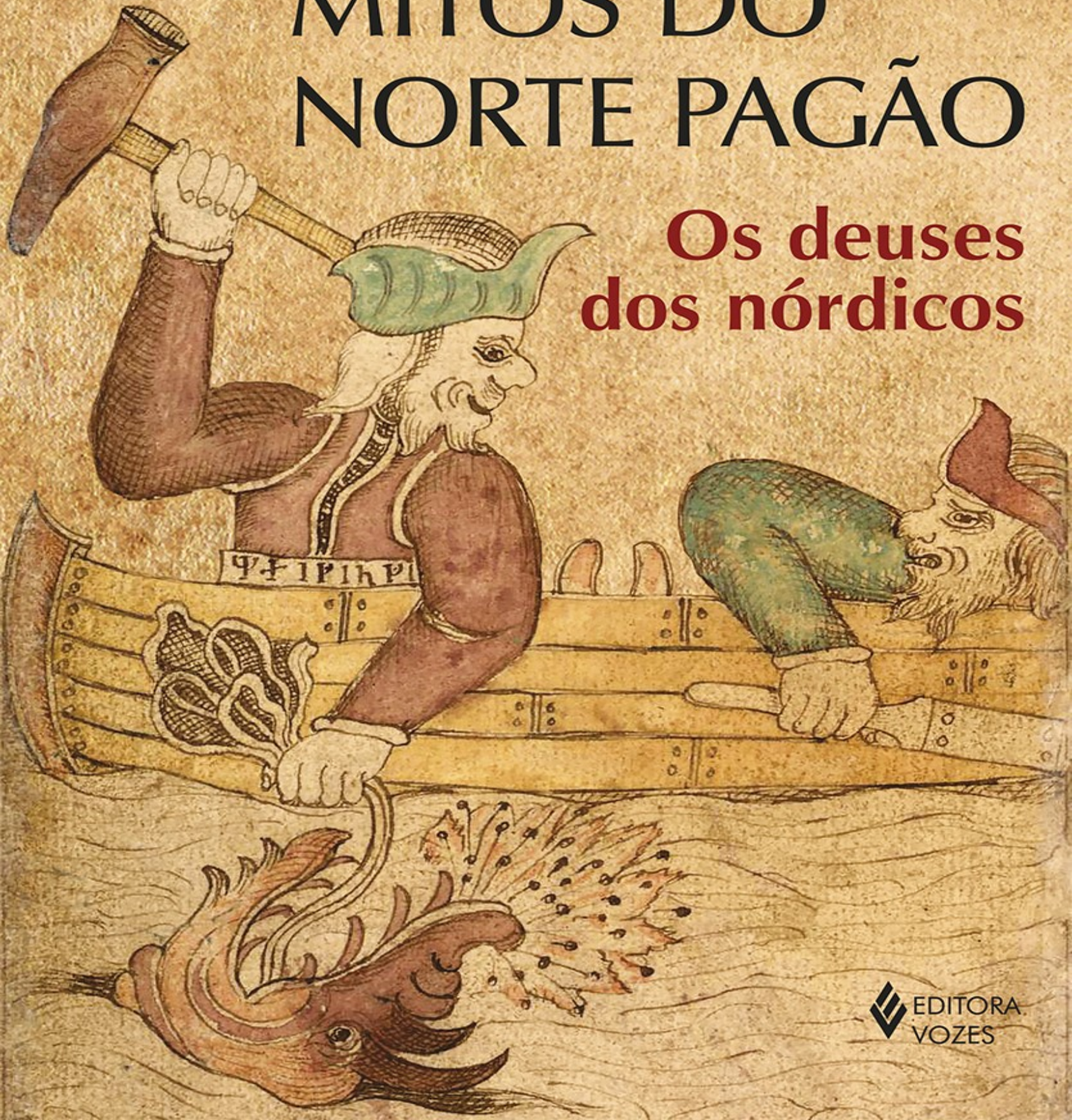


CHRISTOPHER ABRAM

MITOS DO NORTE PAGÃO

Os deuses
dos nórdicos



CHRISTOPHER ABRAM

MITOS DO NORTE PAGÃO

**Os deuses
dos nórdicos**

Tradução de Renan Marques Birro

 EDITORA
VOZES

Petrópolis



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Abram, Christopher
Mitos do Norte pagão : os deuses dos
nórdicos / Christopher Abram ; tradução de
Renan Marques Birro. – Petrópolis, RJ :
Vozes, 2019.

Título original : Myths of the pagan north :
the gods of the norsemen
Bibliografia
ISBN 978-85-326-6363-4 – Edição digital

1. Deuses nórdicos 2. Mitologia nórdica 3.
Paganismo – Escandinávia
I. Título.

18-20380CDD-293.13

Índices para catálogo sistemático:

1. Mitologia nórdica : Religião 293.13

Cibele Maria Dias – Bibliotecária – CRB-8/9427

© Christopher Abram, 2011.

Título do original em inglês: *Myths of the Pagan North – The Gods of the Norsemen*

Esta tradução é publicada com autorização de Bloomsbury Publishing Plc

Direitos de publicação em língua portuguesa – Brasil:

2019, Editora Vozes Ltda.

Rua Frei Luís, 100

25689-900 Petrópolis, RJ

www.vozes.com.br

Brasil

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita da editora.

CONSELHO EDITORIAL

Diretor

Gilberto Gonçalves Garcia

Editores

Aline dos Santos Carneiro

Edrian Josué Pasini

Marilac Loraine Oleniki

Welder Lancieri Marchini

Conselheiros

Francisco Morás

Ludovico Garmus

Teobaldo Heidemann

Volney J. Berkenbrock

Secretário executivo

João Batista Kreuch

Editoração: Leonardo A.R.T. dos Santos
Diagramação: Mania de criar
Revisão gráfica: Nilton Braz da Rocha / Nivaldo S. Menezes
Capa: Felipe Souza | Aspectos
Ilustração de capa: Foto de um manuscrito islandês do século XVIII
Conversão para ePub: SCALT Soluções Editoriais

ISBN 978-85-326-6363-4 (Brasil – Edição digital)
ISBN 978-1-84725-247-0 (Reino Unido – Edição impressa)

Editado conforme o novo acordo ortográfico.

Sumário

[Nota do tradutor](#)

[Sobre este livro](#)

[Um guia para pronunciar o nórdico antigo](#)

[Lista de ilustrações](#)

[1 As fontes da mitologia nórdica](#)

[2 Os deuses sobre a terra: a cultura religiosa como um pano de fundo do mito pagão](#)

[3 Mitos na Era Viking – Noruega, Islândia e além, c. 850-950](#)

[4 O crepúsculo dos deuses – A Era dos conflitos religiosos na Noruega, c. 950-1000](#)

[5 Os mitos pagãos sob a conversão – Noruega e Islândia, c. 980-1000](#)

[6 O renascimento da mitologia nórdica – Dinamarca e Islândia, c. 1150-1350](#)

[Referências](#)

Nota do tradutor

Apresento aos leitores algumas opções de tradução que destoam da obra original. Em primeiro lugar, alguns termos pontuais foram mantidos no idioma original, diferentemente da versão original, seja pela grafia similar e fácil de ser compreendida, seja pela inexistência de um termo análogo em português. Quanto às traduções de excertos de textos medievais, os originais foram consultados, traduzidos e comparados *a posteriori* com outras traduções em diversas línguas (inglês, francês, espanhol em maior grau, além do alemão e italiano pontualmente).

Sobre as traduções para o inglês dos textos originais que Christopher Abram utilizou é preciso destacar que edições mais recentes e relativamente acessíveis foram publicadas no intervalo que separa a data de publicação da obra até hoje; chamo particular atenção ao hercúleo e sistemático esforço do *The Skaldic Project*, levado a cabo por renomados especialistas dos estudos nórdicos e publicado paulatinamente em edições bilíngues comentadas à exaustão.

Outrossim, boas traduções de textos escandinavos para línguas neolatinas têm despontado nas últimas décadas, sobretudo em francês, espanhol e italiano. Por isso, sempre que possível, tentei cotejar a tradução utilizada pelo autor com outras mais atualizadas ou próximas da língua portuguesa, no intuito de atualizar os excertos, sem, no entanto, afastá-los das conclusões alcançadas pelo autor a partir das versões que ele utilizou.

Ademais, alguns textos foram vertidos ao português nos últimos anos e, nestes casos, optei por traduções já consolidadas e produzidas por acadêmicos com notória *expertise*. Essas valiosas contribuições foram indicadas nas referências presentes no final da obra.

É preciso lembrar que redigi notas de rodapé no transcorrer da obra sempre que considerei necessário, no intuito de esclarecer termos pouco usuais para um público muitas vezes não especialista.

Por fim, aos interessados em aprofundar e complementar seus conhecimentos sobre a Escandinávia medieval, recomendo a leitura do manual *Mitologia nórdica*, aos cuidados de John Lindow, que em breve também será publicado pela Editora Vozes.

Sobre este livro

Os mitos nórdicos constituem uma das maiores mitologias mundiais, e sua popularidade não demonstra um sinal de desvanecimento no século XXI. Os feitos e personalidades de deuses como Odin, Thor e Loki continuam a fascinar leitores e inspiram autores e artistas em um amplo arco de gêneros e mídias. Muitos livros sobre a mitologia nórdica já estão disponíveis – abrangendo desde o recontar dos mitos em formato de “guias de bolso”, compreensivos e descritivos, até meticulosos trabalhos acadêmicos. Ao considerar o espectro, este livro foi delineado para introduzir os mitos para uma audiência não especialista de uma forma nova, e encorajar pessoas que já são familiares com os mitos nórdicos a pensá-los de forma diferente.

Mitos do Norte pagão é uma história da criação do mito na Escandinávia medieval. Meu objetivo é estabelecer, na medida do possível, quando as pessoas criaram essas histórias poderosas sobre os deuses pagãos do Norte; qual a razão para tanto – quais impulsos religiosos, sociais ou culturais moldaram esses mitos; e como os mitos passaram a existir. Eu acredito que isso é importante se nós desejamos entender esses mitos e o que eles significam para as pessoas que os criaram e usaram, assim como para entender os contextos históricos dos quais eles vieram. Assim, eu concentrei nas atuais formas dos mitos que sobreviveram da Idade Média, e minha análise tem início a partir do momento em que nós começamos a encontrar versões *registradas* dos mitos – na Era *Viking*, algo como c. 850 d.C.¹ O período da criação dos mitos na Escandinávia medieval foi uma era de mudanças e transformações enormes nas sociedades nórdicas; ele engloba o desenvolvimento do Estado-nação, particularmente na Dinamarca e Noruega, e a migração para além-mar de grandes contingentes de homens e mulheres nórdicos, que colonizaram novos territórios ao redor de toda a região do Mar do Norte e tiveram contato com outras culturas tão distantes entre si como a Irlanda e a Rússia. No entanto, a mudança mais importante durante a Era *Viking* tardia foi de cunho religioso: essa foi uma era de conversão ao cristianismo. A chegada do cristianismo no Norte não significou, porém, o fim da mitologia pagã, apesar de a Igreja tentar suprimir de forma dura a adoração aos antigos deuses. Um dos principais

temas deste livro é como os mitos nórdicos foram influenciados pelas ameaças e promessas oferecidas pela religião recém-chegada, e como os mitos sobreviveram à conversão para serem contados novamente pelas pessoas que agora identificavam a si mesmas como cristãs. É notável não apenas que essas histórias pagãs tenham sobrevivido para além da morte “oficial” do paganismo, mas que dois dos mais férteis períodos de criação de novas versões dos mitos nórdicos tenha ocorrido na Noruega durante o período de conversão e na Islândia cristã do século XIII. Um dos desafios mais interessantes que se apresenta para quem estuda os mitos nórdicos é a necessidade de tomar conta da mudança religiosa e cultural e seus efeitos sobre os textos que, em um primeiro olhar, parecem representar uma visão de mundo pagã estática.

Portanto, o tema principal deste livro é a maneira como esses mitos mudaram no tempo e no espaço; como eles evoluíram para ir ao encontro das necessidades e aspirações das pessoas que os criaram. Sua estrutura é grosseiramente cronológica. Em primeiro lugar, examinamos os diferentes tipos de fonte que contêm os mitos nórdicos, ou quais podem nos ajudar a compreender suas origens. O segundo capítulo provê uma breve visão geral da religião pagã escandinava, da mitologia sempre conectada com as crenças das pessoas, até mesmo se essas conexões não são sempre tão diretas como nós podemos pensar. Deste modo, nós vamos traçar a história dos mitos por si nos trabalhos dos poetas, da Era *Viking* até a era da conversão e, por fim, até o trabalho dos eruditos do período cristão.

Por isso, meu livro dedica-se tanto aos mitos *sobre* o paganismo nórdico quanto sobre os mitos *pagãos* – os mitos produzidos por aqueles que identificavam a si próprios como pagãos, que viviam em uma sociedade primeva pagã e exibiam uma visão de mundo pagã. O livro é ainda sobre como os mitos nórdicos mudaram com o passar do tempo, sobre o desenvolvimento sociorreligioso, e como o paganismo coexistiu com o cristianismo, até ceder a ele. Mas o livro também é sobre como as atitudes medievais cristãs quanto à religião pagã moldaram o mito “pagão”. A mitologia nórdica pode lidar com histórias, temas e objetos que são antigos, amplamente difundidos e eternos, mas os mitos nórdicos nunca deixaram de existir. Eles formam uma rede dinâmica de crença e narrativa, não um monumento estático de uma civilização perdida. O mito é eterno, mas sua transformação nunca é interrompida.

Conquanto eu tenha tentado introduzir conceitos, personagens e narrativas de forma integral e clara quando eles surgem pela primeira vez neste livro, você pode considerar os dicionários de John Lindow, Andy Orchard ou Rudolf Simek – cada qual é altamente recomendado – como um útil companheiro de leitura: eles estão listados nas referências. No entanto, o melhor livro para ler sobre a mitologia nórdica, agora e sempre, é a *Snorra Edda*, o grande compêndio do século XIII de narrativas míticas, poesia e mitografia erudita. Ele está disponível em uma boa tradução ao inglês por Anthony Faulkes, e deve ser a primeira escala para qualquer um interessado no assunto.

Sempre que possível, eu fiz referências a traduções publicadas das fontes nórdicas, de maneira que os leitores possam ter fácil acesso aos textos; porém, nem todas as traduções são da mesma qualidade, e eu silenciosamente alterei a redação aqui e ali, particularmente quando a única tradução disponível é muito antiga para refletir as pesquisas mais atualizadas sobre o texto.

Na tentativa de minimizar confusões, utilizei as formas originais em nórdico antigo dos nomes pessoais e nomes de lugares em todo o livro, mesmo quando eles são difíceis de pronunciar (um guia simplificado de pronúncia pode ser encontrado a seguir). As únicas exceções são Odin (em vez de Óðinn), Thorr (em vez de Þórr) e Valhalla (em vez de Valhöll): esses nomes são tão conhecidos em suas versões anglicizadas que eu acredito que poderia ser confuso reintroduzir sua grafia original.

Sou particularmente grato às seguintes editoras pela permissão de reproduzir excertos de trabalhos com direitos autorais: Oxford University Press pela *The Poetic Edda* [A Edda Poética], traduzida por Carolyne Larrington (1996); University of Texas Press pelo *Heimskringla*, traduzido por Lee M. Hollander (1964); e Orion pela *Edda* de Snorri Sturluson, traduzida por Anthony Faulkes (1987).

Eu também gostaria de expressar meus agradecimentos a Michael Greenwood da Continuum, que encomendou este livro. Ele foi um grande apoiador e extremamente paciente em todo o processo; a Emily Thornbury por seu entusiasmo, encorajamento e conselhos; e para Amy Mulligan, cuja ajuda nos estágios finais é incalculável.

1. A datação do recorte conhecido como Era *Viking*, período de incursões e ataques escandinavos direcionados ao Continente Europeu e Ilhas Britânicas, varia conforme a historiografia de cada país. Um recorte viável é c. 800-1100, dividido em duas fases: a “primeira Era *Viking*”, por assim dizer, entre c. 800-950; e a Era *Viking* tardia, entre c. 950-1100 [N.T.].

Um guia para pronunciar o nórdico antigo

É impossível saber precisamente como as pessoas da Era *Viking* e da Idade Média pronunciavam o nórdico antigo, ainda que pareça provável que ele tenha soado de forma similar ao islandês moderno, que fornece as bases desse guia.

Consoantes – pronunciadas como no inglês, com as seguintes exceções

ð (“eth”) Como no inglês *breathe*; ocorre apenas no meio e no final das palavras, nunca no início.

- f** Inicial e duplo – como no inglês *far*
Entre sons vocálicos e no final – como no inglês *very*
- g** Inicial antes de vogal posterior – como no inglês *gate*
Inicial antes de vogal anterior – como no som do g + “y”
Antes de s/t – como no escocês *loch*
Entre sons vocálicos / final – como no inglês *year*
- hv** Como no inglês *call*
- ll** Entre vogais, antes de n/r, no final – como no inglês *badly*
- p** Normalmente, como no inglês *happy*
Antes de k/s/t – um tipo de som de “f”
- r** Consoante vibrante
- þ** Como no inglês *think*

(“thorn”) (inicial apenas)

Vogais

- á** Como no inglês *now*
- e** Como no inglês “e”, exceto nos grupos eng/enk/egj/egi, que são pronunciados como se fossem ei-
- é** Como no inglês *yes*
- í** Como no inglês *eat*

ó Como no inglês *roam*
ú Como no francês *bouche*
ý Como no inglês *eat*
æ/œ Como no inglês *my*
ø/ø/ Como no francês *peur*
ö
au Como no francês *oeil*
ei/ey Como no inglês *bay*

Lista de ilustrações

Figura 1 – Uma cronologia tipológica de diferentes tipos de fontes que dão informações sobre os mitos pagãos nórdicos, cultura e religião, 20

Figura 2 – Figura de Bronze de Eyrarland, Islândia (c. 1000), usualmente interpretada como Thor, 25

Figura 3 – Figura de bronze de Lindby, Escânia (Suécia, séc. VII), provavelmente representando Odin. A falta de um braço na figura, tal qual um olho, sugere a alguns que ela pode, por outro lado, representar o deus Týr a piscar, 26

Figura 4 – Rocha pictórica de Hørðum, no norte da Jutlândia (Dinamarca), produzida entre c. 800-1100, representando Thor pescando a Miðgarðsormr. O pé de Thor vai além do casco do navio; o gigante Hymir ameaça cortar a linha, 60

Figura 5 – Rocha pictórica de Altuna, Uppland (Suécia), do século XI, mostrando Thor (com o martelo) e a Miðgarðsormr. O pé de Thor quebrou e atravessou as pranchas do barco, 61

Figura 6 – Rocha pictórica de Gosforth, Cumbria (Inglaterra, séc. X), possivelmente um painel de uma cruz em pedra. As figurações no barco são comumente interpretadas como Thor e Hymir, 63

Figura 7 – Mapa de distribuição dos topônimos contendo elementos teofóricos relacionados aos deuses, principalmente associados com a guerra e poder régio: quadrados indicam nomes associados com Odin; os círculos, com Týr, 96

Figura 8 – Mapa de distribuição dos topônimos contendo elementos teofóricos relacionados aos deuses, principalmente associados com a agricultura e clima: círculos indicam nomes associados com Freyr; cruzes, com Thor, 96

Figura 9 – Torslunda “dançarino de armas” com um olho, 104

Figura 10 – Rocha pictórica de Stora Hammars, Gotland (Suécia), provavelmente do século VIII. A cena aparentemente de sacrifício parece diretamente abaixo do possível símbolo odínico “valknut”, no terceiro painel a partir do topo, 117

1

As fontes da mitologia nórdica

O mito é frequentemente visto como uma forma particularmente estável de história: um tipo de história que lida com temas universais e assume padrões comuns. De acordo com muitos dos mais influentes teóricos da mitologia, o mito existe fora do tempo e além do espaço; ele tem características que lhe são inatas e inevitáveis; ele é pautado, essencialmente, pela imutabilidade. O mito é imutável – assim eles dizem – porque é uma forma primitiva de contar histórias: ele irrompe espontaneamente das correntes social, cultural e psicológica, que são comuns a todas as pessoas. A produção do mito é fundamental à cultura humana, e as pessoas são fundamentalmente similares no tempo e espaço, de forma que seus mitos são fundamentalmente os mesmos.

Essas teorias ajudam a explicar as origens do mito e perceber as notáveis semelhanças entre mitos produzidos por diferentes culturas em diferentes períodos. Mas, ao concentrar tanto nessas semelhanças culturais, esse tipo de aproximação ignora ou até mesmo apaga as diferenças entre os mitos, culturas e variações de histórias contadas em uma mesma cultura. Mais significativamente, a aproximação universalista para a mitologia tende a desrespeitar o fato que nós não temos acesso à forma “original” e “pura” de um mito. Cada mito que nós lemos foi escrito e lembrado de outra maneira: escrito, falado, desenhado ou interpretado por uma pessoa em particular ou em um dia em particular, em um lugar em particular, por uma razão em particular. Em outras palavras, ao falarmos do mito, falamos realmente de uma versão do mito, um recontar, um texto. Em cada ocasião, o mito é contato de uma maneira, e move da abstração para a concretude, do universal e atemporal para o particular e temporalmente limitado. Traduzir uma narrativa mítica em um formato diferente irá inevitavelmente alterá-la; um mito que foi originalmente transmitido em uma tradição oral, por exemplo, não será o mesmo quando colocado por escrito. Outra mudança

possível ocorre quando um texto é copiado, ou quando a narrativa é expressa novamente em uma pintura em vez de manuscrita ou impressa, ou move-se entre a prosa e a poesia. Naturalmente, as mudanças individuais podem ser apenas menores ou insignificantes: mas elas nos lembram das fontes usadas para o estudo da mitologia, que não oferecem “mitos primordiais” perfeitos do alvorecer da história. O “mito primordial” único e original tem sido alvo frequente dos estudos da mitografia. Mas este livro não tem como objetivo recuperar o que os mitos nórdicos foram em sua forma mais “pura”, “antiga” ou “mais autêntica”; ele tenta explicar por que os mitos são da maneira atual. Os mitos diferem perceptivelmente entre diferentes fontes precisamente porque suas fontes são diferentes.

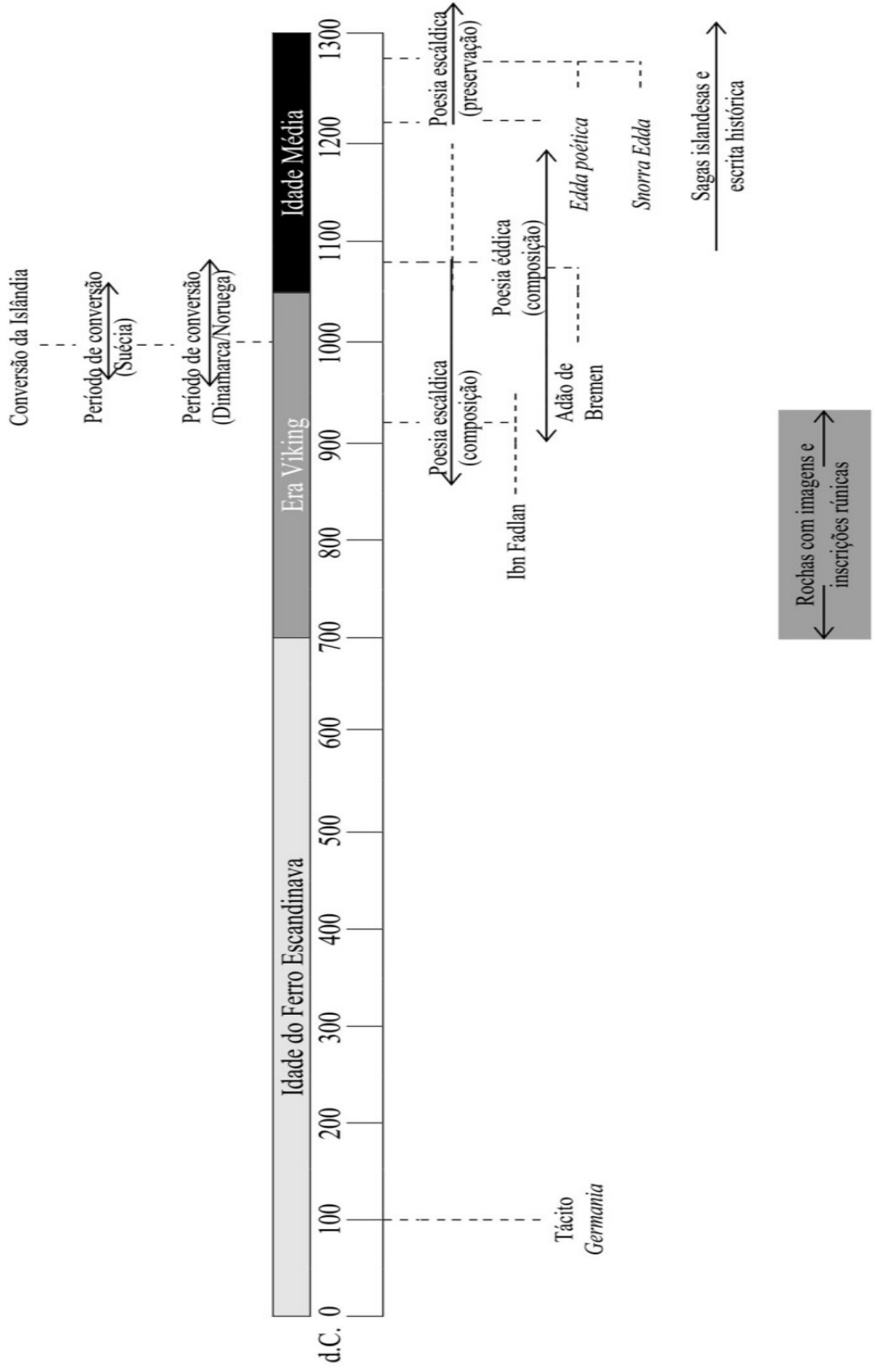
Portanto, neste capítulo eu irei descrever os tipos de fontes materiais que nos fornecem evidências sobre os mitos nórdicos, as pessoas que os fizeram e usaram antes de oferecer um estudo de caso de um mito que aparece em muitas fontes – o encontro de Thor com a serpente do mundo Miðgarðsormr. Essa história ilustra belamente como um mito pode tanto reter sua identidade através do tempo quanto, ao mesmo tempo, mudar de forma significativa através de suas sucessivas versões.

As fontes dos mitos nórdicos são categorizadas pelo seu meio, seu período e suas características artísticas ou literárias. Os mitos individuais são normalmente mais bem representados em algumas categorias do que outros. Como cada categoria requer métodos distintos de interpretação, compreender a mitologia nórdica com base em um texto individual ou objeto singular é, com frequência, muito difícil. Mas eu evitarei termos como fontes “melhores” e “piores”, fontes “confiáveis” e “fabricadas”, fontes “autênticas” e “imitadas”. Julgamentos de valor dessa natureza dependem do que alguém quer manter fora do material trabalhado: um historiador da religião, por exemplo, que procura traços de práticas rituais pré-cristãs nos mitos, provavelmente dará mais peso às evidências fornecidas por fontes mais antigas e aquelas menos “contaminadas” pelo contato com a cultura cristã; críticos que preferem tratar o mito como uma forma particular de discurso literário são, por outro lado, provavelmente mais favoráveis às versões de um mito que estejam plenamente desenvolvidas em narrativas textuais, independentemente de sua data ou origem. As respostas que qualquer uma dessas fontes dão naturalmente dependem sobre quais questões são perguntadas a elas.

Grosso modo, as diferentes categorias de fontes são arranjadas por critério cronológico, iniciando com os tipos mais antigos; no entanto, elas usualmente são sobrepostas.

Evidências arqueológicas

O estudo da cultura material – os objetos deixados para trás pelas pessoas – é indubitavelmente de grande importância para a investigação da Escandinávia medieval. A evidência arqueológica é particularmente valiosa para o período pagão pré-literário, fase na qual não sobreviveram fontes literárias nativas. Porém, a maioria dos artefatos tem pouca relevância para o estudo da mitologia: seu propósito não é contar histórias, pois elas são apenas um meio de informação não narrativa. Por sua vez, a arqueologia tem um valor insubstituível para o estudo da religião pagã. A crença religiosa é uma parte importante do pano de fundo cultural dos mitos; conseqüentemente, os contextos religiosos que a arqueologia fornece ajudam a compreender de onde os mitos vieram e como eles estão relacionados com outros aspectos da cultura pagã. Todavia, a arqueologia não pode oferecer uma evidência em primeira mão ou a forma dos mitos em si do período em questão. Há, no entanto, duas exceções a essa regra: alguns artefatos pictóricos (notavelmente rochas pictóricas) apresentam interseções com versões textuais de narrativas míticas, enquanto poucas inscrições rúnicas – um sistema de escrita antigo nativo escandinavo – comportam o mito, apesar de comumente de forma limitada.



← Evidências arqueológicas de práticas pagãs / Estátuas iconográficas de deuses →

Figura 1 – Uma cronologia tipológica de diferentes tipos de fontes que dão informações sobre os mitos pagãos nórdicos, cultura e religião

A arqueologia promete um acesso sem intermediários ao passado antigo. Apenas a terra e a passagem do tempo estariam entre nós e os habitantes pagãos da Escandinávia; monges intrometidos não intervieram para distorcer nossa imagem da cultura nórdica com sua censura, expurgo ou reinterpretação cristã. Tudo aquilo que os pagãos deixaram para trás é o que os arqueólogos encontram. Assim, a evidência arqueológica é frequentemente tachada com um *status* privilegiado, como uma fonte de informação particularmente autêntica sobre a sociedade, a cultura e, por que não, a religião pagã. Ao mesmo tempo, é uma fonte difícil de usar, particularmente quando estudamos o mito. Mesmo quando a datação de um objeto é razoavelmente correta, e seu contexto é propriamente identificado, artefatos de significado religioso ou potencialmente mitológico podem manter um silêncio frustrante sobre sua identidade, função e significado dentro de um panorama mitológico-religioso mais amplo.

Dois tipos de sítios arqueológicos são especialmente relevantes ao paganismo nórdico: templos ou sítios cultuais/funerários. Nenhum deles, porém, nos informa sobre os mitos. Um sítio de templo pode revelar traços dos rituais que eram realizados na Era *Viking*, mas ele usualmente faz isso apenas de forma involuntária, e usa como referência fontes escritas posteriores que alegam descrever práticas semelhantes. Nós frequentemente podemos identificar um local de adoração na arqueologia apenas ao compará-lo com fontes escritas da religião de determinada cultura; e essas narrativas literárias são frequentemente escritas em um tempo e lugar inteiramente diferentes, e por um autor que pode não ter tido um conhecimento primário das práticas pagãs. Apesar disso, como nós veremos, escritores de todos os períodos fizeram conexões entre crenças religiosas e práticas religiosas, e os mitos que eles observaram como sendo parte de uma expressão narrativa da religião pagã são quase sempre questionáveis. Mitos podem ajudar as pessoas a explicar ou entender os rituais, mas a evidência arqueológica dos rituais não pode ser usada para inferir a existência de mitos que podem ter sido conectados com eles.

Práticas funerárias são, sob um primeiro olhar, uma fonte mais esperançosa para as atitudes pagãs quanto ao mito, uma vez que a morte era um importante foco da maioria das mitologias, e a tradição nórdica inclui muitos mitos plenamente desenvolvidos sobre a morte, o morrer e o destino

póstumo das pessoas dentro de uma vida após a morte mitológica. Funerais também são comuns e frequentemente datados com relativa certeza; é quase sempre possível atribuir um funeral individual seja ao período pagão ou cristão, uma vez que as culturas das práticas funerárias são tão radicalmente distintas. Uma das maiores diferenças entre os funerais pagãos e cristãos é a importância dos bens tumulares para os primeiros. Na Era *Viking* em particular, homens e mulheres pagãos de origem nórdica foram frequentemente enterrados com um conjunto de coisas relacionadas com sua vida neste mundo ou, possivelmente, para a jornada em alguns dos outros mundos.

Os itens com os quais a pessoa era enterrada eram claramente significantes, mas é muito fácil alcançar conclusões errôneas sobre qual significado eles tinham e para quem. Talvez o erro mais comum que nós cometemos quando nos confrontamos com bens tumulares pagãos é assumir, com nosso conhecimento dos mitos nas fontes escritas, que esses objetos foram pensados para acompanhar os mortos em algum tipo de vida após a morte. Assim, quando nós descobrimos um guerreiro que foi enterrado com sua espada e escudo, nós podemos assumir que ele estava preparado para sua jornada ao Valhalla, assim como sua participação no último confronto diante da grande batalha do fim do mundo. Mais especificamente, uma tumba de um guerreiro contendo uma lança pode indicar que o homem morto esperava viver com Odin na outra vida, pois sabemos que a lança é a arma especial deste deus, a mesma deidade que preside o Valhalla. Essas interpretações são plausíveis, mas elas não são certas; costumes funerários não são apenas ou sempre conectados com crenças sobre a vida após a morte. Algumas de suas funções como significantes culturais podem estar direcionadas aos vivos em vez de ao morto: os equipamentos de um guerreiro, um presente de um senhor, as ferramentas de um ferreiro, as chaves de uma mulher ou vasos de cozinha são símbolos do *status* dessas pessoas em vida tanto ou até mesmo mais que seu destino em morte. O sepultamento dos bens de um morto é um reflexo dos costumes e atitudes para com a morte e falecimento daqueles que são deixados para trás, e servem como um propósito tanto para a comunidade que enterra quanto presumivelmente ao indivíduo sepultado. É muito simplista afirmar, portanto, que a função dos bens tumulares é sempre acompanhar o(a) falecido(a) em sua jornada desta vida para uma nova e mitológica experiência.

No entanto, há uma tendência entre os arqueólogos de interpretar *qualquer* objeto que não é prontamente identificável como o portador de algum tipo de significado religioso, frequentemente indefinido; nós devemos ter receio desse tipo de interpretação. Mas, algumas vezes, os objetos colocados nos túmulos pagãos parecem ter tido algum valor intrinsecamente religioso. Bons exemplos desse tipo de objeto são os amuletos de martelos de Thor, que são encontrados frequentemente nos sepultamentos da Era *Viking*. Dos muitos mitos que descrevem as façanhas do deus carregando (ou perdendo ou recuperando) Mjöllnir, nós sabemos que o martelo foi o principal atributo iconográfico de Thor. Nesse caso, os mitos fornecem uma chave que desbloqueia o significado do artefato. Com base na ampla distribuição desses amuletos, nós podemos dizer que Thor foi uma deidade particularmente popular e importante em praticamente todas as regiões da Escandinávia: os amuletos são muito frequentes em túmulos da Dinamarca, do sudeste da Suécia e sudeste da Noruega, mas são encontrados através do mundo *Viking*. O martelo de Thor é usualmente interpretado como um símbolo protetivo, apesar de ter também conexões com a fertilidade. A frequência de seu aparecimento nos funerais pagãos tem levado alguns críticos a pensar que a proteção de Thor se estendia para além da morte². Essa suposição, conquanto razoável com base na evidência arqueológica, não está de acordo com o papel de Thor nos mitos que nos foram deixados. O Thor mitológico foi regularmente retratado como um deus protetor, mas ele não aparece em nenhuma história que se passa nos mundos dos mortos, e nem mesmo as fontes escritas descreveram-no como tendo qualquer conexão com a vida após a morte. Desse modo, nós podemos questionar se o martelo de Thor se refere especificamente ao seu relacionamento com o indivíduo morto, ou se, com efeito, ele é simplesmente um símbolo de sua afiliação religiosa enquanto vivo. Nesse caso, como ocorre com frequência, a representação arqueológica de um deus não se encaixa perfeitamente com o que nós deduzimos sobre a adoração a ele ofertada a partir do registro arqueológico.

Alguns artefatos que foram encontrados realmente representam um deus ou outro ser mitológico, não raro no contexto dos enterramentos. A representação figurativa de um deus, seja onde for encontrada, presumivelmente tem algum tipo de significado religioso. Mas interpretar esses artefatos ainda é problemático, e também depende de nosso conhecimento sobre as fontes narrativas posteriores. A famosa imagem de

bronze, provavelmente Thor, encontrada em Eyrarland (Islândia) em 1817 é um caso pontual. Uma figura sentada com um chapéu ou elmo cônico agarra sua barba, que se transforma sob suas mãos em um objeto que pode ser um martelo. A identificação dessa figura com Thor depende da interpretação do objeto que está sobre seus joelhos: arqueólogos notaram que o protetor da cabeça também é característico nas estátuas das deidades da Era *Viking*, uma vez que muitas estatuetas similares encontradas na Escandinávia mantêm esse padrão. Como os amuletos de martelo de Thor, no entanto, a imagem de Eyrarland é introduzida sem um contexto que forneça um vestígio de seu significado. A interpretação mais recente do objeto relaciona-o com a posição de Thor como deus do vento e do clima: a figura parece soprar através de sua barba, representando como eles pensavam que o deus produzia o vento³. Portanto, a estátua pode ter servido como um encantamento contra o mau tempo, ou para obter bons ventos. Para os primeiros assentadores da Islândia – a imagem de Eyrarland data de algo em torno do ano 1000 –, obter ventos favoráveis que podem ajudar a pescar, viajar e fazer comércio marítimo pode ter sido uma parte atrativa dos poderes do deus. Enquanto essa interpretação parece plausível, ela requer a aceitação de pressupostos maiores: que o objeto que parece representar Thor, e que Thor está soprando. Esse segundo aspecto da interpretação pode ser afirmado por outras imagens de Thor que podem também estar relacionadas com o soprar através da barba, mas a única fonte escrita que confirma que Thor engajou-se nesta prática é a história islandesa muito posterior intitulada *Rögnvalds þáttur ok Rauðs* que, seja como for, não menciona o propósito dessa ação. A terceira suposição, assim, é que há uma conexão entre Thor soprar por meio das barbas e um dos aspectos funcionais de seu culto, a saber, o papel de controlar o clima. Se nós estamos preparados para aceitar todas essas suposições, então nós temos uma altamente plausível, mas categoricamente incerta, explicação sobre a função do artefato. De fato, essa interpretação envolve a aceitação de um anacronismo fundamental: ela depende da conexão entre um objeto relativamente antigo, do contexto pagão, com referências em narrativas originadas tardiamente no meio cristão.



Figura 2 – Figura de Bronze de Eyrarland, Islândia (c. 1000),
usualmente interpretada como Thor.

Menos controversa, mas ainda causadora de problemas interpretativos, é a imagem de Lindby da Escânia (Suécia). Essa figura compartilha com a imagem de Eyrarland seu característico chapéu cônico, mas é comumente relacionada como uma representação odínica, pois ela parece ter apenas um olho: a história explica como Odin trocou um olho por um drinque da fonte da sabedoria de Mímir, um dos mais famosos mitos nórdicos. Porém, em um primeiro olhar, o aspecto mais notável da imagem de Lindby não é o olho que falta, mas um braço ausente. Eu percebi também que as pessoas frequentemente pensam em outra deidade, Týr, quando eles veem a figura de Lindby, pois, nas fontes escritas, Týr é referenciado com frequência como um deus maneta, e o mito de como ele perdeu sua mão ao atar o monstruoso lobo Fenrir é bem conhecido. Todavia, uma averiguação mais cuidadosa do artefato demonstra que seu braço esquerdo provavelmente quebrou-se sob o ombro, e sua falta não carrega um significado original. Desse modo, independentemente da circunstância, uma imagem requer algum conhecimento mitológico para entendê-la; mas mesmo com esse conhecimento não é possível deduzir seu *status* religioso, sua função ou dizer muito sobre os mitos em torno dessa deidade (se, de fato, é uma deidade) e, ao mesmo tempo, sobre sua criação. Acima de tudo, é inteiramente impossível demover a mundana possibilidade, mas não menos improvável, de que a figura de Lindby representa nada mais que um homem com um elmo a piscar. Nós também devemos lembrar que o significado dos artefatos pode mudar conforme seu tempo de vida útil, e que eles podem ter sido reinterpretados tanto por seus proprietários pagãos quanto por nós.



Figura 3 – Figura de bronze de Lindby, Escânia (Suécia, séc. VII), provavelmente representando Odin. A falta de um braço na figura, tal qual um olho, sugere a alguns que ela pode, por outro lado, representar o deus Týr a piscar.

Inscrições rúnicas e rochas pictóricas

Apesar de os pagãos escandinavos não terem deixado registros escritos sobre suas religiões e mitos, eles certamente possuíam um alfabeto. Há centenas de inscrições sobreviventes em runas escandinavas, datadas de antes da Era *Viking* até o período cristão, e algumas dessas inscrições, sem surpresa alguma, fazem referência aos seus deuses. No entanto, é preciso ressaltar que as runas nunca foram usadas para a preservação de longas narrativas, sobretudo pelas imposições técnicas de forma: gravar runas em madeira ou rocha é mais difícil e consome mais tempo do que letras em um pergaminho ou papel. Assim, nada do que podemos chamar como um mito inteiro sobreviveu na forma rúnica. Referências aos deuses em inscrições rúnicas tendem a ser breves e sem ambiguidades, mas uma formulação típica pode lembrar algo como “possa Thor honrar este memorial”, como nós encontramos na Rocha de Virring na Dinamarca. Muitos têm dito que as letras rúnicas em si têm uma origem ou função religiosa ou mágica, afirmação em parte com base no mito da descoberta odínica das runas contada no poema éddico *Hávamál*⁴. Mas as runas em si não são um veículo para o mito.

As rochas pictóricas da Era *Viking* foram frequentemente embelezadas com inscrições rúnicas (ou, por outro lado, monumentos rúnicos foram ornamentados com arte pictórica). Essas imagens nos fornecem as mais precoces representações artísticas dos mitos nórdicos, em oposição aos deuses individualmente. Elas são encontradas na Escandinávia continental, conquanto sejam raras na Islândia, e a maioria data da Era *Viking*. Na Suécia, onde a cristianização levou mais tempo do que em outras áreas da região, as rochas pictográficas de conteúdo mitológico ainda eram feitas em cerca do ano mil.

A principal vantagem deste meio para entender os mitos nórdicos e seu desenvolvimento é a autenticidade da rocha: é difícil forjar monumentos amplos como esses, e alterações dessas imagens são facilmente discerníveis. Historiadores da arte têm sido hábeis em datar algumas delas com relativa precisão com base na mudança de estilo de seus elementos decorativos;

mesmo quando a data precisa é impossível de provar, há pouca dúvida que imagens mitológicas desse tipo são remanescentes genuínos da cultura pagã, transmitida sem risco de “contaminação” de influências externas. Elas nos permitem ver como os mitos circulavam em diferentes partes da Escandinávia pagã, e perceber sua aparência estética e significado cultural. As rochas pictóricas da Era *Viking*, até onde sabemos, raramente tem função religiosa, ou uma conexão próxima com qualquer prática religiosa. De fato, elas raramente têm qualquer contexto que possa nos ajudar a entender suas origens e funções. Elas parecem dispor imagens dos mitos por sua própria conta e podem ser consideradas, portanto, como os mais antigos exemplos da arte escandinava dos criadores de mitos. Mas nem sempre saberemos sobre o que elas representavam para as comunidades que as produziam e apreciavam.

Também não temos certezas derradeiras sobre o que eles queriam dizer a nós, uma vez que a interpretação dessas rochas carrega suas próprias dificuldades. Primeiramente, há o problema da preservação. Após mil anos ou algo similar de exposição ao clima escandinavo, as intempéries frequentemente danificaram a imagem sobre a rocha de tal maneira que ela se mostra indecifrável. Porém, o problema da interpretação parece mais significativo. Rochas pictóricas são um meio ruim de contar uma história; se nós pensarmos que um mito é primariamente uma narrativa, nós usualmente lutamos para encontrar uma nessas imagens. Ademais, elas fornecem vislumbres isolados de cenas de um mito ou mitos, os quais algumas vezes são justapostos, mas nunca conectados sequencialmente. Se nós conhecemos a história do mito a partir de outra fonte (mais frequentemente tardia), nós somos capazes de identificar uma imagem como um quadro congelado da ação narrativa: de sua identificação inicial, nós somos tentados a assumir que a imagem singular permanece como uma sinédoque do mito, uma parte que representa o todo, e que o mito inteiro estava disponível ao escultor no formato em que nós conhecemos. Enquanto essa premissa parece razoável de assumir, tal tendência – isto é, interpretar evidências primevas com base em fontes tardias – pode também causar problemas, e leva-nos a argumentos circulares. Nós usamos a evidência de uma rocha pictórica antiga para autenticar uma versão escrita do mito muito posterior, mas nós apenas conhecemos o que o monumento autenticamente pagão retrata pelo que as narrativas tardias nos informam. Esses problemas serão mais aparentes no

final desse capítulo e em nossa discussão sobre o mito de Thor e a serpente do mundo, que foi um objeto popular entre os artistas da Era *Viking*.

Esses diferentes tipos de artefatos materiais compartilham uma característica que ilustra de maneira nítida o problema que nós enfrentamos se tentamos reconstruir os mitos no norte pagão: quanto mais próxima a fonte está temporalmente do período pagão, dos próprios pagãos e da religião e mitos com os quais está conectada – em outras palavras, mais autêntica –, mais difícil é entendê-la. Os indícios sobreviventes da Era *Viking* e de períodos anteriores parece nos colocar em contato direto com seus criadores pagãos, mas eles muito raramente chegam até nós com o tipo de informação contextual que nos permite dar sentido a eles. Mesmo quando nós possamos identificar esses objetos como portadores de algum tipo de significado mítico, eles, à sua própria maneira, revelam pouco de seu significado e menos ainda de suas funções religiosas ou seu papel na cultura pagã. Portanto, para entender os mitos da Escandinávia pagã, nós devemos nos voltar para versões tardias desses mitos, cuja preservação foi possível graças aos esforços de escribas posteriores, trabalhando em um meio novo e distintivamente pós-pagão: o alfabeto romano e a palavra escrita.

Fontes escritas

A preservação das versões completas dos mitos nórdicos tomou lugar no período pós-pagão, mas sua produção original pode ter ocorrido substancialmente antes disso. Enquanto os escandinavos pagãos deixaram poucos traços de seus mitos na forma escrita, e nenhum deles escritos de maneira convencional, essas histórias certamente circularam: elas foram transmitidas e mantidas vivas de boca a boca em uma tradição de longa duração de transmissões de narrativas orais. Algumas das versões do mito que sobreviveram em manuscritos medievais tardios indubitavelmente tiveram suas origens nessa tradição. Em particular, a poesia nórdica mitológica porta todas as marcas de uma forma de arte oral em seu formato original. Nestes poemas, nós talvez ouçamos as próprias palavras dos poetas pagãos, mesmo quando nós ouvimos suas palavras após múltiplos deslocamentos de sua composição original.

A poesia nórdica antiga é convencionalmente dividida em dois conjuntos distintos: escáldica e éddica. A divisão entre elas é muito artificial, e elas

frequentemente se sobrepõem. Seja como for, a poesia escáldica e éddica não raro tratam o mito de forma diferente, e cada uma delas carrega consigo um conjunto diferente de desafios interpretativos.

Poesia escáldica

O termo “poesia escáldica” pode ser observado como uma tautologia: o antigo termo *skáld* simplesmente significa “poeta” e, portanto, o significado básico de “poesia escáldica” é apenas poesia composta por um poeta. Qualquer poeta da Noruega ou Islândia do início do período medieval deve ter sido um *skáld*, independentemente da forma, objeto ou assunto de seus versos. Todavia, hoje o termo poesia escáldica é usado para descrever certos tipos de poesia nórdica: a saber, aquela que foi usada para *performance* pública em cortes régias e outros ajuntamentos humanos de alto *status* social. Em sua forma mais característica – a poesia complicada e altamente estilizada *dróttkvætt*, ou “métrica de corte” – foi popular em toda a região do Mar do Norte na Era *Viking* tardia, alcançando seu zênite no século X. Reis, *jarlar*⁵ e outros homens nobres da Noruega, Dinamarca e territórios controlados por *vikings* das Ilhas Britânicas recrutaram poetas para declamar seus elogios e comemorar seus feitos, fornecendo, em troca, patrocínio, proteção e honra, tal como recompensas materiais substanciais. Apesar de não existir um mercado aristocrático para encomiastas poéticos na Islândia, os assentadores levaram para seu novo lar a forma do verso escáldico, e os islandeses logo ganharam a reputação de melhores poetas do mundo *viking*, cujas habilidades foram muito requeridas em além-mar. A poesia escáldica continuou a ser composta através da Idade Média, conquanto sua popularidade tenha crescido e diminuído: as formas de verso mais tradicionais, ricas em imagens mitológicas, saíram de moda após a conversão ao cristianismo, até que um tipo de renascimento escáldico ocorreu na Islândia do século XIII, quando poetas e eruditos começaram a olhar com renovado interesse a literatura de seus ancestrais. Ainda que esse florescer tardio da composição escáldica tenha sido primariamente um exercício antiquário no meio cristão, este período também viu muitos dos antigos poemas pagãos serem copiados em manuscritos, onde eles sobrevivem até a atualidade.

Ao passo que a maior parte da literatura nórdica antiga é anônima, a poesia escáldica é normalmente acompanhada por uma atribuição de um poeta, que é identificado em um dado contexto histórico. De tal forma, é possível prover uma datação circunstancial para a maioria desses textos. Uma vez que temos exemplos desse tipo de verso tanto no início quanto na segunda metade do século IX, nós podemos ter razoável certeza de que alguns poemas escáldicos datam do período pagão. O nome do poeta não é apenas uma peça de informação que acompanha o poema; versos desse tipo são tipicamente preservados junto ou no interior de textos em prosa tardios – sagas ou histórias, por exemplo – que nos contam quando, onde e sob quais circunstâncias um poema foi composto. Mas os contextos da prosa nos quais encontramos a poesia da era pagã são frequentemente mais recentes que os poemas que eles contêm. A lacuna entre a data do poema original – composto para uma *performance* oral e mantido vivo nas memórias das pessoas – e a forma na qual ele foi escrito torna difícil ter certeza se um trabalho de um *skald* (escaldo) é um produto autêntico da Era *Viking* ou se a versão que nós lemos atualmente foi reproduzida fielmente para representar acuradamente a composição original do poeta. A informação das sagas sobre os poemas também deriva da própria interpretação do verso, e não de um conhecimento independente sobre suas origens. Quando nós lemos uma estrofe escáldica antiga, o que lemos é o resultado do esforço de muitas pessoas: o poeta que originalmente a compôs; a audiência anônima que manteve o poema vivo oralmente; o autor da saga em prosa que considerou pertinente adicionar o poema ao texto; e o escriba ou escribas que foram responsáveis pela versão final do texto escrito. Em qualquer ponta dessa cadeia, erros poderiam entrar no poema, e as más compreensões poderiam colorir a leitura das pessoas; ou ainda os escribas deliberadamente alteraram o texto por motivos diferentes. Assim, tanto tempo interveio entre uma composição poética do século X e sua preservação por escrito nos séculos XIII e XIV que torna impossível ter certeza de que o que lemos hoje realmente originou-se na Era *Viking*.

Historiadores medievais, no entanto, aceitaram a autenticidade e a confiabilidade da poesia escáldica; eles nunca problematizaram a questão, ao menos. No prefácio da grande coleção das sagas sobre os reis noruegueses conhecida como *Heimskringla*, o autor, presumivelmente o islandês Snorri Sturluson, propôs um forte argumento para aceitar que os escaldos de tempos passados poderiam ser invocados de forma historicamente precisa:

E quando Haraldr dos belos cabelos tornou-se rei da Noruega, a Islândia foi assentada. Com Haraldr havia escaldos, e homens ainda conhecem seus poemas e os poemas sobre todos os reis que reinaram na Noruega posteriormente; nós nos fiamos principalmente no que foi dito nos poemas que foram recitados ante as próprias lideranças e seus filhos. Nós consideramos que tudo que foi encontrado nesses poemas sobre expedições e batalhas seja verdadeiro. É o costume dos escaldos aglomerar o maior elogio sobre o homem em cuja presença eles se encontravam, mas ninguém ousaria recontar feitos diante de sua própria face que todos os ouvintes soubessem serem falsos e fantasiosos, inclusive ele [o governante]. Isso seria escárnio, não elogio⁶.

Acadêmicos modernos também aceitam a autenticidade de muitos poemas escáldicos, mas por razões distintas. Em suma, é possível dizer a partir da linguagem do poema a qual período ele está relacionado: métodos linguísticos não fornecem uma precisão de datação, mas são capazes de diferenciar um poema do século X de outro composto no século XIII, por exemplo. Portanto, nós podemos identificar poemas que vieram do período pagão com alguma certeza. O verso escáldico também é resistente à alteração durante sua transmissão; a métrica *dróttkvætt* é tão estrita e foi seguida tão rigorosamente pelos poetas que qualquer mudança subsequente no texto normalmente mostraria uma aberração métrica que, assim, seria identificada como um erro. Por essas razões, os poemas escáldicos fornecem uma cultura literária da Era *Viking* com evidência passível de data e amplamente confiável que, de outra maneira, estaria inacessível a nós. E, mais importante para este estudo, os escaldos pagãos usaram esse tipo de poesia como um veículo para os mitos pagãos.

A poesia escáldica oferta informações com relutância, e requer muito trabalho interpretativo por parte de seus leitores. É uma forma de verso que premia pela complexidade: ele tende a esconder ideias simples atrás de sintaxe convoluta, vocabulário obscuro e códigos linguístico-culturais que parecem estranhos e dissimulados às audiências modernas. Essa complexidade em parte deriva da métrica, uma vez que cada linha da estrofe *dróttkvætt* deve conformar-se a estritos padrões de aliteração, rima interna e acentos tônicos, que não correspondem com a estrutura natural de uma sentença em língua nórdica antiga. Mais importante, a poesia escáldica favorece o significado oculto em vez do explícito por questões estéticas. Poetas e suas audiências parecem ter se deliciado em ocultar e desvendar os significados dos poemas, respectivamente. Ambos os lados precisavam estar familiarizados com as convenções e códigos da forma, com sua linguagem secreta e seu quadro cultural de referências: nós podemos comparar

atualmente com o conflito entre os compositores de palavras cruzadas crípticas e os leitores de jornais que tentam resolvê-las.

A característica mais destacada do verso escáldico, para além da métrica, é o *kenning*. Um *kenning* é uma construção perifrástica de múltiplas partes que substitui um substantivo: uma ideia simples expressa em uma linguagem muito mais complicada. Em um nível básico, um *kenning* é formado ao combinar duas palavras, na qual a segunda delas modifica o significado da primeira. Mas é mais fácil ilustrar a ideia que defini-la. Vamos supor que um poeta quis fazer referência a um rei em uma estrofe: ele toma como base a palavra “homem” (reis são homens acima de tudo) e a modifica com a frase “dos anéis” (um papel do rei foi distribuir tesouros aos seus seguidores e, não menos, aos seus poetas). Assim, o “homem de anéis” pode ser entendido, de acordo com a convenção escáldica, como uma referência ao rei. Mas essa circunlocução ainda é simples para os padrões evocados, de maneira que o poeta poderia substituir a palavra “homem” pelo nome de Týr. Týr é o nome de um dos deuses nórdicos; mas, neste caso, o poeta não está falando do deus em si. Dentro do sistema de *kenningar*, “deus” pode ser colocado no lugar de “homem”, e o nome de qualquer deus pode ser usado para o conceito de “deus” em geral. Assim, Týr = “deus” = “homem”. “Týr dos anéis”, portanto, permanece sendo um *kenning* para “rei”. No entanto, os *kenningar* podem ser estendidos para além dessa construção em duas partes, limitados apenas pela ingenuidade dos escaldos e o que for confinável na estrofe *dróttkvætt*. No século XIII, Snorri Sturluson escreveu um livro sobre a poética escáldica que ilustra como esses *kenningar* estendidos funcionam. Ele também oferece bons exemplos de uso que os escaldos tipicamente fizeram do imaginário mítico em seu trabalho:

[1] O esplêndido odiador do fogo do mar defende [2] a amante do inimigo do lobo; as proas dos barcos são postas ante as íngremes [3] sobranceiras da esposa do amigo de Mímir. O nobre todo-poderoso governante sabe como manter a [4] mãe do atacante da serpente [5]. Você que atormenta o colar, aproveite [6] a mãe do inimigo da esposa do troll até a velhice².

Nesta única estrofe há seis *kenningar* separados, cinco dos quais são “estendidos” para além da forma básica. Dois dos *kenningar* fazem referência à ideia mencionada acima, que o rei é generoso com o ouro; todas as outras quatro aplicam imagens mitológicas para descrever a “terra”. Essa estrofe, quando decodificada, simplesmente estabelece que o bom rei defende e mantém sua terra. Os *kenningar* individuais, porém, são explicados abaixo:

1) Este é um *kenning* de duas partes: “fogo do mar” significa ouro – há muitos mitos e lendas nas tradições nórdica e germânica que mencionam ouro no fundo do mar ou em um rio, onde ele brilha como fogo. Alguém que “odeia” o ouro, livra-se dele; então “esplêndido odiador do fogo do mar” = “rei [generoso]”.

2) “Terra” é o objeto deste *kenning*. No mito nórdico, o deus Odin tomou como esposa a terra personificada (Jörð). (Ela é referida aqui como sua “amante”). Odin é o inimigo do lobo, Fenrir, aquele que, conforme os mitos, o matará no fim do mundo.

3) O amigo de Mímir é, novamente, Odin – Odin trocou um de seus olhos por um gole da fonte da sabedoria de Mímir; sua esposa é, mais uma vez, a Terra. “Sobrancelhas da terra” são provavelmente “escarpas”, conquanto elas possam ser “rochas” ou “montanhas”. A referência aos navios nessa linha sugere que “sobrancelhas da Terra” pode ser uma característica geográfica próxima da água.

4) O quarto *kenning* faz referência à Terra através de outro de seus relacionamentos familiares: sua união com Odin produziu o deus Thor. Mas Thor não é apenas um nome; como Odin, ele é definido por seu relacionamento com um dos grandes monstros mitológicos: a luta de Thor com a Miðgarðsormr, a grande serpente do mundo, na batalha final; assim, “o atacante da serpente” é Thor, e sua mãe é a Terra.

5) “Você que atormenta o colar” é um simples *kenning* que retoma a ideia do início da sentença, onde o rei – a quem este poema está endereçado – é um daqueles que causa dano ao tesouro dourado ao desfazer-se dele.

6) O sexto e final *kenning* refere-se novamente à Terra. Thor é famoso nos mitos por sua luta com os gigantes e outros monstros, dos quais sua “esposa do troll” é presumivelmente um deles. Então, a “a mãe do inimigo da esposa do troll” é a Terra, que simboliza a terra sobre a qual o rei governa.

Este poema é um exemplo extremo sobre como usar muitas palavras onde uma ou duas teriam funcionado muito bem, mas oferece um vislumbre valioso da maneira como complexos *kenningar* podem ser construídos, e como os escaldos usam referências mitológicas. Eles assumiam previamente que as audiências sabiam que Odin era casado com a Terra, e que Thor lutou contra a Miðgarðsormr. Eles raramente contavam a história de um mito, mas frequentemente contavam com nossa grande preocupação quanto ao

conhecimento prévio de certo mito, ou ainda do mundo mitológico em geral. Eles são mais alusivos que explícitos em seu significado, e seu principal interesse não é em a comunicação direta da informação do poeta para a audiência.

Face ao deleite dos escaldos em expressar informação mitológica em alusões parciais ou oblíquas tanto quanto a dificuldade fundamental dessa forma de verso, a poesia escáldica não é um bom meio para contar histórias completas. Porém, há algumas exceções para esta regra, incluindo um poema tardio do século X produzido por Eilífr Goðrúnarson chamado *Þórsdrápa*, que em muitas estrofes relata o famoso mito sobre as experiências de Thor na corte do gigante Geirrøðr. Este poema foi preservado pelo manual de Snorri, *Skáldskaparmál*, mas Snorri considerou necessário fornecer um recontar do mito em prosa acompanhada da poesia original, muito provavelmente porque o verso era quase incompreensível sem uma glosa consecutiva. O *Þórsdrápa* é, de forma notória entre os poemas escáldicos, um dos mais difíceis e inescrutáveis de todos, e lê-lo requer tanto um quadro muito amplo de referências mitológicas quanto a habilidade e experiência para identificar as relações entre agrupamentos de elementos dos *kenningar*.

Como nós veremos posteriormente no estudo de caso do mito de Thor e a serpente, interpretar a poesia escáldica requer uma aproximação similar àquela necessária para entender representações visuais dos mitos nórdicos. Como as rochas pictóricas, a poesia escáldica geralmente nos é apresentada como uma imagem única desenhada a partir de um mito; ela é, de forma similar, estática, e frequentemente requer de nós um olhar para além de seus próprios limites se quisermos alcançar a história completa. Como sabemos que a poesia escáldica foi composta no período em que as rochas pictóricas estavam em voga na Escandinávia, parece válido sugerir que dois tipos de fontes operam em níveis estéticos e cognitivos similares: a maior parte do trabalho ao interpretar os dois tipos de “texto” deve ser feito pela audiência, e *como* a informação foi apresentada é frequentemente mais importante que o que foi descrito ou representado.

Apesar das muitas dificuldades, a poesia escáldica será de particular importância para a minha análise dos mitos nórdicos e como eles mudaram com o passar do tempo; ela é a única forma de evidência textual que nos fornece alguma base para datar versões dos mitos no período pagão. Logo, ela agirá como um tipo de grupo de controle para as outras formas de mito,

cujo relacionamento para o mundo do autêntico paganismo nórdico é muito menos seguro.

Poesia éddica

A segunda categoria do verso nórdico antigo que lida com objetos mitológicos é conhecida como poesia éddica. Poemas éddicos normalmente recebem um *status* privilegiado como as “melhores” formas do mito, pois, diferentemente do verso escáldico, seu propósito é relatar o mito por inteiro, e eles o fazem de maneira muito mais direta, de modo narrativo. Em distinção aos textos escáldicos, porém, é difícil datar os poemas éddicos com qualquer certeza, e eles apenas ocorrem em um pequeno número de manuscritos do período pós-conversão.

A “poesia éddica” não é um termo medieval, até onde nós sabemos. Ele foi usado inicialmente para designar um corpo de poemas do século XVII, quando o famoso manuscrito Codex Regius (escrito em c. 1270) foi redescoberto na Islândia. O bispo e erudito islandês Brynjólfur Jónsson identificou esse livro como uma “Edda”, conclusão pautada nas semelhanças percebidas entre este manuscrito e a *Snorra Edda*, o manual de poesia e mitologia do século XIII redigido por Snorri Sturluson – de fato, este foi o único trabalho do período medieval intitulado como “Edda”. Brynjólfur, com outros eruditos contemporâneos, acreditou que o Codex Regius era mais antigo que a *Snorra Edda*, e atribuiu sua compilação ao historiador do século XI Sæmundr Sigfússon, “o Sábio”. Assim, o manuscrito ganhou títulos alternativos como *Sæmundar Edda*, *Edda Antiga* ou *Edda Poética*. Portanto, o termo “poesia éddica” foi aplicado a tipos de poesia que estão contidos no Codex Regius, mas que não tem validade real ou significado em relação à cultura medieval islandesa, e talvez ainda menos em relação ao mito nórdico pagão. Ela é recentemente aceita em termos de conveniência como um tipo de poesia nórdica; mas, com efeito, um poema hoje classificado como “éddico” não pode ser tomado como uma prova de que ele é necessariamente uma composição mitológica antiga ou autêntica.

Se basearmos nossa definição do que a poesia éddica é com base nos conteúdos do Codex Regius, torna-se claro que este tipo de verso não estava restrito ao mito. Dos 31 textos do manuscrito, 21 contam histórias derivadas das antigas lendas sobre os heróis germânicos, e apenas dez tratam os feitos

dos deuses nórdicos. Os poemas mitológicos são encontrados no início do manuscrito, e eles parecem ter sido arranjados em uma ordem lógica com base em sua forma, conteúdo e, possivelmente, com base em que deus assumem o principal papel em cada narrativa.

Tabela 1 – Os poemas mitológicos da *Edda Poética*

Poema	Forma	Conteúdo	Deus como protagonista
1 <i>Völus pá</i> ("A profecia da vólva")	Narrativa Monólogo	Sabedoria/ Narrativa	Odin
2 <i>Hávamál</i> ("Os dizeres do mais alto")	Monólogo	Sabedoria	Odin
3 <i>Vafþruðnismál</i> ("Dizeres de Vafþruðnir")	Diálogo	Sabedoria	Odin
4 <i>Grímnismál</i> ("Os dizeres de Grímnir")	Diálogo	Sabedoria	Odin
5 <i>För Skírnis/Skírnismál</i> ("A jornada de Skírnir/Os dizeres de Skírnir")	Diálogo	Narrativa	Freyr
6 <i>Hárbarðsljóð</i> ("A canção de Hárbarð")	Diálogo	Narrativa	Odin/Thor
7 <i>Hymiskviða</i> ("O poema de Hymir")	Narrativa em 3ª pessoa Diálogo	Narrativa	Thor
8 <i>Lokasenna</i> ("A querela de Loki")	Diálogo	Narrativa	Loki/Thor
9 <i>Þrymskviða</i> ("O poema de Þrym")	Narrativa em 3ª pessoa	Narrativa	Thor
10 <i>Völundarkviða</i> ("O poema de Völundr")	Narrativa em 3ª pessoa	Narrativa	Nenhum
11 <i>Álvissmál</i> ("Os dizeres do mais sábio")	Diálogo	Sabedoria	Thor

Conquanto o arranjo não seja de todo consistente, parece que o compilador do Codex Regius escolheu esses poemas e essa posição no manuscrito com base no subtipo de poesia que cada um representa. Os quatro primeiros versam inteiramente sobre a troca de informações mitológicas ou sabedoria, e não é nenhuma surpresa que Odin – o deus tanto da sabedoria sobrenatural quanto o chefe dos deuses – seja o protagonista em cada um deles. Eles expressam, em discurso direto, monólogos dramáticos

ou ainda disputas de conhecimento em formato de diálogo entre o deus e seu adversário. Os poemas 5-9 são mitos no sentido estrito da palavra, uma vez que cada um descreve uma história discreta sobre os deuses e seus feitos, mesmo que contados de formas diferentes. Essa sequência inclui um conjunto de poemas sobre Thor que parece agrupado dessa forma por compartilharem o mesmo personagem central. Porém, os dois poemas finais na seção do manuscrito apresentam problemas; o *Völundarkviða* não é um poema mitológico: ele versa sobre a famosa história de Völundr, o Ferreiro (Weyland, na tradição inglesa), e parece mais adequado em uma seção heroica/legendária do manuscrito; nenhum dos deuses aparece nele. Seu despontar aqui interrompe a sequência de poemas sobre Thor, que segue com o *Álvissmál*. O *Álvissmál* é outro poema com troca de informação semelhante ao *Grímnismál* e *Vafþrúðnismál* no formato; porém, Thor – que não é comumente considerado o mais sábio ou inteligente dos deuses –, de forma inesperada, encontra a si próprio como o protagonista.

Portanto, o arranjo dos poemas mitológicos no Codex Regius é lógico; mas, tomados em conjunto, eles não fornecem uma série de mitos completa ou harmoniosa. Eles não respeitam qualquer esquema cronológico reconhecível, os poemas individualmente não são conectados uns aos outros como parte de uma narrativa mais ampla e o único poema que descreve o fim do mundo em detalhes, *Völuspá*, o faz no início da coleção. Seja como for, nós devemos ser cuidadosos ao dar qualquer significado à justaposição de poemas nesse manuscrito, uma vez que não há evidência que sugere que esses poemas circularam necessariamente como um corpo antes deles terem sido colocados por escrito no Codex Regius. Um compilador do século XIII é responsável pelo formato atual. Simultaneamente, a poesia mitológica de tipo éddico não está confinada neste manuscrito. Outros cinco poemas éddicos sobre os deuses nórdicos são encontrados em outros cinco manuscritos: *Völuspá in skamma* (“A versão resumida da profecia da völva”), *Baldurs draumar* (“Os sonhos de Baldr”), *Rígsþula* (“A lista de Rígr”), *Hyndluljóð* (“O poema sobre Hyndla”) e *Grottasöngur* (“A canção de Grotti”). Seis dos poemas mitológicos (*Völuspá*, *Vafþrúðnismál*, *Grímnismál*, *För Skírnis*, *Hárbarðsljóð* e *Hymiskviða*) existem como cópias segundas em outros manuscritos, nenhum deles mais antigo que o Codex Regius.

Se os textos dos poemas éddicos tal qual nós lemos hoje em dia podem ser datados o mais precocemente possível apenas no século XIII, isso não

significa dizer que os poemas em si não foram originados muito antes. A poesia éddica repousa suas características no verso oral-tradicional; ele é aliterativo, tal como as formas antigas e análogas da poesia oral germânica (em inglês antigo, p. ex.); e ela é formulaica – está baseada na repetição e variação de “blocos” de poesia que usam formas métricas idênticas e palavras similares, mas que podem ser alteradas para adequar-se ao seu contexto. Uma composição formulaica como esta também é uma característica da poesia que foi originalmente composta e disseminada em uma cultura pré-literária. Portanto, parece provável que muitos dos poemas éddicos tenham sido transmitidos oralmente antes de eles serem colocados por escrito. Em comum com outras tradições orais germânicas, os poemas éddicos são anônimos e preservados sem nenhuma referência às circunstâncias de sua produção. Até a presente data, eruditos geralmente concordam que a maioria desses poemas foi composta no período pagão, apesar da dificuldade de ser mais preciso que isso: o século X é talvez a mais provável data de origem. As origens geográficas dos poemas éddicos são uma similaridade igualmente difícil de identificar; a Noruega é uma localização plausível, uma vez que os assentadores da Islândia partiram da Noruega; mas, com o passar dos anos, a Suécia, a Dinamarca e as Ilhas Britânicas têm sido oferecidas como possíveis lares de poemas individuais. Porém, os eruditos islandeses geralmente continuaram a afirmar uma proveniência islandesa para todo o *corpus* poético, assim como para os manuscritos que os contêm. Um par de poemas mitológicos (*Hymiskviða* e *Hyndluljóð*) são provavelmente muito mais jovens que o resto, e dificilmente podem ser mais antigos que os manuscritos que os preservaram: eles mostram que os poetas permaneceram capazes de compor bem uma nova poesia na forma éddica até a Era cristã. Esses textos provavelmente foram compostos na Islândia, como parte de um renovado interesse na cultura pagã que surgiu ali no século XIII.

Quando nós estamos lidando com uma poesia oral-tradicional que foi preservada na forma escrita, nós devemos ter cuidado, pois cada texto nos fornece uma única imagem de um poema ou um mito que fez parte de uma tradição cambiante e fluida, altamente suscetível a variação. O texto que nós temos diante de nós pode não ser representativo para a tradição como um todo; ele pode ter sido alterado conscientemente por sucessivos poetas através das gerações, ou posteriormente, por escribas incompreensíveis; ele pode ter sido desmembrado ou malcopiado. Um poema éddico pode ser visto

como um fóssil de uma viva tradição vital do mito e poesia, que desenvolveu organicamente e evoluiu enquanto avançava pelo tempo e espaço. Ele não era imutável em sua forma oral, e nós não nos devemos deixar enganar por seu estado presente – preservado fora de seu contexto original, fixo, sem vida – ao pensar que o poema que nós lemos hoje é necessariamente o poema original, o que é a única forma possível do mito. Onde duas ou mais versões diferentes do mesmo poema sobreviveram, nós devemos ser cuidadosos ao compará-los, em uma tentativa de decidir qual é o melhor, mais antigo ou mais original; se eles diferem entre si, tal situação ocorre porque eles significam coisas diferentes para diferentes poetas em tempos diferentes. Esses fósseis textuais podem representar diferentes estágios em uma evolução do organismo mítico e devem ser julgados sobre seus próprios méritos.

Poemas éddicos são indubitavelmente de grande significado para o mito nórdico, mas nós tendemos a dar a eles muito crédito, creio eu. Eles alcançaram o *status* quase de um corpo sagrado do conhecimento mitológico pagão, mas o *corpus* foi compilado na Alta Idade Média; os textos são do século XIII; e ali não há evidência textual direta da circulação desses poemas na Escandinávia pré-cristã. Se eles têm qualquer relacionamento direto com a cultura religiosa pagã, é quase impossível identificá-la na forma atual. Assim, neste livro eu pretendo ser um tanto cético diante da dependência dos poemas éddicos como nossa fonte primária dos mitos nórdicos no período pagão, uma vez que lhes falta um contexto histórico seguro. No entanto, em alguns casos é possível fornecer algum contexto ao comparar poemas éddicos com uma poesia autêntica e datável da tradição escáldica, tanto quanto outras evidências textuais e circunstanciais. Apenas ao combinar a evidência desses dois tipos de verso nórdico nós podemos reconstruir o lugar do mito na poesia pagã e o papel da poesia no molde dos mitos pagãos.

As sagas islandesas

A grande tradição islandesa da escrita das sagas em prosa é única e, justificadamente, famosa através do mundo. Ela também é muito variada: o termo “saga” é muito genérico em nórdico antigo para qualquer prosa narrativa, e engloba tanto histórias de amor quanto vidas de santos, contos de heróis lendários e fazendeiros ordinários, escrita histórica sóbria e as mais

lúgubres fantasias de entretenimento. Muitas das sagas olham de volta ao passado, para a era dos assentamentos islandeses e além dela: deste modo, elas frequentemente lidam com o passado pagão. Atitudes sobre e representações do período pagão variam conforme o tipo de saga; mas, em geral, elas não estão primordialmente interessadas nos mitos de seus ancestrais. Ocasionalmente, no entanto, nós podemos discernir elementos míticos isolados na narrativa das sagas, ou encontrar outra informação sobre a religião pagã que pode iluminar mitos disponíveis em outras fontes. Dos muitos subgêneros de sagas islandesas, as mais úteis são provavelmente as *Íslendinga sögur* (“sagas dos Islandeses”), as *konunga sögur* (“sagas dos reis”) e *fornaldar sögur* (“sagas das eras passadas”)⁸.

As *Íslendinga sögur* são o tipo de sagas mais famoso, o indiscutível apogeu da tradição em prosa medieval islandesa. Elas descrevem a vida da então chamada “Era das Sagas”, o período do primeiro assentamento da Islândia, que perdurou de meados do século IX até cerca de 1050. Esse período inclui a conversão da ilha ao cristianismo no ano 999 ou 1000, e esse evento momentâneo é um tópico favorito dos autores das *Íslendinga sögur*. Os assentadores que vieram para a Islândia da Noruega eram obviamente pagãos, e eles presumivelmente trouxeram com eles suas formas de religião para a nova terra. As *Íslendinga sögur*, de maneira ocasional, fornecem alguns detalhes de práticas e atitudes religiosas pagãs, mas elas dificilmente fazem qualquer referência ao mito pagão. Enquanto os deuses nórdicos são ocasionalmente citados, não aprendemos muito sobre como as pessoas percebiam-nos, ou que histórias foram ligadas a eles: sabemos meramente que eles foram o objeto da adoração das pessoas. Assim, as *Íslendinga sögur* não são de muito uso como fonte primária para o mito nórdico *per se*. No entanto, elas têm duas funções úteis. Primeiro, elas são um repositório de uma grande quantidade de poemas escáldicos, alguns dos quais foram provavelmente compostos no período em que a narrativa das sagas está posta, apesar de não podermos sempre confiar na informação da saga sobre suas origens. Frequentemente o autor da saga deve ter composto um rascunho para caber em sua narrativa, ou tomar um poema existente fora de contexto para embelezar sua história. É simplesmente impossível acreditar que, toda vez que uma saga coloque um verso nos lábios de um personagem, aquela pessoa real falou aquele verso, e que ele foi lembrado e recitado até o tempo da composição da saga. Apesar de os islandeses pagãos certas vezes falarem com suas próprias vozes por meio de sua própria poesia

dentro das *Íslendinga sögur*, e também muito do verso escáldico, as estrofes que as sagas preservam, frequentemente fazem uso do imaginário pagão. O segundo valor principal das *Íslendinga sögur* é como fonte para a história do paganismo nórdico e, particularmente, da conversão, que pode ofertar contextos religiosos úteis para os mitos encontrados em outras fontes.

Este tipo de saga não é necessariamente perfeitamente confiável como fonte histórica. As *Íslendinga sögur* começaram a ser escritas no século XII, e a maioria dos textos que chegou até nós data do final do século XIII em diante. Há, assim, uma lacuna substancial entre os eventos descritos pelas sagas e sua data de composição. Suas fontes eram provavelmente a combinação de poesia antiga e tradições orais, mas em sua forma atual elas lembram mais ficção histórica do que um fato histórico. Enquanto textos literários, a motivação principal de seus autores não foi representar a Era das sagas tal qual ela foi; mas, em vez disso, recriá-la conforme seus desígnios: no que diz respeito à religião, as *Íslendinga sögur* parecem ter tido duas agendas predominantes. Elas preocupavam-se em mostrar seus ancestrais pagãos de forma geralmente favorável e frequentemente gloriosa, brilhante; mas eles também desejavam mostrar quão rápido e eficientemente os islandeses adaptaram-se à Cristandade quando ela foi introduzida a eles. Há certa teleologia nas representações da religião nas *Íslendinga sögur*: como era notório que o paganismo na Islândia havia desaparecido relativamente de forma completa e rapidamente, autores cristãos olharam para trás, para o período da pré-conversão, e foram hábeis em representar o paganismo com uma luz relativamente favorável, sem sentir muita necessidade de condená-lo. Mas, o fato de que eles tinham aprovado seus nobres ancestrais pagãos não necessariamente prova que o autor contou (ou conhecia) a verdade sobre o paganismo.

As *konunga sögur* (“sagas dos reis”) também são datadas, em sua maioria, nos séculos XIII e XIV, conquanto haja evidência que suas composições tiveram início antes das *Íslendinga sögur*. Como o nome do gênero sugere, as sagas dos reis lançam olhares para fora da Islândia (que não teve um rei) e em direção à Noruega, e de forma mais ampla para o mundo *viking*. Exemplos de *konunga sögur* norueguesas sobreviveram, então nós sabemos que, diferente das *Íslendinga sögur*, elas não são um fenômeno puramente islandês.

As *konunga sögur* estão mais interessadas na religião pagã do que no mito pagão; elas são úteis porque nos fornecem evidências sobre a natureza da

cultura pagã na Escandinávia continental, mas elas não preservam, estritamente falando, os mitos em si. Porém, em alguns casos, o mito foi indubitavelmente influenciado pela representação da história nas sagas dos reis. O exemplo mais conspícuo desse processo é a *Ynglinga saga*, que é a primeira sessão do *Heimskringla* – a longa história dos reis da Noruega, do seu início até 1177, usualmente atribuída a Snorri Sturluson. Nesta saga, Snorri descreveu as últimas origens dos governantes noruegueses na Suécia, e traça essa ancestralidade de volta aos deuses nórdicos, que ali existiam no limite entre os mundos divino e humano. Muitas das histórias que Snorri conta sobre os *Ynglingar* (o nome de família dos reis suecos) são, de forma reconhecida, colocadas em paralelo com fontes mitológicas, mas a *Ynglinga saga* as transmuta em *quasi*-história, relacionando-as a eventos históricos e pessoas, e determinando-as no mundo do dia a dia em vez do mítico. Assim, Odin, na *Ynglinga saga*, é um rei humano com habilidades especiais, quase sobrenaturais e manias de grandeza, que decide que ele entrará no mundo dos deuses após a morte. Esta é uma profecia autorrealizável; seus seguidores começaram a acreditar que ele realmente tinha partido para o lar dos deuses e, ao fazer isso, ele tornou-se um deus. Portanto, eles começaram a adorá-lo. Outros deuses – Njörðr, Freyr e Freyja – sucederam Odin e continuaram a agir de acordo com suas naturezas míticas e atributos, mas dentro de uma narrativa que é apresentada como sendo uma recordação prática dos tempos passados.

A *Ynglinga saga* naturalmente pode não satisfazer leitores modernos como uma historiografia acurada, mas este não é o objetivo. Nestas primeiras seções de sua história, Snorri empreendeu duas coisas. Ele forneceu um mito de origem para os reis da Escandinávia, que reivindicavam seus direitos aos tronos como derivados de um tipo de direito divino via sua descendência dos deuses. Ao mesmo tempo, ele considera estes mesmos deuses como sendo, em última instância, não mais do que lideranças de alto *status* com atributos inusuais. Ele explica as origens do paganismo como uma espécie de ilusão, enquanto, ao mesmo tempo, localiza as origens da realeza no Norte neste complexo de convenções sociais e religiosas. Como um autor cristão, Snorri pode não acreditar nos deuses pagãos ou ser visto como um defensor de qualquer crença; em vez disso, ele estava consciente de que a cultura escandinava foi fundada no paganismo, e que ela mantinha ressonâncias culturais importantes muito após a conversão. A *Ynglinga saga* é parte dessa tentativa de reconciliar essas ideias aparentemente antagônicas.

Como todas as *konunga sögur*, a *Ynglinga saga* faz uso de múltiplos recursos. As sagas dos reis fazem empréstimos umas às outras livremente; juntas elas produzem uma ampla e conectada rede de narrativas inter-relacionadas que se prolongam da Islândia à Noruega e vice-versa. Elas também têm relações textuais com histórias latinas da Noruega, seja como fornecedoras, seja como contenedoras de informação: relativamente poucos textos latinos sobreviveram da Escandinávia medieval, e parece provável que a influência da escrita histórica latina sobre as *konunga sögur* foi maior do que aparenta atualmente. Porém, acima de tudo, as sagas dos reis usam a poesia escáldica, pelas razões dadas por Snorri no prefácio do *Heimskringla*. Elas são um repositório muito valioso de versos escáldicos e particularmente dos exemplos mais antigos de forma (datando por volta dos séc. IX e X). Eruditos também acreditam que os versos encontrados nas *konunga sögur* são mais autênticos – menos prováveis de serem fabricações posteriores – que aqueles encontrados nas sagas dos islandeses, uma vez que uma má atribuição ou uma deturpação intencional de uma estrofe pode invalidar todo atestado de acurácia de uma história.

As *fornaldar sögur* (“sagas lendárias”) ocupam uma posição um tanto quanto irônica no *corpus*: elas são sagas que sempre inserem suas narrativas no mundo pré-cristão, ainda que elas forneçam as informações menos confiáveis sobre ele. As *fornaldar sögur* são distintivas por muitas razões. Elas são, como um todo, levemente mais tardias que outros gêneros, tornando-se verdadeiramente populares no século XIV. Elas são frequentemente influenciadas pelas formas literárias estrangeiras: romances europeus, contos e lendas heroicas, por exemplo. Elas não usam a poesia escáldica como fonte de suas narrativas; quando elas incluem versos, é normalmente do tipo éddico, e essa composição nunca é um produto autêntico do período que as sagas descrevem. Quando os autores trazem uma poesia preexistente para dentro das *fornaldar sögur*, é quase sempre uma confecção literária tardia, composta como imitação de um tipo de verso que eles pensaram ter sido corrente em um passado distante. O que nós agora chamamos de poesia escáldica foi associada com história: poesia do tipo éddico estava mais bem adaptada a histórias que tomavam espaço fora da história: aos mitos e lendas, em outras palavras.

Provavelmente a melhor maneira de definir uma *fornaldar saga* é com base em sua relação com esquemas convencionais de tempo e espaço. Uma “saga lendária” é definida antes do assentamento da Islândia:

frequentemente, muito antes. As histórias vão além da Era *Viking*, até o passado sombrio e distante das migrações germânicas (séc. V e VI). Elas ocorrem, aos islandeses, em terras estranhas e obscuras como Rússia, Germânia ou Suécia. Se os personagens visitam a mais familiar Dinamarca ou Noruega, esses locais portam pouca semelhança com sua geografia atual. As *fornaldar sögur* são povoadas por dragões cuspidores de fogo, heróis semi-humanos, trolls, monstros e reis com espadas mágicas: eles estão em um mundo distante da representação realística predominante da sociedade islandesa que nós encontramos nas *Íslendinga sögur*. E, nessas sagas, os antigos deuses algumas vezes andam sobre a terra: não como humanos deificados, como eles são na *Ynglinga saga* de Snorri, mas com todos os seus atributos míticos familiares e com seus poderes divinos intactos.

As *fornaldar sögur* são frequentemente baseadas nas tradições que podem ser antigas, tanto quanto suas correspondências com outras narrativas germânicas da Primeira Idade Média sugerem. Suas origens últimas estão no fundo comum de tradições que as tribos germânicas levaram com elas enquanto dispersavam-se através da Europa continental, Escandinávia e Ilhas Britânicas. Porém, elas representam um desenvolvimento relativamente tardio dessas tradições, e suas histórias provavelmente mudaram pouco através do tempo. Os mitos que elas preservam não podem sempre ser colocados em paralelo com fontes anteriores; quando eles não podem, eles devem provavelmente ser vistos como narrativas reimaginadas e tardias do mundo antigo pré-cristão. As *fornaldar sögur* são frequentemente comparadas com outros tipos de literatura fantástica. Conquanto o termo seja difícil de aplicar a qualquer gênero medieval, elas se apresentam a nós como fantasia medieval tardia, ou seja, de como o “lendário” era dentro de suas próprias preocupações; todavia, trata-se de algo que provavelmente diz muito pouco sobre os mitos que eram contados no Norte quando eles ainda eram pagãos.

Snorra Edda

Snorri Sturluson (1179-1244) é inquestionavelmente a figura mais importante na história da mitologia nórdica. Como nós já destacamos, ele foi responsável pela preservação de muitos poemas antigos em seu trabalho histórico (*Heimskringla*) e em seu tratado sobre a poesia escáldica (a seção *Skáldskaparmál* da *Snorra Edda*). Mas Snorri foi também a primeira pessoa

a tratar a mitologia escandinava como uma categoria distinta, analisando-a de um ponto de vista erudito, e tentando enquadrar os diferentes mitos em uma forma coerente e sistemática. Ele foi o primeiro mitógrafo a olhar para os mitos do norte pagão como uma categoria especial de história (ainda que ele nunca tenha usado a palavra “mito” em si – o nórdico antigo não apresenta um termo equivalente). A *Snorra Edda* nos oferece as formas completas dos mitos tal como eles foram conhecidos pelos islandeses medievais; ela preserva muitas narrativas que não existiam mais na forma poética; acima de tudo, ele provê explicações para muitas referências míticas obscuras encontradas na poesia que, de outro modo, nós teríamos poucas esperanças de decodificar.

A *Snorra Edda* é comumente datada em cerca de 1225, mas nós sabemos pouco sobre sua gênese. Sua atribuição a Snorri recai sobre uma referência no início do manuscrito mais antigo do texto, a “Edda de Uppsala”, que foi escrita em cerca de 1300. Esse manuscrito especifica que Snorri Sturluson “colocou o livro unido da maneira em que ele aparece aqui” e destacou as partes componentes do texto, que cobrem do mito à poesia. Mito e poesia certamente avançam passo a passo na *Snorra Edda*. Tudo leva a crer que o objetivo de Snorri foi propiciar que os poetas contemporâneos a ele compusessem versos no tradicional estilo escáldico, e permitir que as audiências daquele tempo entendessem e apreciassem a versificação antiga. Para tanto, ele descreveu os aspectos técnicos da *dróttkvætt* poética, sua métrica e o uso dos *kenningar*, e também seu lugar em um contexto cultural amplo. A poesia tinha um lugar importante no mito nórdico antigo; o mito, naturalmente, não tinha menor significado na poesia tradicional. Portanto, para permitir que essa forma de verso fizesse sentido para uma audiência do século XIII, Snorri deu tanta informação quanto estava disponível a ele sobre os mitos de seus ancestrais pagãos.

A *Snorra Edda* tem quatro partes. Além do *Háttatal* e do *Skáldskaparmál*, que são principalmente preocupados com a poética, há o *Gylfaginning* (“a desilusão de Gylfi”) e o *Prólogo*, que provê um enquadramento pseudo-histórico para os mitos que relembra em grande medida o tratamento dos deuses na *Ynglinga saga* de Snorri. O *Skáldskaparmál* inclui alguns mitos, mas esses são principalmente relacionados a tipos específicos de versos escáldicos, servindo como exemplo para um tipo particular de *kenning* ou outro aspecto da dicção poética. O *Gylfaginning*, por outro lado, nos oferece uma compreensiva história do universo mitológico, da criação do mundo até

o seu fim. Nesta seção da *Edda*, Snorri usa poemas éddicos como sua fonte principal. Mas ele também incluiu muitos mitos independentes que não são encontrados de forma completa em nenhuma outra parte do *corpus*, e é usualmente impossível dizer se ele estava empregando poemas que foram perdidos como suas fontes ou em que medida os mitos do *Gylfaginning* são composições originais suas. Em alguns casos, como veremos no capítulo 6, Snorri introduz elementos em sua narrativa que provavelmente não são derivados das tradições míticas nativas; em vez disso, ele preferiu refletir sobre as atitudes do século VIII em relação ao paganismo, ou manifestou o desejo de Snorri de fazer um sistema coerente de um corpo de mitos que foi tudo, menos coerente e sistemático em sua forma herdada.

No *Gylfaginning* e no *Skáldskaparmál*, as atitudes de Snorri quanto ao mito são sem juízo, mesmo que tal atitude seja improvavelmente tão objetiva quanto ela foi disposta. Diferentemente de muitos comentadores medievais sobre a cultura e a religião pagã, Snorri nunca equalizou os deuses antigos com demônios; ele nunca condenou seus ancestrais por suas crenças. Ao mesmo tempo, Snorri estava preocupado, através da *Edda* como um todo, em manter uma distância segura entre sua audiência cristã e a religião que escora os mitos que ele reconta. Próximo do início do *Skáldskaparmál*, ele dá conselhos explícitos aos seus leitores sobre como eles devem usar o livro:

Mas essas coisas devem ser ditas aos jovens poetas que desejam aprender a linguagem poética e prover seu próprio repertório expressivo mediante o uso de termos tradicionais; ou se eles desejam entender o que é expresso de forma obscura: assim, que este livro seja usado como uma fonte de conhecimento e deleite. Mas não podemos esquecer ou desacreditar essas sagas de maneira a excluir da arte poética os antigos *kenningar*, com os quais os antigos poetas deleitaram-se. Além disso, os cristãos não devem acreditar nos deuses pagãos ou tomar essas sagas como verdadeiras para além do que foi feito no início do livro, onde foram contados os eventos que conduziram a humanidade ao afastamento da verdadeira fé e, em seguida, conta-se dos turcos, e de como os homens da Ásia, que eram chamados de *Æsir*, falsificaram as histórias do que ocorreu em Troia, para que os povos os considerassem deuses⁹.

Nesse conselho aos jovens poetas, Snorri fez referência ao *Prólogo* da *Edda*, no qual ele explica as origens do paganismo como um tipo de ilusão inocente: pagãos eram, naturalmente, criados por Deus, e originalmente tinham conhecimento dele, mas eles gradualmente perderam esse conhecimento. Suas habilidades naturais os fizeram procurar fontes alternativas para compreender o mundo, o que os levou às mal-orientadas conclusões, conquanto inteiramente racionais, sobre as formas como o universo funciona. Eventualmente eles chegaram a imbuir fenômenos

naturais com o poder divino e, finalmente, lembrar seus primeiros reis e lideranças como sendo deuses. É dentro deste enquadramento conceitual que a *Snorra Edda* deve ser lida: ela simultaneamente diz à sua audiência que o paganismo é errado (i.e., incorreto) e não é errado (i.e., inocente), e que há muito a ser louvado nas tradições pagãs, desde que os antigos erros pagãos não sejam repetidos.

Alguns acadêmicos têm sugerido que a racionalização por parte dos cristãos eruditos sobre essas partes da *Edda* é incompatível com a direta e aparentemente séria apresentação da mitologia no *Gylfaginning*: em última análise, eles até mesmo argumentam que o *Prólogo* e a seção de “conselho aos jovens poetas” podem não ter sido compostos por Snorri por causa do suposto conflito ideológico dentro do texto. Porém, o *Prólogo* é encontrado em todos os manuscritos da *Snorra Edda*: não há evidências que o *Gylfaginning* sequer circulou sem ele. Se nós queremos que os mitos contidos na *Edda* façam sentido, nós devemos levar em conta todos seus aspectos, incluindo aqueles que fornecem contexto para os reusos dos mitos pagãos na Islândia cristã. Snorri foi um mediador entre dois mundos diferentes, e as visões de mundo pagã e cristã comunicam sua mitologia.

Leitores modernos frequentemente tomam a *Snorra Edda* como seu ponto de partida para uma exploração dos mitos nórdicos, e é fácil saber a razão: nenhum outro texto apresenta seu material de tal forma tão abrangente e compreensível. Mas é uma reconstrução relativamente tardia da mitologia pagã, feita por um autor que enfatiza que o mundo pagão desapareceu, ou está desaparecendo; ele não compartilha a visão de mundo que explica. A *Edda* nos oferece um vislumbre fascinante para a longa sobrevida dos mitos para além da conversão da Escandinávia à Cristandade, mas nós podemos apenas usá-la como um guia do que os pagãos realmente acreditavam ou pensavam, ou que histórias eles contavam, se nós tivermos considerável cautela. Como uma narrativa da mitologia pagã, a *Snorra Edda* parece conferir autoridade, mas ela é muito dificilmente autêntica como um todo.

Fontes estrangeiras

As fontes escritas que eu acabei de descrever são todas classificadas como “nativas”: elas foram escritas em nórdico antigo, e formam parte de uma rede de textos vernáculos centrados na Islândia. Mas autores para além do

mundo nórdico também tomaram parte do interesse na mitologia e religião pagã, tal como os escandinavos que escreviam em latim.

Autores estrangeiros fornecem uma valiosa – todavia frequentemente muito incompleta – perspectiva externa sobre o paganismo escandinavo. O historiador romano Tácito, que descreveu alguns aspectos da cultura escandinava em seu estudo etnográfico das tribos germânicas em cerca do ano 100, foi o primeiro desses escritores. Notadamente, os germânicos de Tácito podem ter pouca semelhança aos pagãos nórdicos da Era *Viking*, mas sua narrativa é virtualmente a única fonte escrita que toca a religião na Idade do Ferro, um período no qual o paganismo escandinavo estava unindo-se em suas formas históricas. Tomado com a evidência arqueológica, e com uma pitada de sal, Tácito nos oferece um indício do que os povos germânicos desse tempo eram realmente, ou ao menos como eles foram percebidos por Roma, a força cultural dominante daquele tempo.

Autores “estrangeiros” posteriores (aqueles que não escreveram em língua nórdica antiga) compartilhavam com Tácito um ponto de vista externo: na Idade Média, sua perspectiva sobre o mito e religião escandinavos foi muito frequentemente moldada pela Cristandade, o modo de crença através da Europa recém-dominante. Quando escritores não pagãos comentaram sobre o paganismo, suas narrativas são, portanto, sujeitas à má compreensão e preconceitos: eles descreveram uma visão de mundo que eles não compartilhavam, que eles não entendiam e algo que eles frequentemente sentiam a necessidade de condenar explicitamente. Uma das narrativas externas mais famosas sobre o paganismo nórdico é encontrada na *História dos arcebispos de Hamburgo e Bremen*¹⁰ de Adão de Bremen, que foi escrita entre 1066 e 1072. Adão foi um assistente do então arcebispo, Adalberto, que tinha a responsabilidade especial de supervisionar os esforços missionários entre os ainda pagãos suecos (que estavam sob a alçada da diocese de Hamburgo no período, e agarravam-se às suas religiões pagãs de forma muito mais tenaz que os povos de outras terras escandinavas). No livro 4 de sua história, Adão descreveu notoriamente o templo pagão de Uppsala, com um comentário completo dos ritos realizados ali, e mencionou os principais deuses adorados. Esta é uma das narrativas mais detalhadas e contemporâneas das práticas religiosas pagãs que chegou até nós. Mas Adão nunca esteve em Uppsala; ele nunca nem mesmo visitou a Suécia, até onde sabemos. Ele teve, na melhor das hipóteses, que confiar em informações de segunda mão, e essa informação foi dada a ele por colegas cristãos. Portanto,

sua descrição do templo pode ser duvidosa; até mesmo se seus informantes representaram acuradamente o que eles viram ou ouviram dos rituais de Uppsala, eles – ou ele – os interpretou/interpretaram à luz das opiniões cristãs sobre verdade e falsidade religiosa. A versão de Adão da descrição pode ainda ter sido uma propaganda, projetada para assegurar a necessidade dos missionários do arcebispo de promover tanto uma mudança quanto uma compreensiva conversão dos pagãos, cujas práticas eram muito desgostosas para eles e, presumivelmente, à audiência pretendida. Ademais, a narrativa de Adão de Bremen fornece outros meios de relacionar mito e realidade, mesmo que seu trabalho não seja confiável. Na falta de outras evidências escritas e contemporâneas sobre a religião pagã, ele nos sugeriu o que os deuses podem ter sido e como as pessoas falavam sobre eles. Usar esse tipo de informação pode nos ajudar a explicar o papel e a função dos deuses nos mitos pagãos, mesmo quando os mitos em si não vêm do meio que Adão descreveu.

De forma geral, autores estrangeiros estavam mais interessados nas religiões pagãs dos nórdicos do que em sua mitologia. Uma exceção à regra é o historiador dinamarquês Saxo Grammaticus. Em torno do final do século XII, Saxo, que foi provavelmente um clérigo a serviço do arcebispo de Lund, escreveu uma história monumental do povo dinamarquês, de seu início em diante. Este trabalho latino, a *História dos reis e heróis dos dinamarqueses*¹¹, é notável pela quantidade de histórias que inclui o que pode ser chamado como “mitos” ou que em alguma medida parecem derivadas do ou relacionadas com os mitos que nós conhecemos das fontes islandesas.

Saxo, é claro, não era inteiramente um estrangeiro: o paganismo nórdico foi parte tanto da herança da Dinamarca quanto da Islândia. Mas ele ainda tinha uma perspectiva externa de seu material. Ele foi um cristão educado, familiarizado com escritores latinos como Virgílio; ele trabalhou um século depois de Adão de Bremen, e naquele tempo o paganismo tinha sido oficialmente derrotado até mesmo na Suécia. Ele não era mais uma ameaça à Cristandade. Como os escritores islandeses do século XIII, Saxo se sentiu livre para olhar de volta para a cultura de seus ancestrais sem precisar condenar sua religião. Então, os heróis dos oito primeiros livros da *História dos dinamarqueses* são figuras que existem no limite nebuloso entre a história, a lenda e o mito. Mas eles nunca reclamaram por não serem cristãos. Os deuses nórdicos também aparecem nos escritos de Saxo: ele

lembra diversas narrativas que parecem ser versões variantes dos mitos que sobreviveram na poesia nórdica antiga e na *Snorra Edda*. Odin é uma figura importante, tal como seu filho, Baldr: mas as histórias de Saxo desses famosos deuses nunca concordaram inteiramente com sua descrição em outras fontes.

Nós não sabemos onde Saxo encontrou suas fontes dos mitos nórdicos ou em que medida ele os reproduziu acuradamente. Parece mais provável que essas histórias tenham sido profundamente retrabalhadas conforme seus próprios desígnios literários, uma vez que ele era um autor autoconsciente e muito preocupado com modelos estilísticos que vieram dos clássicos romanos. Mas será que ele conhecia os mitos nórdicos tal qual os islandeses os conheciam, ou ainda como nós os conhecemos hoje? No prefácio da obra, Saxo elogiou os islandeses por seu zelo em manter vivas suas antigas tradições (ainda que seja um elogio sarcástico):

A indústria dos homens de Thule [i.e., da Islândia] não deve ser esquecida pelo silêncio; como a infertilidade do solo nativo não lhes permite nutrir nenhum luxo, eles exercitam uma contínua rotina de sobriedade devotando todo o seu tempo em aperfeiçoar nosso conhecimento das façanhas alheias, compensando a pobreza com a inteligência [...] Assim, eu examinei minuciosamente a reserva de seus tesouros históricos e compus uma considerável parte da presente obra imitando as narrativas deles, não menosprezando o testemunho daqueles em cujas histórias sobre a antiguidade eu reconheci tanta perícia¹².

Porém, desafortunadamente, nós não temos acesso aos escritos islandeses que Saxo foi tão profícuo em aceitar como testemunhas confiáveis: dificilmente qualquer texto islandês anterior a Saxo tenha sobrevivido. Saxo também nos conta que os dinamarqueses dos tempos passados gravaram letras em sua própria linguagem sobre rochas para recontar os feitos de seus ancestrais que se fizeram populares nas canções de sua língua materna, e atesta ter traduzido algumas dessas canções ao latim. Assim, como muitos estudantes modernos dos mitos nórdicos, Saxo usou uma gama de fontes diferentes – poesia, inscrições rúnicas e textos islandeses – para produzir sua imagem de uma cultura antiga do Norte. Ou, ao menos, é o que ele afirma ter feito. Esse tipo de recurso autenticador é de pouco valor se não podem ser validados *per se*, e acadêmicos não têm alcançado muito sucesso ao tentar identificar as fontes nórdicas antigas de Saxo, seja na poesia, seja nas inscrições rúnicas.

Saxo é o mais antigo autor escandinavo pós-pagão a revisitar os mitos nórdicos e fazer algo novo a partir deles. Desse modo, seu trabalho antecipou o interesse florescente na cultura pagã que despontou na Islândia

nos dois séculos seguintes; todavia, nós não podemos dizer que ele deu início a essa tendência: nós não temos nenhuma evidência da transmissão de seu trabalho em qualquer lugar da Escandinávia antes do século XVI. Ele permanece sozinho como uma detalhada e longa narrativa em latim que lida com o material mitológico mais normalmente atestado em vernáculo. A partir disso, é difícil saber o que fazer com as versões dos mitos de Saxo.

Essa lista de narrativas estrangeiras do paganismo escandinavo não é exaustiva: onde quer que os *vikings* tenham ido, monges escandalizados recordaram suas más ações em crônicas, cartas e sermões. Mas a maioria dessas fontes nunca vai além da ideia de que os *vikings* são pagãos, e que o paganismo é errado, e que os *vikings* são repugnantes – descrições ao menos parcialmente por conta de sua religião pagã. Eles fornecem pouca informação sobre a natureza daquela religião, e ainda menos sobre a mitologia relacionada a ela.

Ocasionalmente essas testemunhas oculares nos fornecem breves lampejos: em 920, o diplomata árabe Ibn Fadlan redigiu uma famosa narrativa da cremação de navios entre os Rus (o nome dado aos comerciantes e assentadores de ascendência escandinava que operavam nos rios das atuais Rússia e Ucrânia) que sem sombra de dúvidas é o melhor, mais detalhado e ocular testemunho escrito dos ritos funerários pagãos. Muitos mitos nórdicos estão relacionados com a morte e o morrer, e sua descrição ofereceu um suposto correlativo histórico e objetivo dessas histórias; ele demonstrou como as crenças religiosas populares podem ter agido em um contexto social. Ibn Fadlan, cujo testemunho retornará no capítulo 2, não foi uma vítima dos *vikings* ou um cristão aterrorizado, e ele não compartilhava a perspectiva antipagã daquele tempo. Mas ele era um completo estranho, seu trabalho é certamente sensacionalista e pode ser pouco representativo para o que realmente ocorreu com os Rus nos bancos do Volga. Nós não sabemos onde ele obteve todas essas informações; nós não sabemos até onde seu ponto de vista de forasteiro, educado, muçulmano e árabe coloriu sua narrativa. Dessa forma, ele ofereceu ainda outro exemplo de como nossa impressão dos nórdicos, sua religião e mitos, muda de acordo com quem nós ouvimos.

Conclusão

A mitologia nórdica é conhecida por nós através de fontes que demonstram dezenas de perspectivas sobre os deuses pagãos da Escandinávia. Essas fontes vão cronologicamente da Idade do Ferro até a Idade Média tardia, e são de tipos muito diferentes, abrangendo de bens tumulares à poesia oral antiga e, muito posteriormente, histórias eruditas. Algumas dessas fontes são indubitavelmente pagãs, representando uma mentalidade anterior à introdução do cristianismo na Europa Nórdica, o que nos ajuda a mostrar que lugar os mitos ocupavam nessa visão de mundo. Mas, geralmente, quanto mais antiga nossa fonte material, menos ela é capaz de tratar dos mitos em si. Nas fontes mais antigas, um criador de mitos pode assumir que a audiência detinha o conhecimento pleno de uma história e, assim, nós podemos observar apenas vislumbres da mitologia completa, fragmentos de um sistema de crença e narrativa que agora são inacessíveis a nós como um todo.

Os mitos nórdicos foram enfatizados apenas posteriormente e sob influência externa. A poesia mitológica que oferta a nós as versões padronizadas dessas histórias sobreviveu porque foi preservada em manuscritos que foram escritos por cristãos muito depois da conversão. No período em que esses manuscritos foram escritos, o cristianismo estava presente na Escandinávia por muitos séculos, e muitos dos mitos sobreviventes parecem ser o produto de uma perspectiva religiosa em transição: ela era basicamente pagã, mas que conhecia o cristianismo, seja positivamente ou negativamente, diante dos novos mitos que os missionários trouxeram com eles. As mais completas e importantes versões de vários mitos nórdicos demonstram essa dupla perspectiva em suas histórias, e são provavelmente o produto de tensões religiosas e culturais entre os dois sistemas de crença dominantes na Escandinávia. Essas tensões podem ter se manifestado tanto nas fontes do período pagão quanto na literatura historicamente orientada produzida após a conversão. Os mitos nórdicos não são um simples produto da religião nórdica pagã, mas dependem igualmente de um longo processo de troca religiosa e cultural, de transmissão textual, de interpretação e reinterpretação. Essas histórias sempre significaram coisas diferentes para pessoas diferentes, e elas sempre agirão assim.

Estudo de caso: Thor e a Miðgarðsormr

Um dos mais famosos e divertidos mitos nórdicos é a história da tentativa de Thor pescar a Miðgarðsormr, a grande serpente que se encontra embaixo do mar enquanto seu enorme corpo circula toda a terra. A popularidade da história é de longa duração. Há duas versões completas da narrativa do mito em textos medievais; ele forma parte da trama do poema éddico *Hymiskviða* (“O poema de Hymir”) e também é contado em prosa na *Snorra Edda*. O *Hymiskviða* é um poema relativamente tardio, provavelmente composto pouco depois – ou pouco antes, ou no mesmo período – da versão de Snorri, com a qual compartilha muitos detalhes. Em sua forma completa, portanto, o mito da expedição de pesca de Thor é, como muitos dos mitos nórdicos que sobreviveram até hoje, uma criação do período pós-pagão que foi preservado em textos islandeses medievais. Mas nós também encontramos referências ao mito em fontes muito anteriores, que cobrem igualmente uma área geográfica muito ampla¹³. Esses exemplos prévios apenas relacionam-se ao mito em parte ou por alusões, mas eles fornecem vislumbres de uma tradição em curso que se prolonga até o período pagão. Eles ocorrem em diferentes mídias, representando toda a gama de tipos de fontes nos quais os mitos nórdicos estão preservados. Estudar as diferenças entre essas fontes nos permite um importante discernimento aos problemas e desafios apresentados por qualquer tentativa de integrar diferentes versões do mito em um único mito. Devemos perguntar a nós mesmos: O mito de Thor e da serpente do mundo é a soma de todas essas variantes? Ou cada uma dessas fontes fornece um mito único, sutilmente diferente dos demais? Como eles estão relacionados uns com os outros, e é possível estabelecer qual versão é a original, a mais autêntica ou a “melhor”? Ao olhar a variedade dessas versões, esses micromitos, nós podemos tentar acessar como o significado da história mudou através do tempo e em diferentes lugares; alternativamente, nós podemos acreditar que o mito é fundamentalmente estável, talvez nos levando a pensar que ele dispõe de uma mensagem imutável, separada de seus contextos temporais.

A forma “padrão” do mito: *Snorra Edda*

A *Snorra Edda* nos oferece uma narrativa completa e direta da aventura de Thor, que usaremos como ponto de partida¹⁴. Conforme Snorri, certo dia Thor saiu sozinho, disfarçado como um jovem inofensivo, e andou através

da Miðgarðr, o reino dos homens, até chegar no lar que pertencia ao gigante chamado Hymir, onde ele pernitoiu. Na manhã seguinte, Hymir acordou disposto a pescar. Quando Thor pediu para acompanhá-lo, Hymir zombou da ideia de que um frágil jovem pudesse ajudá-lo, alertando que Thor poderia pegar uma gripe se ele avançasse para regiões do mar onde o gigante estava acostumado a remar. Thor resistiu à tentação de mostrar sua verdadeira força conforme sua maneira usual (lançando seu martelo na cabeça de Hymir), dizendo apenas que ele não seria o primeiro a implorar para voltar à costa. Quando o gigante disse a Thor para buscar sua própria isca se ele quisesse sair para pescar, o deus decapitou o maior touro de Hymir e levou sua cabeça ao barco. Suas forças combinadas logo os colocaram nos campos de pesca de Hymir, mas Thor recusou-se a parar ali e continuou a remar. Quando Hymir disse que era perigoso ir mar adentro, pois eles poderiam entrar nas águas onde a serpente patrulha próximo dos limites do mundo, Thor insistiu em remar ainda mais. Quando ele finalmente parou os remos e começou a pescar, Thor atravessou a cabeça do touro com um poderoso gancho, preso na ponta em uma corda forte, e lançou a isca até que ela alcançasse o fundo do oceano. A serpente não pode resistir à cabeça do touro, e o gancho de Thor rapidamente ficou preso na boca do monstro. Uma grande contenda teve início, com a serpente sacudindo de tal forma que Thor partiu o trincaniz do barco. Enfurecido, Thor evocou sua grande força divina, puxando com tamanha força que seu pé atravessou o fundo do barco; firmado no próprio fundo do mar, Thor içou Miðgarðsormr até a superfície; e, conforme está disposto na *Snorra Edda*, “ninguém pode dizer o que é verdadeiramente espantoso se não viu de que forma Thor cravou seus olhos na serpente, e como a serpente o olhava de volta, de cima, cuspidando veneno”. Aterrorizado, Hymir entrou em pânico e, justamente quando Thor posicionou seu martelo, pronto a despachar sua inimiga, o gigante cortou a linha de pesca. A serpente mergulhou de volta nas ondas. Thor atirou seu martelo no mar após isso, e alguns dizem que ele decepou a cabeça da serpente com o disparo. Mas o narrador de Snorri discordou, dizendo que ele crê que a Miðgarðsormr ainda vive até hoje no mar circundante. O mito foi concluído nessa versão com a imagem cômica de Thor cortando a cabeça de Hymir para fora do barco antes de retornar à costa.

A versão de Snorri da história, tal qual é comum em seu trabalho, é a mais clara e compreensiva narrativa do mito que sobreviveu. Seus contornos nos

oferecem um modelo que compararemos com as outras versões antigas da narrativa, que existem em diferentes tipos de fontes.

Fontes pictóricas

A expedição de pesca de Thor foi retratada em um conjunto de rochas pictóricas através da região do Mar do Norte. Todavia, como na maioria dos casos desse tipo, isto é, de fontes materiais não narrativas, nossa compreensão sobre o que as rochas pictóricas demonstram é muito colorida por nossa compreensão das posteriores iterações literárias. Se não tivéssemos acesso à *Snorra Edda* ou *Hymiskviða*, nós só seríamos capazes de interpretar essas imagens de forma ampla. Muito de nossa compreensão do mito depende de nossas leituras das versões integrais e aparentemente mais completas. Mas lê-las dessa forma, no sentido reverso, através do tempo, tem seus riscos: todos nós podemos imaginar que os artistas que cinzelaram essas rochas pictóricas conheciam o mesmo mito que Snorri descreveu, e tal qual nós o conhecemos. De fato, não há forma de contar o que foi omitido face aos constrangimentos do meio pictórico ou da preferência pessoal do artista, ou ainda quais elementos não faziam parte do mito nesta época.

O mais antigo testemunho do mito de Thor e da serpente do mundo é provavelmente a rocha cinzelada do cemitério da igreja de Hørdum, no norte da Jutlândia (Dinamarca). É, contudo, impossível ter certeza disso pela razão de sempre: é impraticável datá-la com acurácia, como ocorre com muitos monumentos desse tipo. Eruditos aceitam que a escultura é da era pagã ou do tempo da cristianização, um período que cobre, a rigor, todo o período entre os séculos VIII e XI. O assunto da imagem parece ser inteiramente não cristão e não há indicações iconográficas de que ela seja o produto de uma visão de mundo híbrida, ou seja, pagã-cristã. Assim, talvez ela tenha sido feita na etapa mais precoce do que em um estágio mais tardio. O segundo problema com a Rocha de Hørdum é o mesmo que nós encontramos frequentemente quando lidamos com esse tipo de fonte: a imagem está tão danificada pela ação do tempo e também está tão incompleta que atualmente é impossível visualizá-la sem a aplicação de pigmentos contrastantes para auxiliar a delinear seus contornos. Esse dano significa que nós não temos certeza do que o artista pretendeu transmitir com a imagem, o que está faltando e o que, supostamente, nunca esteve ali.



Figura 4 – Rocha pictórica de Hørdum, no norte da Jutlândia (Dinamarca), produzida entre c. 800-1100, representando Thor pescando a Miðgarðsormr. O pé de Thor vai além do casco do navio; o gigante Hymir ameaça cortar a linha.

No entanto, ainda é fácil notar por que se acredita que a imagem de Hørdum descreve uma cena desse mito. Ela parece nos mostrar um dos mais dramáticos e cruciais momentos da história: uma figura içava uma linha de pesca sobre a trincaniz de um barco, e seu pé está claramente visível ao submergir através do fundo dele. Entrementes, seu companheiro segura um machado ou arma similar, aparentemente preparado para cortar a corda. Infelizmente, a parte inferior da laje está muito desgastada para vislumbrar a forma da serpente, conquanto uma curva parcial se mantenha visível e sugira o espiralar serpentídeo do enorme monstro.

Duas figuras pescando uma enorme criatura: o pescador puxa de tal maneira a linha tesa que seu pé atravessa o barco; outro homem tenta cortar a linha; todos esses elementos estão presentes na forma padrão do mito. Mas a narrativa da *Snorra Edda* contém muito mais informações do que a rocha pode nos informar. Nós não podemos nem mesmo estar certos de que nesta representação do mito é Thor quem está pescando. Não há elemento iconográfico que identifica essa figura como o deus da barba ruiva, uma vez que o cinzelado é tão livre e simples que se torna difícil diferenciar entre duas figuras, tal qual pelas ações que elas empreendem. Nossa interpretação desse artefato depende, portanto, do uso de outras versões do mito para que ele faça sentido, para preencher suas lacunas.

Uma segunda rocha pictórica pode nos ajudar com isso. A Rocha de Altuna foi quase certamente gravada no início do século XI, e encontra-se atualmente na Suécia. Essa região tornou-se cristã depois da Dinamarca, de maneira que a imagem de Altuna também é provavelmente um produto de um artista pagão, ainda que posterior ao artista de Hørdum. Nela há uma inscrição em runas em uma das extremidades, que estabelece que ela celebra Homlfastr e Arnfastr, pai e filho, que foram ambos cremados. A cremação era uma prática distintivamente pagã, que o cristianismo suplantou conforme se espalhou pela Escandinávia. A presença desse detalhe, combinada com a falta de qualquer imagética cristã, torna segura a atribuição deste monumento ao período pagão.



Figura 5 – Rocha pictórica de Altuna, Uppland (Suécia), do século XI, mostrando Thor (com o martelo) e a Miðgarðsormr. O pé de Thor quebrou e atravessou as pranchas do barco.

Na Estela de Altuna, tal como Hørdum, transparece que o pé da figura principal submerge sob o barco. Mas aqui a identificação do pescador com Thor é realizada mais facilmente pela presença de um largo e distintivo martelo em sua mão direita, o emblema universal de Thor. Também está presente um grande monstro do mar, enrolado em si mesmo com suas mandíbulas abertas. A isca, conforme Snorri a cabeça do melhor touro de Hymir, também está visível no fim da linha de Thor, enquanto em Hørdum falta este detalhe no estado atual. Hymir, porém, está ausente da imagem sueca. Provavelmente o caráter estreito da face da rocha impediu o artista de inserir o gigante no barco com Thor, mas é impossível ter certeza. Como Hørdum, a imagem de Altuna oferta um retrato congelado da culminante cena mítica, conquanto falte às incisões a tensão dinâmica na querela que a linha tesa da imagem de Hørdum sugere. Porém, as similaridades entre as duas rochas pictóricas certamente indicam que a narrativa sobre a pesca de Thor era conhecida tanto na Dinamarca quanto na Suécia antes da conversão. Elas compartilham características significantes uma com a outra, mas elas não são idênticas, e também podem não ter incluído todos os elementos que estão presentes na *Snorra Edda*. A rocha pictórica é um suporte muito estático para uma efetiva apresentação da ação sucessiva: ela nunca pode contar a história completa.

Certas vezes, uma rocha pictográfica primeva pode simplesmente nos contar a história errada. Ou talvez observadores modernos de um artefato podem ser muito precoces ao fazer conexões da imagem frontal com uma tradição mítica mais ampla. Um bom exemplo é a tendência na Rocha da “pesca” de Gosforth. Encontrada na Cumbria, no Norte inglês, ela é um produto do estilo escultural do século X que é híbrido de duas formas: ele é anglo-escandinavo, refletindo uma mistura étnica e cultural dessa parte da Inglaterra na Era *Viking*; ela parece ainda ter se originado de uma comunidade mista, isto é, pagã e cristã, da era da conversão.

O painel inferior da Rocha de Gosforth também tem sido interpretado como contendo outra iteração do mito de Thor e Miðgarðsormr. Nesta cena, duas figuras indistintas são identicamente colocadas sobre um barco, com seus braços estendidos; uma delas segura algo em sua mão esquerda: este objeto pode ser o início da corda que aparece novamente sob o barco (e presumivelmente atravessa o casco). A corda termina em um gancho de três

pontas ou possivelmente uma âncora com três garras; talvez haja a sugestão de uma cabeça de touro no fim da linha. Na parte inferior do painel há muitas formas misteriosas que talvez representem peixes ou outras criaturas das profundezas, ainda que possam também ser ondas. No entanto, nenhuma delas parece suficientemente larga e serpentídea para representar Miðgarðsormr. É uma provável cena de pesca. Mas o que proporciona uma representação do mito de Thor? Há duas figuras no barco, e uma delas está pescando. Mas falta à Rocha de Gosforth o motivo do pé de Thor atravessando o barco; ninguém tenta cortar a linha, e nenhuma serpente reclama a isca. Não há um objeto entre as duas figuras que, em alguma medida, rememore um martelo, mas é mais provável que seja um mastro estilizado. Se esta é uma representação do martelo de Thor, ele é também muito alto na escala com as figuras e sua cabeça é relativamente pequena diante do cabo. Em outras ocasiões, quando Thor é disposto com sua arma, ela está invariavelmente em sua mão, como na Rocha de Altuna. Assim, é certamente possível duvidar que essa rocha seja uma descrição do mesmo mito.



Figura 6 – Rocha pictórica de Gosforth, Cumbria (Inglaterra, séc. X), possivelmente um painel de uma cruz em pedra. As figurações no barco são comumente interpretadas como Thor e Hymir.

De fato, é bem possível argumentar que a Rocha de Gosforth porta um significado cristão por inteiro. O painel superior demonstra um veado sobre uma serpente – uma figura alegórica convencional na arte medieval que representa Cristo triunfando sobre o demônio. Mas não há serpente na imagem inferior, o que torna a equalização entre a serpente do mundo com o Demônio difícil de sustentar. Enquanto acadêmicos sugerem que a justaposição dos dois painéis implica que a cena do mito nórdico possa ser comparada com a ideia cristã – e nós sabemos que os missionários estavam desejosos e capazes de propor esses paralelos, que estão refletidos em outras rochas pictóricas – é também igualmente possível que a iconografia de ambos os painéis seja cristã. A imagem de Cristo e dos apóstolos como pescadores está amplamente difundida, e talvez particularmente apropriada em um cenário missionário. O Evangelho de Mateus recorda (4,19) que Cristo prometeu aos seus discípulos que eles deveriam se tornar “pescadores de homens”, e essa metáfora para a missão evangélica persistiu. Nós também podemos ver, se desejarmos assim, uma representação simbólica da cruz ou do Cristo crucificado nos braços erguidos das duas figuras. Neste ínterim, tanto as conotações pagãs quanto as conotações cristãs não são suficientemente claras para nos permitir desenhar uma conclusão firme. Problemas de interpretações em disputa como esse são encontrados com frequência na arte pictórica do período de transição entre o paganismo e o cristianismo.

Acima de tudo, as correspondências claras entre as rochas de Altuna e Hørdum são evidências convincentes de que o mito de Thor e Miðgarðsormr existiu na Era *Viking*, e que ele era conhecido tanto na Suécia quanto na Dinamarca. A Rocha de Gosforth sugere que o mesmo mito também era conhecido na parte do norte da Inglaterra, região que estava sob influência escandinava, conquanto a cena apresentada esteja aberta a uma variedade de possíveis interpretações. Todavia, nós não podemos afirmar a partir desses vislumbres parciais do mito se ele foi transmitido de uma forma narrativa idêntica em todas as regiões, ou em que extensão ele relembra o mito que nós encontramos muito tardiamente na *Snorra Edda*. As limitações da arte visual como um meio para a transmissão do mito são claras em todos esses exemplos. Ao mesmo tempo, porém, elas ajudam a estabelecer essa história

no período pagão, e confirmam sua idade e autenticidade. Elas provam ao menos que Snorri não inventou esse mito do zero.

As mais precoces evidências textuais

A viagem de pesca de Thor também foi mencionada na poesia escáldica da Era *Viking*: de fato, em alguns dos mais antigos versos em nórdico antigo que sobreviveram. Essa fonte, porém, apresenta com outro conjunto de problemas. Como detalhei acima, há um primeiro problema de transmissão: ainda que esses poemas sejam provavelmente antigos e autênticos, eles passaram através de muitos estágios para alcançar a forma na qual eles encontram-se atualmente preservados. Nós não temos uma maneira fiável de saber quando a forma atual foi fixada: se no tempo de composição ou apenas quando eles foram finalmente colocados por escrito. No caso desse mito, nós também nos deparamos com problemas similares àqueles que acompanham nossas tentativas de interpretar rochas pictóricas da Era *Viking*. As mais antigas versões textuais desse mito são não narrativas; elas nos oferecem vislumbres adicionais em direção à tradição, mas nenhum deles nos conta a história completa. Com efeito, alguns deles operam de uma forma muito semelhante às descrições visuais: elas descrevem uma cena simples do mito, mas deixa o resto dele sem ser contado. Nós podemos assumir que suas audiências já conheciam a versão da narrativa completa, que poderia ser evocada pelo poeta a partir de uma referência parcial e pontual. Todavia, novamente, nós não sabemos a forma ou as formas nas quais o poeta ou sua audiência conheceram esse mito.

O primeiro poeta cujos versos sobreviveram é Bragi Boddason *o Velho*, um norueguês do século IX. O *Ragnarsdrápa* (“Encômio a Ragnarr”) é seu poema mais famoso, onde nós encontramos sua alusão ao deus Thor e à serpente¹⁵. O *Ragnarsdrápa* é um “poema-escudo”: nesta forma de verso escáldico, o poeta representa em palavras imagens que ele vê pintadas nos escudos pendurados ao redor do salão do aristocrata; aparentemente, essa era uma forma comum de decoração interior na Era *Viking*. Tudo leva a crer que cenas mitológicas foram um objeto comum nessas imagens de escudos. Como as rochas pictóricas, essas imagens são estáticas, ou seja, representações singulares do mito: não há evidência que uma sequência de imagens foi posta em conjunto, como em uma faixa de cartum, para ofertar

uma narrativa contínua. De forma não surpreendente, o *Ragnarsdrápa* de Bragi, conquanto forneça mais alguns detalhes da história que uma representação pictográfica, o faz apenas com um vislumbre estático de um aspecto do mito, pintando uma imagem em palavras de sua cena culminante: a mesma que foi também o foco dos artistas de Altuna e Hørdum.

Como nós lemos hoje, o *Ragnarsdrápa* é uma construção moderna, um poema que foi reunido a partir de textos espaçados e preservados tão somente na *Snorra Edda*, onde ele ocorre separadamente e sem o cuidado de suas conexões narrativas. Então, quando nós lemos no contexto do manuscrito, ele não parece ser unificado ou necessariamente coerente. No entanto, as estrofes estão relacionadas umas com as outras pelo seu contexto, e é fácil fazer uma reconstrução plausível da forma na qual o mito originalmente apareceu no *Ragnarsdrápa* ao compará-lo com outras versões da história.

Bragi inicia seu poema aludindo ao fato que ele descreve como um objeto tangível que ele vê: “É mostrado a mim [sobre o escudo] sobre como o filho do Aldaföðr [Odin: seu filho é Thor] precocemente desejou testar sua força contra a rosca da terra, que as águas banham [Miðgarðsormr]”¹⁶. Ele não ofereceu um preâmbulo, como Snorri fez em sua narrativa sobre a jornada de Thor, seu encontro com Hymir, ou suas preparações para a viagem de pesca. Em vez disso, seguindo sua introdução, ele foi transportado diretamente para a cena crucial do conflito:

O amedrontador de Öflugbarði [Thor: Öflugbarði é provavelmente o nome de um gigante, e Thor é quintessencialmente o inimigo dos gigantes] ergueu seu martelo em sua mão direita, quando reconheceu o peixe que limita todas as terras [Miðgarðsormr]¹⁷.

A segunda estrofe nos oferece uma impressão dramática de Thor pronto para a ação, posicionado com seu martelo: isto é, uma pose dinâmica capturada em um enquadramento congelado. Esse verso é também típico da poesia escáldica e em seu uso dos *kenningar*. Thor foi referenciado em uma construção metafórica que evoca um de seus atributos mitológicos. Para entender a frase “o amedrontador de Öflugbarði” como uma referência a Thor, Bragi e sua audiência deveriam levar em conta as tradições míticas para além desta única história; eles deveriam reconhecer Öflugbarði como o nome de um gigante, e conhecer as funções mitológicas de Thor como defensor divino contra os gigantes hostis.

A história continua da mesma maneira, com a cena sendo desdobrada em vinhetas sucessivas. A estrofe seguinte informa que:

A linha do herdeiro de Viðrir [Viðrir é um nome alternativo de Odin: Thor é seu herdeiro] de nenhuma forma afrouxou sobre o esqui de Eynæfir [Eynæfir é o nome de um lendário rei do mar, e seu esqui é o navio], quando Jörmungandr [outro nome da serpente] desenrolou-se na areia¹⁸.

O olhar do poeta mudou da parte de cima da água para abaixo dela:

De baixo, a hedionda língua [Miðgarðsormr] do caminho da lateral dos remos do navio [mar] encarava malevolamente o quebrador de cabeças de Hrungnir [Thor]¹⁹.

A contorcida enguia [Miðgarðsormr] do trago do Volsungo [veneno], uma vez erguida, revolvia-se presa sobre o anzol do antigo desafiante dos homens de Litr [Thor: Litr presumivelmente significa ser um gigante, conquanto o nome tenha sido ofertado em outro lugar a um gigante; homens de Litr: gigantes]²⁰.

Nosso último vislumbre da cena finalmente retoma o companheiro de Thor, que não queria ver a serpente trazida à superfície:

O remetente da brisa [presumivelmente Hymir, conquanto seja uma referência obscura], aquele que cortou a delgada corda das gaiotas de Møre [o mar] para Thor, não desejava que a encaracolada agitadora da baía fosse erguida [Miðgarðsormr]²¹.

O corte da linha realizado por Hymir, ausente da Rocha de Altuna, recuperou seu lugar no mito, funcionando como um dispensor da tensão entre o deus e o monstro descrito nas estrofes prévias de forma tão efetiva.

A poesia de Bragi não nos fornece nenhuma nova informação sobre o mito, mas ajuda a confirmar que a narrativa era bem conhecida na Era *Viking*, e sugere que ela era pan-escandinava, familiar tanto na Noruega quanto entre os pagãos na Dinamarca e Suécia. Ela também ilustra muito bem como as representações escáldicas do mito diferem das versões narrativas diretas. Essas estrofes são ricas em referências mitológicas para além da história básica que elas contam. Através do uso de *kenningar* que foram aludidos, mas não explicados, as características dos protagonistas e relacionamentos em um amplo mundo do mito, Bragi nos ofertou um vislumbre tentador das mais profundas tradições que devem ter sido familiares à audiência do século IX. Certas vezes, encontramos facilidades para segui-lo ao reino dos deuses, como quando ele se referiu a Thor ao chamá-lo de filho de Odin, ou inimigo dos gigantes. Muitos outros mitos que sobreviveram provam essas conexões. No entanto, outras referências são terrivelmente obscuras, e ouvimos que o companheiro de Thor foi

referenciado apenas como “remetente da brisa”, quando esperamos ouvir a menção ao gigante Hymir, tomamos conta do rico pano de fundo dos mitos nórdicos que estão atualmente indisponíveis a nós. Para ter uma boa noção de poemas como o *Ragnarsdrápa*, é útil saber algo do mito de Thor e da serpente a partir de uma fonte externa; mas também precisamos saber de um conjunto mitológico complexo que o poeta aparentemente tinha na ponta da língua.

Um segundo poema escudo, o *Húsdrápa* (“Encômio da casa”, c. 985) de Úlfr Uggason, é mais direto que a produção de Bragi. Os *kenningar* são mais simples e contêm poucas referências aos mitos externos. Apenas quatro estrofes da *Húsdrápa* são devotadas à viagem de pesca de Thor, que também está preservada nos manuscritos do *Skáldskaparmál*. O poema de Úlfr se assemelha ao primeiro texto em suas mudanças de focos entre imagens estáticas, e ele contém algo das mesmas imagens: Hymir (conquanto não seja nomeado) olhando com medo; Thor e a serpente trocando olhares hostis. Mas, na última dessas estrofes, o encontro termina de uma forma nova e surpreendente:

O mais poderoso derrubador [Thor] do Gautr caído [gigante] fez seu primeiro choque na orelha do frequentador [gigante] do osso do leito de juncos [rocha]; [foi] um golpe terrível! O Viðgymnir [do vau/fiorde] de Vimur golpeou o leito da orelha [cabeça] da serpente brilhante pelas ondas. [Assim] está lembrado aqui dentro [do salão]²².

Claramente Thor acerta algo neste ponto da história, tal qual Úlfr a conta. Não fica claro, no entanto, quem é a vítima – “o frequentador do osso do leito de juncos”. Este *kenning* multinível pode servir como referência tanto para a serpente quanto para Hymir. O “leito de juncos” é o mar: de forma convencional, o “osso do mar” pode ser uma rocha, que cresce do mar para formar a terra. Conforme pressupostos escáldicos bem estabelecidos, qualquer figura que vive sobre ou entre as rochas pode ser um gigante. Assim, nós podemos deduzir com alguma probabilidade que este *kenning* faça referência a Hymir, levando-nos a concluir que Thor inicialmente confere um golpe contra o gigante acovardado, antes de “golpear o leito da orelha da serpente brilhante”. Parece fazer mais sentido, no entanto, se ambas as sentenças fizerem referência ao mesmo acidente, especialmente porque nenhuma das versões anteriores do mito mencionou o combate a socos de Thor com Hymir. “frequentador do osso do leito de juncos” pode também ser interpretado como “serpente do mar”: de fato, é um *kenning* efetivo, conjurando uma imagem de uma serpente poderosa no fundo do

oceano, explorando o leito rochoso do mar. Nesta interpretação, o *kenning* de Úlfr torna-se mais literal e menos convencional; mas ainda é efetivo.

Se Thor atacou Miðgarðsormr, acertando sua orelha e possivelmente liquidando sua cabeça, a narrativa rememora o fim da versão de Snorri do mito, aquela que seu narrador ouviu, mas duvida que seja verdadeira: “alguns atestam que ele decepou sua cabeça”. Snorri conhecia a *Húsdrápa* – ele está preservado no *Skáldskaparmál* – e ele presumivelmente usou este poema como uma fonte para sua versão. Mas ele parece ter tido o mesmo problema que nós temos ao trabalhar sobre o golpe de Thor na estrofe final: ele determina que Thor pode ou não ter decepado a cabeça de Miðgarðsormr, mas que ele definitivamente conferiu um golpe em Hymir na orelha. A leitura de Snorri influenciou todas as interpretações subsequentes dessa parte do *Húsdrápa*, mas é certamente possível que até mesmo o islandês tivesse dúvidas sobre ela. O poema de Úlfr acrescenta um novo detalhe sobre a tradição do mito, algo que não é encontrado em qualquer outro lugar entre as fontes mais antigas. Quando Snorri deparou-se com narrativas conflitantes da mesma história básica, ele deve ter tentado reconciliar essas variantes com as demais, mas às vezes elas são simplesmente irreconciliáveis. Apesar de seu vasto conhecimento da antiga poesia e do enquadramento mitológico, Snorri não tinha acesso ao mito na forma em que Úlfr Uggason o recebeu, mas apenas na forma em que Úlfr o recriou para a posteridade.

Úlfr não foi o único poeta que pensou que esse mito incluía Thor infligindo algum grau de violência física sobre seu adversário. Uma única estrofe composta por Gamli gnævaðarskáld – presumivelmente uma parte de um poema maior, pois o restante foi perdido – também inclui esse aspecto da história. Gamli é uma figura extremamente obscura, provavelmente um islandês que viveu no século X. Apenas duas meia-estrofes de seus versos chegaram até nós, novamente no *Skáldskaparmál*, e nada mais sabemos sobre ele. Seus versos sobre Thor ecoam a última estrofe do *Húsdrápa*:

Enquanto o senhor de Bilskírnir [Thor], aquele que nunca nutriu traição em seu coração, rapidamente destruiu o peixe do leito do mar [Miðgarðsormr] com o destruidor da baleia da ravina [dos gigantes/seu martelo, Mjöllnir]²³.

Aqui, Thor definitivamente não bate em Hymir. Diferentemente de Úlfr, Gamli especificou que o deus usou seu martelo na luta contra a serpente. Nesse contexto, o *kenning* “destruidor da baleia da ravina” deve significar Mjöllnir: conquanto ele soe improvável, uma “baleia da ravina” é um gigante, ou seja, uma criatura enorme que vive em um desfiladeiro, uma vez que os gigantes tendem a habitar terrenos montanhosos e pedregosos. E a

gramática da sentença requer que o “destruidor dos gigantes” seja uma arma em vez do próprio Thor.

Há também três estrofes compostas em cerca do ano mil, atribuídas a Eysteinn Valdason, e um fragmento de duas linhas sobre o mesmo assunto por Ölvir Hnúfa, possivelmente datado no século IX, que são interrompidos após afirmarem que “a cinta das terras [Miðgarðsormr] irou-se, e o filho de Jörð [Thor]...”²⁴ Os versos de Eysteinn, que são possivelmente partes de outro poema perdido sobre Thor que se fragmentou com o passar do tempo, concentraram-se na pesca em si, mencionando a linha, o anzol e a intensidade da querela. O poema termina com a linha quase sendo arrancada das mãos de Thor, um elemento do mito que também está presente na versão de Snorri, mas que não é vista no conjunto da poesia escáldica:

O peixe carbonífero da terra [Miðgarðsormr] respondeu de tal forma que os punhos do pai adotivo de Ullr [Thor] primeiramente bateram sobre o trincaniz; pranchas amplas foram empurradas adiante²⁵.

Nós podemos assumir que esse não foi o fim da história na versão original de Eysteinn.

Dada a aparente popularidade do mito no século X e antes disso, parece estranho tão poucas alusões à luta de Thor com a serpente do mundo em outros poemas escáldicos antigos. No *Skáldskaparmál*, Snorri atestou que “o inimigo de Miðgarðsormr” é um *kenning* aceitável para Thor, mas os únicos versos que ele citou como suporte para este uso são aqueles citados acima, ou seja, estrofes que descrevem o mito em si em vez de fazer referência a ele em contextos diferentes. Os exemplos de Snorri atestam as razões para Thor ser chamado de “inimigo de Miðgarðsormr”, mas ele não citou realmente qualquer referência de um antigo poeta usando esse termo. Não há evidência que “inimigo de Miðgarðsormr” foi amplamente utilizado como uma forma de fazer referência a Thor tal qual o *kenning* “inimigo de gigantes”, recurso este que parece ter sido universalmente reconhecido no trabalho dos escaldos da era pagã.

Esses poemas escáldicos fornecem evidências úteis para a transmissão desse mito no período pagão. Tomados em conjunto com as fontes pictóricas contemporâneas, eles nos permitem estabelecer que a história de Thor e da serpente foi conhecida através da Escandinávia, que muitos dos elementos da narrativa que nós encontramos na versão de Snorri fizeram parte de uma tradição do mito por séculos. Nenhum deles, no entanto, oferece o mito completo; também, ocasionalmente, eles diferem uns dos outros nos detalhes

que eles focam. Essas diferenças podem ser explicadas de diversas maneiras. É possível que houvesse diversas versões do mito completo em circulação, cada uma um pouco diferente da outra; ou o mito pode ter existido de uma forma relativamente fixa e estável, mas que cada poeta o reimaginou à sua própria maneira. Diferenças entre as versões devem ter dependido, portanto, da preferência artística e da técnica poética. Por fim, a impressão de que essas versões são diferentes podem ser falsas porque nenhum desses poemas sobreviveu por completo em sua forma original. Todos eles foram talhados e rearranjados em manuscritos tardios que os preservaram. É possível que todos tenham originalmente contado a história completa e incluíssem todas as partes componentes. Alguns desses elementos podem ter sido perdidos subsequentemente em um longo processo de transmissão oral e, posteriormente, de transmissão escrita. Todas essas possibilidades devem ser admitidas, mas nenhuma delas é mais provável que as demais. Seja como for, as diferenças dentro do *corpus* escáldico são muito menores do que as diferenças entre as versões escáldicas do mito e seus paralelos posteriores nas *Eddas*.

Esse estudo de caso revela as forças e limitações do verso escáldico como uma fonte dos mitos nórdicos. Os poemas escáldicos ajudam a datar, localizar e autenticar mitos na cultura pagã; eles nos permitem ouvir o povo pagão falar de seus próprios mitos e com suas próprias vozes. Mas, em virtude de sua forma não narrativa, a qual, em parte, determinada por suas limitações de forma complexa e estilo, esses poemas apenas revelam um mito pouco a pouco, uma imagem estática por vez. Eles sempre parecem pressupor um conhecimento prévio por parte da audiência. Ao apreciar esses poemas integralmente, uma audiência necessita tanto do conhecimento desse mito em particular – ao oferecer conexões dentro da narrativa que o poeta não o oferece – quanto de um amplo conhecimento de mitologia em geral para compreender as referências a outros mitos que despontam nos *kenningar*. Faltando esse conhecimento, nós devemos nos voltar para evidências de versões muito posteriores do mito, mas completas, para preencher os vazios deixados pelos escaldos.

Hymiskviða

O poema éddico *Hymiskviða* (“Poema sobre Hymir”) é a versão clássica e talvez mais autorizada do mito, em virtude de sua inclusão no manuscrito da

Edda poética. Ele aparece na principal sequência de poemas mitológicos, a última do conjunto de três narrativas independentes nas quais cada uma delas trata uma história individual sobre a aventura de um ou mais deuses. (*Skírnismál* e *Harbarðsljóð* são as outras duas). Mas o título *Hymiskviða* não está dado no Codex Regius. No início do texto do manuscrito, o escriba, em vez disso, adicionou a frase “Thor ergueu Miðgarðsormr”. Um manuscrito do século XIV, o AM 748 4to, na Coleção Arnamagnæan (Copenhague), tem outra cópia do poema, onde o título usual do poema é encontrado pela primeira vez. Essa discrepância entre as duas versões é interessante, pois o título convencional parece colocar o foco do poema sobre o papel de Hymir, enquanto o Codex Regius colocou a façanha de Thor em primeiro plano, da maneira como esperamos ao ler outras versões do mito. Enquanto Hymir certamente teve um papel importante no desenrolar do mito, Thor está indubitavelmente no centro das atenções.

O *Hymiskviða* é igualmente uma variante longa do mito de Thor-Miðgarðsormr: ele relaciona muitos eventos que não são lembrados por Snorri. Ele está, no entanto, mal preservado em ambos os manuscritos, e com frequência mostra-se difícil de entender sem depender da versão de Snorri como guia. O poema proporciona um desvio radical de todas as outras versões do mito ao emendar a viagem de pesca de Thor com outra das aventuras de Thor, uma história que ainda não era conhecida a partir das outras fontes já observadas. Ela começa com os deuses tentando forçar Ægir, um gigante que está frequentemente associado ao mar e, em outras referências, é tomado como o cervejeiro dos deuses, a preparar seus festins. Ægir reluta, mas concorda, com a condição de que Thor encontre para ele um caldeirão grande o suficiente para fabricar cerveja para todos os deuses. Os Æsir²⁶ estão perdidos até que Týr disse a Thor que apenas Hymir, um gigante que vive “no fim do paraíso”, possuía um vaso grande o suficiente, uma peça verdadeiramente de grande profundidade. Týr também afirmou que Hymir é seu pai – um detalhe mitológico que não é lembrado em parte alguma no *corpus* e que levou muitos leitores a considerar improvável. Assim, Thor e Týr concordam em sair e tentar obter o caldeirão por meio de um ardil.

Quando eles alcançam o salão de Hymir, primeiramente eles encontram a avó de Týr, uma bruxa de novecentos anos de idade, além de sua mãe que, por outro lado, é uma mulher mais atrativa. Esta última sugeriu que os dois devem se esconder, uma vez que Hymir era frequentemente pouco amigável

com visitantes, e que ele retornaria em breve. Os Æsir se esconderam sob um caldeirão particularmente largo, um dos muitos que havia na cozinha do gigante. Quando Hymir retornou do frio, sua esposa disse a ele que seu filho voltou para visitá-lo, e que trouxe Thor com ele. O *Hymiskviða* estabelece que Hymir já considerava Thor como seu inimigo neste ponto da história; não sabemos se outro mito existia para explicar essa hostilidade, ou se era apenas um reflexo do papel tradicional de Thor como matador de gigantes. Seja como for, Hymir estava tão furioso com a presença de seus visitantes não convidados que seu olhar furioso partiu a viga do salão em duas, levando todos os caldeirões a cair no chão. Todos, menos um – aquele onde os dois deuses se esconderam, é claro –, são esmagados em pedaços.

A cena inicial do confronto entre Hymir e Thor rapidamente deu espaço para uma cena paródica de um banquete. Três touros são abatidos e cozidos inteiros, com exceção das cabeças, que são descartadas. Thor realizou, assim, um de seus prodigiosos feitos de apetite, sobre os quais ele ficou famoso em outros mitos:

O marido de Sif [Thor] comeu dois antes de ir para a cama, sozinho ele comeu dois dos bois de Hymir. Pareceu ao camarada grisalho de Hrungrir [o gigante] que Thor tinha consumido uma quantidade abundante (*Hymiskviða*, estrofes 15-16)²⁷.

O gigante disse que eles deveriam sair na manhã seguinte para caçar comida suficiente para alimentar a todos. Neste ponto da história, é Thor quem sugere que eles saiam para pescar, se eles pudessem encontrar uma isca decente; a próxima parte do poema descreve sua jornada, que é familiar a nós tanto quanto o mito de Thor e Miðgarðsormr. Mas não é inteiramente familiar, uma vez que o *Hymiskviða* propõe uma série de alterações na narrativa “padrão”.

Alguns elementos permanecem os mesmos: Thor decapitou um dos bois de Hymir para conseguir a isca; é Thor quem urge o gigante a remar para o mar adentro. O *Hymiskviða* fez da viagem de pesca, porém, uma ativa disputa entre os dois protagonistas, um teste de suas forças. Hymir deitou um golpe contra a complacência de seu oponente ao içar duas baleias simultaneamente; Thor imediatamente e inigualavelmente respondeu ao gigante ao capturar a grande serpente do mundo. Mas, diferentemente ao tratamento escaldico do mito e das rochas pictóricas da Era Viking, o *Hymiskviða* não perdeu muito tempo no confronto entre o pescador e sua presa. Thor imediatamente puxou a serpente, e até mesmo o faz na intenção de arrastá-la até o barco, onde ele tenta entregar o golpe de misericórdia com seu martelo:

Assim, Thor, de forma muito valente – o corajoso –,
puxou a serpente brilhante a bordo.
Com seu martelo ele golpeou a cabeça
Violentemente, de cima, a irmã hedionda do lobo
[Miðgarðsormr, que é irmã do lobo monstruoso, Fenrir]
O lobo do mar gritou e as rochas subaquáticas ecoaram,
e toda a terra antiga estava colapsando (*Hymiskviða*, estrofes 23-24).

Neste ponto, há uma lacuna no manuscrito e, a seguir, o poema nos informa que “o peixe mergulhou no mar” – aqui, a serpente indubitavelmente sobreviveu ao seu ordálio. Nós não sabemos quanto da narrativa está faltando; talvez Hymir tenha cortado a linha como em outras versões; como a redação encontra-se agora, no entanto, tal ação não transparece, tal como a aterradora cena de Thor encarando diretamente a face do monstro. Thor certamente não nocauteou Hymir para fora do barco; os dois remaram para a costa de forma pacífica e tranquila, conquanto o gigante pareça infeliz e não tenha falado até alcançar a terra. A covardia de Hymir é menos explícita nessa versão do que na de Snorri; ele tem um papel mais ativo, instigando o teste de força. Mas nossa impressão dele foi colorida pela falta do motivo do corte da linha: se esse elemento da narrativa fazia supostamente parte do poema, o mito lembraria a versão de Snorri mais de perto. Da forma como está, porém, nenhuma conclusão pode ser presumida.

Assim, o *Hymiskviða* não termina com a conclusão do episódio da pesca. Uma vez na costa, Hymir começou mais uma vez a testar a força e as proezas de Thor. Primeiramente, ele desafiou Thor a carregar uma baleia (memoravelmente descrita como um “porco do mar gigante”) até a fazenda, ou então arrastar o barco até a costa. Thor, é claro, faz ambas as coisas, carregando a baleia e o vaso sem ajuda até um alto cume na casa de Hymir. “E ainda assim o gigante” – diz o poema – “rivalizou com Thor sobre sua força”. Ele desafiou Thor a quebrar seu precioso cálice de cristal. Thor pensou que era páreo ao desafio e esmagou o copo contra o pilar central no teto do salão. O pilar quebrou, mas o cálice não; em seguida, ganhou espaço a intervenção da esposa de Hymir antes que Thor passasse no teste; ela o advertiu que o crânio de Hymir era mais duro que qualquer taça, e Thor desfez o copo contra a cabeça do gigante, que se partiu em pedaços.

Conquanto o *Hymiskviða* não nos informe até que ponto Hymir sabia sobre a missão original de Thor e Týr, seu desafio final era tomar o caldeirão de cerveja do gigante, se eles pudessem fazê-lo. Týr tentou, mas não pôde movê-lo. Mas Thor o arrastou ao longo do salão sobre seu aro, como um

bambolê de criança, erguendo-o e carregando-o sobre sua cabeça. O mito chegou ao fim com a jornada dos dois deuses de volta para Asgard com o caldeirão; naturalmente, não sem acidentes, mas o poema tornou-se mais perfunctório em seus estágios finais. Em duas estrofes nós aprendemos que Hymir e um “exército de muitas cabeças” estão em perseguição, mas que Thor matou todos os gigantes (incluindo Hymir, presumivelmente: a reação de Týr ao extermínio de seu pai não foi registrada). Assim, um dos bodes de Thor (que puxa a carruagem; esses animais são mencionados brevemente no início do *Hymiskviða*) caiu morto, aparentemente em razão do que outro deus, Loki, tinha feito a ele. Essa parte do poema parece inexplicável; de novo, pode faltar algo ao poema, isto é, um material originalmente contido e atualmente perdido. Nós sabemos a história dos bodes de Thor, porém, pela *Snorra Edda*; o que é aludido no poema foi narrado de forma integral apenas na prosa de Snorri. O bode de Thor é, de maneira presumível, uma triste perda para ele, mas essa versão do mito termina com uma nota positiva: os Æsir têm seu caldeirão e, assim, podem beber seu conteúdo no festim de Ægir a cada inverno.

O *Hymiskviða* tomou os principais detalhes da tradição do mito postando-os dentro de um enquadramento narrativo diferente, que não é encontrado em qualquer outra fonte. A expedição de pesca de Thor faz parte de uma sequência de episódios onde todos testam sua força contra os gigantes. A história do *Hymiskviða* é típica do mais comum padrão de mito que insere Thor como protagonista; podemos encontrar muitos exemplos desse tipo na *Snorra Edda*, no poema éddico *Þrymskviða*, e no poema escáldico do século X *Þórsdrápa*. Mas, onde quer que seja, essas outras fontes tratam o encontro de Thor com a serpente do mundo como um mito único, enquanto no *Hymiskviða*, de forma sem igual, o mito foi combinado com outras histórias para produzir uma narrativa coerente e ampliada. Isso levanta a questão do relacionamento do *Hymiskviða* com outras versões sobreviventes. Presumivelmente, o *Hymiskviða* pode ser entendido ou como uma confluência de duas histórias diferentes, mas similares – a busca pelo caldeirão do gigante e a luta com Miðgarðsormr – ou como um texto que preserva a versão completa do mito, sobre o qual as outras fontes dão realces editados. Uma vez que o *Hymiskviða* é um poema relativamente tardio, que rememora de forma muito próxima a versão do mito da *Snorra Edda*, a primeira opção parece mais provável. Snorri parece ter combinado detalhes dos poemas escáldicos que ele citou no *Skáldskaparmál* com a estrutura básica do poema

tal como ele o conhecia; o poeta do *Hymiskviða* pode ter adotado uma aproximação similar, encontrando conexões entre histórias similares e combinando-as para produzir uma nova. A *Snorra Edda* confirma que ambos os componentes da narrativa do *Hymiskviða* eram conhecidos em outros lugares, mas o poema uniu os elementos de uma forma que *Snorri* não tentou. De fato, nós não sabemos de nenhuma outra fonte que combina a aventura de Thor no salão de Hymir com o mito da Miðgarðsormr. É difícil avaliar, no entanto, se se trata da culminação de uma longa tradição ou de uma criação inteiramente nova.

Conclusão

Antes mesmo de começar a pensar sobre o que significa o mito de Thor e da serpente, devemos decidir o que ele é. A história deve ser interpretada sem preocupações com as diferenças entre as variantes versões ou devemos levá-las em consideração? Essas variações fornecem um vislumbre para o significado do mito ou elas obscurecem tal possibilidade? Muitas aproximações críticas do mito são fundadas na premissa de que ele é fundamentalmente estável, e que seu significado é universal e eterno. Claude Lévi-Strauss, o antropólogo e pioneiro francês dos estudos estruturalistas da mitologia, chegou ao ponto de negar que essas variações do mito tivessem qualquer significado real: “nós definimos o mito”, ele escreveu”, como consistindo em todas as suas versões [...] um mito permanece o mesmo desde que ele se mantenha enquanto tal”²⁸. Neste caso nós claramente estamos lidando com o mesmo mito em todas as nossas fontes; mas desprezar as diferenças entre elas e olhar apenas para suas semelhanças equivale a privá-las de seu contexto histórico. Versões desse mito sobreviveram por um período que cobre talvez a metade de um milênio, e que atravessou as mais importantes mudanças culturais na história escandinava: a transição do paganismo ao cristianismo, a introdução da escritura romana e a ascensão do letramento, além da transformação de tradições orais em textos escritos. É razoável admitir que conforme o tempo passou e a situação cultural escandinava foi alterada, o mito de Thor e Miðgarðsormr significou coisas distintas. Ele permaneceu importante o suficiente para ser lembrado, transmitido e colocado por escrito; mas ele deve ter sido importante por diferentes razões para diferentes pessoas. Eu concordaria com Lévi-Strauss que a busca da forma “original” do mito é

tanto impossível quanto inútil; mas os mitos podem mudar enquanto permanecem míticos. Eles são recriados novamente a cada recontar, e cada estágio na transmissão do mito é também uma nova transformação.

Este estudo de caso demonstra que essa aproximação não ocorre sem dificuldades. Fontes diversas de diferentes períodos revelam diferentes quantidades e tipos de informações. Nas rochas pictóricas da Era *Viking* da Suécia e Dinamarca, nós temos versões do mito que são indubitavelmente antigas e certamente pagãs. Mas a natureza da rocha pictórica como meio restringe o que elas podem nos dizer: essas primeiras versões do mito são incompletas, estáticas e não lineares, e sem o recurso de uma *comparanda* textual posterior elas provavelmente significariam pouco para nós. Elas falam com a voz autêntica da Era *Viking* pré-cristã, mas elas falam uma língua que nós mal entendemos. Em uma extensão menor, o mesmo pode ser dito dos escaldos noruegueses e islandeses cujos poemas dos séculos IX e X pintam palavras-imagem de cenas dos mitos sem nunca proclamar a história completa. Nós somos deixados com peças de um quebra-cabeças que nunca parecem se unir, isto é, sem a familiaridade necessária com sua linguagem, com o idioma poético além da largura e profundidade das tradições nas quais os escaldos trabalharam. Há correspondências entre as representações poéticas e pictóricas da história que sobreviveu da Era *Viking*, o que pode nos ajudar a identificar quais dessas partes componentes é provavelmente e genuinamente mais antiga; mas nós seríamos incapazes até mesmo de explicar esses elementos sem recorrer a versões narrativas do mito muito posteriores. Nós não compartilhamos o quadro mitológico de referência que os pagãos escandinavos possuíram, transmitido em histórias contadas através de gerações, e pelas quais eles foram capazes de conferir sentido às alusões dos escaldos, ou reconstruir toda a narrativa a partir de uma imagem única. Em vez disso, nós encontramos um contexto interpretativo para as versões primeiras apenas lendo-as à luz das versões posteriores. Nós requeremos um intérprete de maneira a entender a linguagem dos mitos pagãos.

Para o mito em questão, nós temos dois intérpretes. Snorri Sturluson é, como ocorre frequentemente, um dos candidatos. Sua versão do mito é uma amálgama do material descrito em diferentes fontes, algumas que conhecemos, algumas desconhecidas. Ele processou a informação dessas fontes em um conjunto coerente que expressa um conto em prosa direto e efetivo. Sua versão perdeu a maior parte das ambiguidades encontradas na tradição corrente, mas Snorri estava ciente da variabilidade do mito:

testemunhamos sua incerteza sobre se a serpente foi morta ou não no final da história. Assim, há o *Hymiskviða*, que parece ser outro reescrever do mito tardio. Infelizmente não sabemos a datação do poema, ou até mesmo se ele detinha uma relação direta com a *Snorra Edda*. Como Snorri, o autor do *Hymiskviða* oferta a nós a história completa; mas ela não é a mesma história. Ambas as narrativas tardias colocam o mito em uma narrativa mais ampla das frequentes aventuras de Thor entre os gigantes; mas elas não colocam a sequência na mesma posição, ou fazem as mesmas conexões entre essa história e outros mitos. Elas usam o mesmo material, mas elas realizam coisas diferentes a partir dele. A narrativa de Snorri é mais coerente devido ao estado deplorável do texto do *Hymiskviða* nos manuscritos, mas nós devemos ser cautelosos ao chamar a versão de Snorri de melhor, ou escolhê-la apenas como base de uma investigação completa. Mas também não devemos dar valor especial ao *Hymiskviða* sozinho apenas por sua forma poética e por sua presença na mais importante coleção medieval de mitologia poética. Nós devemos reconhecer que ambas as versões são textos literários, cada qual com sua reexpressão autoconsciente do material herdado em um modo literário diferente. Elas são, cada qual, o produto de um autor escrevendo em e para seu próprio presente, contexto que está envolvido, ao mesmo tempo, em um diálogo com a tradição que porta com elas as histórias que seus ancestrais contaram: histórias contadas em e para tempos muito diferentes.

[2.](#) TURVILLE-PETRE, E.O.G. *Myth and Religion of the North*. Londres: Weidenfeld and Nicholson, 1964, p. 82-83.

[3.](#) PERKINS, R. *Thor the Wind-Raiser and the Eyrarland Image*. Londres: Viking Society for Northern Research, 2001.

[4.](#) *Hávamál*, estrofes 138-144. In: MEDEIROS, E. *Hávamál: tradução comentada do nórdico antigo para o português*. *Revista Mirabilia* 17, 2013, p. 591-592 [disponível em: www.revista-mirabilia.com] [o orig. inglês cita a trad. de Carolyne Larrington: *The Poetic Edda*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 34-35].

[5.](#) Os *jarlar* (sing. *jarl*) seriam lideranças semiautônomas de determinadas regiões. O termo e a função ajudaram na formação, *grosso modo*, dos *earls* ingleses [N.T.].

[6.](#) *Heimskringla: The History of the Kings of Norway*. Austin: University of Texas Press, 1964, p. 4 [trad. Lee M. Hollander].

[7.](#) SNORRI STURLUSON. *Edda*. Londres: Dent, 1987, p. 168 [trad. Anthony Faulkes] [disponível em: www.vsnrweb-publications.org.uk].

[8.](#) As *fornaldar sögur* também são conhecidas como “sagas lendárias” [N.T.].

[9.](#) *Ibid.*, p. 64-65.

[10.](#) O título original da obra, *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum* significa literalmente “Feitos [ou Gesta] dos bispos de Hamburgo [e Bremen]” [N.T.].

- [11.](#) O título original, *Gesta Danorum*, significa literalmente “Feitos [ou Gesta] dos dinamarqueses” [N.T.].
- [12.](#) SAXO GRAMMATICUS. *The History of the Danes*. Livros I-IX. Cambridge: Brewer, 1996, p. 5 [org.: Hilda Ellis Davidson; trad.: Peter Fisher].
- [13.](#) Para uma visão geral das diferentes versões do mito, cf.: SØRENSEN, P.M. “Thor’s fishing expedition”. In: STEINSLAND, G. (org.). *Words and Objects: Towards a Dialogue Between Archaeology and History of Religion*. Oslo: Norwegian University Press, 1986, p. 257-278.
- [14.](#) A versão de Snorri do mito é encontrada na segunda seção da *Snorra Edda*, a *Gylfaginning*; SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 46-47.
- [15.](#) Ainda que as estrofes que lidam com a expedição de pesca de Thor tenham sido consideradas por muito tempo como parte do *Ragnarsdrápa*, é possível que elas fossem originalmente parte de um poema separado que lidava exclusivamente com esse mito. Na edição no prelo da poesia escáldica, elas são editadas separadamente do *Ragnarsdrápa* [N.T.: CLUNIES ROSS, M. “(Introduction to) Bragi inn gamli Boddason, Þórr’s fishing”. In: GADE, E. & MAROLD, E. (orgs.). *Poetry from Treatises on Poetics*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages, vol. 3. Turnhout: Brepols, 2017, p. 46].
- [16.](#) SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 73.
- [17.](#) Ibid., p. 72.
- [18.](#) Ibid., p. 73.
- [19.](#) Ibid., p. 72. Essa estrofe e a seguinte são intimamente conectadas uma com a outra, e podem originalmente ter feito parte de um verso único. A *Snorra Edda* preserva ambas, mas em partes diferentes do *Skáldskaparmál*.
- [20.](#) Ibid., p. 106.
- [21.](#) Ibid., p. 142.
- [22.](#) Ibid., p. 74.
- [23.](#) Ibid., p. 73.
- [24.](#) Ibid., p. 72.
- [25.](#) Ibid., p. 73.
- [26.](#) Æsir é uma nomenclatura aplicável a um conjunto de deuses escandinavos, entre os quais Thor e Týr [N.T.].
- [27.](#) As referências ao *Hymiskviða* foram retiradas da *The Poetic Edda*. Ed. e trad. Carolyne Larrington. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 74-79.
- [28.](#) LÉVI-STRAUSS, C. The structural study of myth. *Journal of American Folklore* 68, 1955, p. 435.

2

Os deuses sobre a terra: a cultura religiosa como um pano de fundo do mito pagão

Uma das mais diretas definições de mito estabelece que ele é um tipo de história que lida com a ação dos deuses em vez do povo. Como os mitos estão interessados nos deuses, é óbvio que essas histórias devem portar alguma relação com a religião – o que os criadores de mito acreditavam e as formas de adoração que eles praticavam. Conforme algumas escolas de pensamento, o mito é, portanto, um tipo de narrativa religiosa diretamente conectada com os rituais pelos quais as sociedades expressam sua devoção para uma deidade, tenta influenciar seu mundo através da invocação dos poderes sobrenaturais e busca transcender de sua existência terrena ao reino do divino.

Na primeira metade do século XII, a ideia foi promovida pelos então chamados teóricos do “mito e ritual”. Esses eruditos pensaram que poderiam identificar o processo pelo qual o ritual transformava-se em um mito (ou vice-versa; e, mesmo dentro dessa “escola”, pessoas consideraram isso difícil de concordar). Por exemplo: suponha que uma sociedade dê grande importância à fertilidade da terra, e que marque a mudança das estações com cerimônias especiais que são designadas para garantir que o ciclo da vida continue durante o ano que virá. A transmissão da morte do inverno ao despertar na primavera, a plenitude do verão e o decaimento no outono; todas essas etapas, marcadas com seus festivais e ritos apropriados, de forma natural sugerem uma história de nascimento, desenvolvimento, declínio, morte e renascimento. Como uma forma de explicar os rituais da sociedade, ou lembrá-los, ou simplesmente porque esse padrão apelava a certas imaginações, os criadores de mito começaram a criar histórias baseadas no mesmo ciclo. Um herói – normalmente um deus – é criado para personificar a força da fertilidade, e permanece no centro da narrativa que segue o padrão básico de *nascimento – morte – renascimento* do ritual anual. A história produz a ideia que subjaz aos rituais de forma mais concreta para as mentes das pessoas, e fortalece as associações entre os poderes divinos e as preocupações humanas. O deus egípcio Osíris é um dos mais famosos exemplos desse padrão. Os mitos sobre Osíris concentram-se no derrotar da morte por seu ser renascido. A evidência de que Osíris foi historicamente adorado como um deus da fertilidade fortalece, neste caso, a ligação mito-ritual: seu triunfo sobre a morte tem sido interpretado frequentemente como simbolizando o ciclo anual de fertilidade das estações. Figuras semelhantes são encontradas em histórias similares nas mitologias de muitas culturas.

Com a mudança dos tempos, e com ele as prioridades religiosas e práticas das pessoas, alguns rituais caem em desuso. Conforme a teoria do “mito e ritual”, enquanto as sociedades esquecem seus velhos rituais e as razões pelas quais eles eram realizados, eles tendiam a lembrar das histórias que as acompanhavam – os mitos. Esse tipo de narrativa tem o poder de persistir para além da morte de sua função religiosa. Os mitos preservariam, portanto, traços de práticas religiosas muito antigas, como fósseis em rocha. Muitos acadêmicos pensaram que isso é possível para destruir o mito até que nós libertássemos o ritual original de sua matriz e, deste modo, alocássemos as origens da história em formas muito antigas do ritual. Porém, essa aproximação nunca se mostrou bem-sucedida em descobrir as origens religiosas de um mito, e ela com frequência avilta o caráter artístico do mito.

Uma forma alternativa de olhar para a conexão entre mito e rituais religiosos é inverter seu relacionamento. Talvez o mito tenha vindo primeiro, e rituais surgiram na imitação de elementos do

mito; a *performance* do ritual permitiria que as pessoas participassem simbolicamente do mito. Um famoso exemplo desse processo é a cerimônia cristã da Eucaristia. Na história da Santa Ceia, Cristo disse aos seus discípulos que, ao comer o pão e beber o vinho, eles repartiriam seu corpo e sangue divinos. Essa narrativa – que nós poderíamos chamar de mito, uma vez que ela está indubitavelmente preocupada com as ações de um deus – explica a razão de os cristãos até hoje tomarem o pão e o vinho como um de seus rituais mais solenes e significativos. Muito provavelmente, aqui o mito veio primeiro. A Santa Ceia é reenxada todo domingo em igrejas através do mundo, permitindo que congregações participem da história que os coloca mais próximo de Cristo e, ao mesmo tempo, situa-os diretamente dentro do poder de sua divindade: no clímax do ritual da Eucaristia, os cristãos simbolicamente tornam-se um com sua deidade. Sem esse mito subjacente, o ritual perderia seu poder; sem o ritual, o mito permaneceria no reino da história.

É raramente possível fazer certas conexões entre um mito particular e um ritual na cultura nórdica pagã, conquanto a teoria do “mito e ritual” permaneça influente entre alguns pesquisadores que trabalham com o material escandinavo. Mas é claramente verdadeiro que o paganismo nórdico teve seus rituais tanto quanto seus mitos, e que, em alguns casos, as práticas religiosas podem ter influenciado a forma dos mitos; sem dúvida, a crença religiosa também teve um papel importante no moldar das histórias sobre os deuses. Os mitos nórdicos, porém, não devem ser automaticamente assumidos como uma expressão direta do sentimento religioso. Como nós veremos, poucas das histórias em questão se prestam a uma interpretação religiosa simples.

Mito e religião estão sempre e em alguma extensão relacionados, mas eles não são sempre a mesma coisa.

Neste livro, a religião pagã não é o foco principal de minha investigação, mas ela fornece uma parte essencial do pano de fundo contra o qual os mitos contam suas histórias. Como nós estamos preocupados com os mitos que foram contados sobre os deuses nórdicos, precisamos saber algo sobre o papel que esses deuses desempenhavam na vida das pessoas e sua posição nas visões de mundo das pessoas. Nós devemos também considerar a natureza da sociedade pagã, e que funções religiosas elas tinham dentro dela. Esse capítulo fornece, portanto, uma breve visão geral da crença e prática religiosa na Escandinávia pagã no período anterior à produção dos primeiros mitos.

O contexto germânico

Nas primeiras fases observáveis de sua história, a Escandinávia foi parte de uma rede cultural e religiosa que os escritores romanos como Tácito chamaram de Germânia. As tribos do norte europeu que falavam dialetos germânicos – os habitantes da Germânia continental, Frísia e Dinamarca, da Península Escandinava, e aqueles que assentavam a Grã-Bretanha anglo-saxã – eram unidos por algo além da similaridade entre suas linguagens²⁹. Em certo estágio, os mesmos deuses foram conhecidos e adorados através de toda essa região. As melhores evidências para isso vêm dos nomes da semana em várias línguas germânicas. Thor é celebrado no *Thursday* inglês, no *Donnerstag* em alemão, no *Torsdag* no dinamarquês moderno, e assim por diante. O quinto dia da semana porta o nome da deusa conhecida em língua nórdica antiga como Frigg (um desenvolvimento de uma deidade germânica anterior chamada Friga): *Friday*, *Freitag*, *Fredag*. Esses nomes são muito antigos, e atestam a adoração do mesmo leque de deidades maiores por toda a região: os outros dois são Tiw (o equivalente em inglês antigo do deus conhecido como Týr em língua nórdica antiga) e Woden (o equivalente de Odin), conquanto o alemão moderno não tenha preservado um equivalente para o nosso *Wednesday* [quarta-feira] (= “dia de Odin”).

O paganismo escandinavo cresceu de uma herança comum religiosa e cultural, recebendo uma identidade específica com o passar do tempo. Nenhum mito sobreviveu diretamente do período cultural comum germânico, conquanto indubitavelmente ele tenha produzido algo. Há, no entanto,

alguma evidência sobre como era a antiga religião germânica. Ao tomar as evidências de diferentes lugares, historiadores da religião puderam reconstruir o tipo de paganismo que foi praticado na Europa nórdica na Idade do Ferro tardia. Essas reconstruções criaram uma imagem de uma religião pangermânica que é puramente hipotética: eles encobrem as diferenças entre regiões e desfocam distinções cronológicas, tornando difícil discernir mudanças e variedades dentro desses sistemas. Provavelmente nenhum pagão germânico da Idade do Ferro tardia reconheceria sua própria religião entre essas conjecturas acadêmicas. Tendo dito isso, a evidência do paganismo escandinavo anterior ao século VI é tão tênue que este método comparativo é, na busca de uma alternativa melhor, uma ferramenta essencial para entender a natureza das religiões primevas do Norte europeu.

A evidência arqueológica é particularmente importante para o estudo da prática religiosa antiga. No entanto, como nós vimos no capítulo 1, os arqueólogos quase sempre requerem algum tipo de chave provida por fontes escritas para desbloquear o significado de alguns dos mais obscuros achados – e artefatos religiosos tendem a ser particularmente difíceis de identificar. Precisamente pelo fato de que, com frequência, a parafernália religiosa seja tão estranha e inexplicável, há uma tendência entre arqueólogos de rotular qualquer coisa que eles tenham escavado, mas não tem condições de identificar, como tendo possíveis funções religiosas. Mas quando lidamos tanto com a prática religiosa quanto com a narrativa mitológica, o melhor a fazer é apenas rotular uma peça evidenciária como “religiosa” se nós pudermos realmente conectá-la com a religião em questão, situação alcançável após uma comparação cuidadosa com diferentes tipos de evidência.

O ponto inicial para a maioria das discussões sobre a religião germânica antiga é a *Germania* de Tácito, que foi escrita no fim do primeiro século d.C. Tácito escreveu sobre os hábitos, costumes e forma de vida de várias tribos que viveram em torno dos limites setentrionais do Império Romano, e sua perspectiva é, sob muitos aspectos, romana. Ele tinha pouca evidência primária desses povos bárbaros, mas parecia surpreendentemente simpático para com eles. Ele tendia a desenvolver sobre o que ele considerava os aspectos louváveis da cultura germânica, possivelmente de maneira a mostrar como a “decadente” sociedade romana poderia ser melhorada ao imitar seus vizinhos menos “civilizados”. Trabalhando em uma tradição etnográfica clássica estabelecida, Tácito olhou tanto para os aspectos comuns que uniam as tribos germânicas quanto para os diferentes grupos em diferentes partes da Europa. Nós não conhecemos quão fidedigno este testemunho é – nós não temos como saber onde ele conseguiu essa informação –, mas seu trabalho é de importância última em virtude da perspectiva comparativa. Acima de tudo, nós contamos com Tácito simplesmente porque há pouquíssimas fontes escritas para o estudo da cultura germânica no período romano e pós-romano.

Tácito nos informa tanto sobre os deuses germânicos quanto sobre seus modos de observância religiosa. Ele confirmou, acima de tudo, que a religião germânica era politeísta – muitos deuses foram adorados de diferentes formas e para diferentes fins – e que isso era basicamente universal entre os povos germânicos, conquanto sujeito a variações locais menores.

Dentre os deuses, cultuam sobretudo Mercúrio, a quem creem ser permitido até, em certos dias, imolar vítimas humanas. Abrandam Hércules e Marte com animais permitidos. Uma parte dos suebi também sacrifica a Ísis; pouco conheço do motivo e origem do rito estrangeiro, apenas sei que o próprio símbolo, figurado à maneira libúrnica, mostra que é um culto trazido de fora²⁰.

A coisa mais notável sobre essa passagem é que Tácito usou os nomes familiares de deidades romanas para referir-se a deuses germânicos – claramente esses nomes não foram usados na época na Germânia. Tácito empregou o que é chamado de *interpretatio romana* (“interpretação romana”) para permitir que sua audiência de romanos educados entendesse a identidade desses deuses ao relacionar àqueles com quem eles tinham mais familiaridade. Mercúrio é o equivalente do Woden germânico (o Odin nórdico): em latim, o terceiro dia da semana era chamado de *dies mercuri* (dia de Mercúrio: compare ao francês *mercredi*), assim como Woden é comemorado na quarta-feira. Com base em sua apresentação nas fontes nórdicas antigas, Odin não lembra muito o Mercúrio romano; mas essas fontes são, naturalmente, de séculos depois da narrativa de Tácito, e é possível que os dois deuses fossem mais próximos entre si em períodos anteriores. Tácito estabeleceu que os germânicos

honravam Mercúrio com sacrifícios humanos; no entanto, como nós veremos, o sacrifício humano odínico foi provavelmente um fenômeno mais raro na Escandinávia do que muitos historiadores fazem crer, ainda que pessoas de fato fossem sacrificadas a Odin.

O Marte de Tácito é normalmente identificado com o deus germânico Tiw (ou Týr em língua nórdica antiga). Ambas as deidades são conectadas à guerra, ainda que, na Escandinávia, a associação de Týr com o campo de batalha tenha enfraquecido consideravelmente no período pagão posterior. Novamente, a evidência apoiada em sua mútua identificação pode ser tirada dos dias da semana: o segundo dia da semana romana foi chamado de *dies marti* (“Dia de Marte”). Para os germânicos, como vimos, o mesmo dia era designado para Tiw. O Hércules de Tácito foi, entretanto, usualmente identificado com Thor (chamado de Þunor entre os germânicos). Aqui, portanto, os dias da semana não nos ajudam: os romanos comemoravam Jove (ou Júpiter) no “dia de Thor”. Hércules não foi, estritamente falando, um deus em sua plenitude, mas um herói semidivino, o filho de Júpiter. Ele foi, no entanto, amplamente venerado através da Europa e, conforme Tácito, foi particularmente admirado pelos germânicos.

[Eles] também recordam que Hércules viveu entre eles e, quando vão à batalha, celebram-no como o primeiro dentre os bravos varões. Eles também possuem cantos com cujo conteúdo, que denominam *barditum*, acendem os ânimos ao serem entoados, e por meio destes predizem a sorte da batalha futura⁴¹.

O emblema de Hércules era um porrete, e amuletos dos séculos II e III d.C. sobreviveram através do Império Romano. É notável que Thor também tenha sido caracterizado pelo uso de uma arma embotada, neste caso, um martelo. Historiadores têm proposto que o culto de Hércules se espalhou pela Europa durante as migrações germânicas dos séculos V e VI, e que esse porrete foi o precursor do martelo de Thor, até que as duas figuras gradualmente foram unidas em um único deus. Entre os germânicos de Tácito, Hércules foi aparentemente também relacionado com a guerra: na mitologia nórdica, Thor frequentemente desenvolve um papel de deus-guerreiro, conquanto Odin tenha sido o principal deus da guerra na Escandinávia, aquele para quem as pessoas olhavam pelo sucesso em batalha.

Portanto, há significativas diferenças entre o deus nórdico Thor e seu equivalente romano. É impossível dizer se essas diferenças surgiram da própria interpretação de Tácito sobre sua equivalência, ou porque as duas figuras e seus significados mudaram com o tempo para o povo pagão. É certamente digno de nota que Tácito não estabeleceu que os germânicos adoraram Júpiter, a deidade romana que de muitas formas relembra Thor de maneira mais próxima. Ambos os deuses controlam o trovão, e ambos são celebrados no mesmo dia da semana. É geralmente aceito que tanto Júpiter quanto Thor derivam de um único deus do trovão extremamente antigo que foi adorado através da região indo-europeia pré-histórica. Mas Tácito não propõe essa associação, o que nos leva a questão da natureza precisa e do papel de Hércules/Thor na Germânia romana tardia, além de especularmos sobre o quanto este deus mudou com o passar do tempo em diferentes partes da Europa.

Tácito também mencionou que os suebi – a quem Tácito acreditava ocupar toda a costa báltica da Germânia, e todo caminho até a terra dos lapões moderna – adoravam Ísis. Ísis foi a deusa da fertilidade cujo culto foi difundido do Egito para todo o mundo antigo. Ela foi algumas vezes identificada com a deusa romana da agricultura, Deméter ou Ceres. Sua mais provável equivalente no panteão germânico é Frigg ou Freyja, ambas delas com bem asseguradas associações com a fertilidade: as duas deusas separadas no panteão escandinavo podem ter sido desenvolvidas de uma única deidade que foi adorada na Germânia, ainda que haja pouca evidência sólida sobre isso. Tácito preocupou-se com a veneração germânica de Ísis como um ritual importado do exterior, mas ele infelizmente não forneceu detalhes para além de que os citados sacrifícios – presumivelmente sem lançar mão de humanos – formavam parte de sua adoração.

Os suebi abrangiam diversas subtribos, e em um famoso excerto Tácito estabeleceu que alguns desses povos adoravam uma deusa conhecida como Nerthus, e descreveu as peculiares cerimônias religiosas associadas com seu culto:

Nenhum destes é particularmente notável, exceto pelo culto comum a Nerthus, a mãe terra, que pode, segundo creem, intervir em questões humanas e investir contra as populações. Em uma ilha do Oceano há um bosque sagrado e lá existe um carro consagrado, coberto por um véu; apenas um sacerdote pode tocá-lo. Ele percebe a presença da deusa em seu santuário e acompanha com muita veneração ela ser transportada por vacas. Então seguem dias felizes, [uma vez que] há festividade em todo lugar que ela julga digno ir e hospedar-se. Eles saem em guerra e não pegam em armas [nesses dias], [pois] todos os ferros são guardados³².

Após Nerthus fazer seu *tour* entre seus seguidores, ela retorna para sua caverna sagrada, e o ídolo que a representa no templo, além de sua carruagem e tecidos, são ritualmente lavados por escravos em certo lago – os escravos são imediatamente afogados após o rito.

Essa narrativa é detalhada de maneira notável, principalmente em sua descrição sobre como Nerthus foi adorada pela combinação de uma cerimônia liderada por um clérigo, a purificação ritual e o sacrifício, mas não nos informa as razões de ela ser adorada – que benefícios ela supostamente trazia para as vidas da comunidade. Talvez ela também fosse uma deusa da fertilidade, como a referência à “Mãe Terra” sugere. Se assim for, ela pode ser relacionada com os deuses nórdicos da fertilidade conhecidos como Vanir; seu nome lembra Njörðr, o deus do mar que era o pai de Freyr e Freyja conforme certos mitos. É possível que, em algum momento o tempo de Tácito e a Era *Viking* escandinava, a deusa tenha sofrido por uma redefinição de gênero, passando a ser encarada como Njörðr, ou então que Nerthus fosse uma equivalente feminina na religião germânica antiga que perdeu sua identidade separada com o passar do tempo. Seja como for, é significativo que alguns dos suebi – que habitavam uma região não muito distante da Escandinávia – aparentemente tivessem uma deusa como sua deidade principal, e fizessem sacrifícios humanos a ela em vez da figura de Mercúrio/Woden que foi preeminente na vida religiosa de outras tribos germânicas.

Assim, Tácito nos atestou que havia ao menos quatro deidades principais entre os pagãos germânicos, mas que diferentes tribos mantinham diferentes deuses em alta consideração, dependendo das prioridades que suas próprias culturas davam às várias funções deíficas. As deusas Ísis e Nerthus foram associadas com a fertilidade, enquanto Hércules e Marte foram mais proximamente conectados com a guerra. O deus que ele nomeia como Mercúrio foi aparentemente a figura mais importante do panteão germânico, mas Tácito forneceu pouca informação sobre ele.

Nós também aprendemos algo sobre a natureza da prática religiosa germânica com Tácito. Ele tratou a religião pagã como um fenômeno social: ele não discutiu como as pessoas percebiam os deuses individualmente, ou se elas consideravam ter um relacionamento pessoal com suas deidades preferidas. A religião era organizada, ao menos em certo grau. Clérigos foram reconhecidos como uma casta dentro da sociedade, e acreditava-se que eles tinham acesso direto aos próprios deuses: Tácito disse que eles lembravam a si próprios como “servos dos deuses”³³. Clérigos presumivelmente tinham, portanto, uma posição de influência e honra em sua comunidade. Esses clérigos perfaziam rituais nos quais o sacrifício era um componente-chave de adoração. De maneira ocasional, pessoas – no caso de Nerthus, especificamente escravos – foram as vítimas desses ritos, conquanto Tácito pareça sugerir que sacrifícios humanos não tenham sido a norma, mas reservados para os deuses mais importantes e ocasiões festivas mais solenes.

Às vezes, Tácito parece contradizer a si próprio. Ele mencionou um templo em sua descrição sobre o culto de Nerthus entre os suebi, e disse que a deusa em si atendia nessas cerimônias; mas, em outro momento, ele estabeleceu que os germânicos

além do mais, entendem que reter os deuses entre paredes ou forjá-los com rostos semelhantes aos humanos não está de acordo com a grandeza divina; consagram bosques e florestas, e designam com nomes de deuses algo oculto, que veem somente por meio da reverência³⁴.

A impressão que nós temos é que a maioria das cerimônias religiosas ocorria em espaços abertos, e que árvores, florestas e bosques sagrados tinham um significado particularmente religioso ao longo da Germânia.

Finalmente, Tácito deu grande ênfase ao interesse germânico nos augúrios e na divinação, e deu uma dimensão religiosa para a predição do futuro:

Os germânicos observam os auspícios e o oráculo mais que qualquer um. O costume de fazer predições não varia: cortam uma vergõtea retirada de uma árvore frutífera em pequenos ramos e estes, diferenciados por certos caracteres, eles espalham a esmo e fortuitamente sobre um tecido branco. Logo em seguida é consultado o sacerdote da cidade, se for para o interesse público; se particular, o próprio pai de família, que após ter rogados aos deuses, dirige seu olhar ao céu e apanha um a um dos pequenos ramos por três vezes. Feito isso, ele os interpreta segundo o sinal anteriormente gravado neles [...] mas é próprio dessa gente também consultar presságios e predições utilizando cavalos. Para o interesse público, alguns cavalos cândidos intocados pelo trabalho humano são criados naqueles mesmos bosques e florestas, [e] estes são atrelados ao carro sagrado e o sacerdote e o rei, ou o líder da cidade, os acompanham e observam seus relinchos e frêmitos³⁵.

Tácito explicou a curiosa crença de que cavalos poderiam predizer o futuro ao estabelecer que os germânicos pensavam que esses cavalos sagrados estavam diretamente a par dos “conselhos dos deuses”. Mas ele não especulou até que extensão os deuses determinavam o curso dos eventos futuros ou controlavam o destino das pessoas.

Conforme Tácito, uma vez que os deuses (com a peculiar exceção de Nerthus) são abstrações – sem forma ou substância, mesmo nas imaginações pagãs – eles não tinham vida além de seu lugar na adoração das pessoas. Eles não detinham, em outras palavras, uma existência mítica, ao menos até onde nós podemos dizer a partir de Tácito. Ele não registrou histórias sobre os deuses germânicos, não os dotou de personalidades ou até mesmo de identidades distintas. Obviamente, uma audiência romana sabia o suficiente sobre Mercúrio, Marte ou Hércules para preencher um escopo de histórias mítico de cada deus – mas trata-se de um escopo que presumivelmente refletiria as tradições clássicas em vez das germânicas. Tácito nos mostrou um lado da moeda mito-ritual: não há espaço para o mito em seu estudo etnográfico.

A *Germania* forneceu, porém, um ponto de partida razoavelmente sólido para nossas tentativas de obter uma visão geral do pano de fundo religioso dos mitos na Escandinávia pagã. Ainda permanece em aberto até qual extensão outros tipos de evidência apoiam essa narrativa. De fato, para as centenas de anos que se seguiram, as descrições escritas do paganismo germânico são extremamente escassas. Portanto, nós devemos nos apoiar nas evidências da arqueologia, iconografia e nos estudos da toponímia. Devemos lembrar ainda que o desacordo entre fontes de diferentes tipos, datas e origens geográficas não necessariamente indica um erro em uma fonte individual, uma vez que as religiões pagãs foram suscetíveis à mudança e variação. Na próxima seção, nosso foco se deslocará para o Norte, conforme nossas tentativas de identificar de forma mais aproximada as distintas variedades do paganismo escandinavo.

Os deuses dos homens do Norte

Nossa primeira tarefa é identificar quais deuses foram conhecidos e adorados na Escandinávia anterior a Era *Viking*. Como nós discutimos no capítulo 1, a evidência arqueológica em si pode informar muito sobre a prática religiosa, mas relativamente pouco sobre as crenças religiosas. Sem o apoio da evidência escrita é praticamente impossível ter certeza de que um objeto que nós pensamos representar um deus é realmente um deus, e ainda menos um deus em particular. Se nenhum dos mitos sobre Thor e seu martelo tivessem sido colocados por escrito, nós não saberíamos como identificar uma figura iconográfica segurando um martelo como Thor. E uma vez que muitas fontes escritas são posteriores aos achados arqueológicos do período pagão, nós devemos ter cuidado ao automaticamente imputar o mesmo significado mitológico ou religioso para fontes cujas similaridades podem ser observadas, mas cujo relacionamento não pode ser confirmado. A arqueologia é frequentemente hábil em auferir apoio ou lançar dúvidas sobre a acurácia das fontes escritas, mas não pode substituí-las completamente.

Outro tipo de evidência sobre o paganismo na Escandinávia medieval existe, que não é nem uma fonte escrita posterior ou um remanescente material do período: os topônimos³⁶ são talvez as mais importantes fontes para confirmar a presença de deidades individuais nas primeiras fases observáveis

da religião nórdica pagã. Quando o nome de uma cidade, vila, fazenda ou característica geográfica porta o nome de um deus pagão, nós podemos assumir que este deus foi uma parte importante da vida religiosa da comunidade que viveu ali. Como os topônimos com elementos pagãos não foram cunhados após a conversão ao cristianismo, nós também temos certeza de que certo nome pode ser datado genuinamente no período pagão. Não é sempre possível fornecer uma data precisa pela imposição de um nome na paisagem, mas a evidência arqueológica pode certas vezes fornecer a confirmação da era do assentamento. Os topônimos também tendem a ser estáveis e de longa duração, conquanto muitos tenham indubitavelmente desaparecido com o tempo: eles certamente não oferecem uma imagem completa; mas, dizendo de uma maneira abrangente, eles podem fornecer uma reflexão acurada dos padrões de crença e adoração através da Escandinávia pagã. Esses padrões revelam um grande leque de variação regional: sem sombra de dúvidas, alguns deuses foram mais populares em certas áreas do que outros.

Alguns topônimos escandinavos estão conectados com a religião pagã através de uma palavra que denota um lugar como um sítio de atividade religiosa, ainda que esses sejam relativamente raros. Estes nomes consistem em elementos como *-vé*, *-horg* ou *-hof*, e todos eles podem ser traduzidos usualmente como “templo” ou “santuário”: muito frequentemente é impossível dizer se eles fazem referência a um prédio dedicado à adoração ou um sítio sagrado integrado na paisagem. Odense, na Dinamarca, é o mais famoso exemplo desse tipo: sua forma atual foi desenvolvida de “vé de Odin” – a combinação do nome do deus com uma palavra que denotando um sítio de culto confirma a forte associação pagã desse lugar.

Uma vez que Tácito afirma que os povos germânicos realizavam seus rituais em espaço aberto, não chega a ser uma surpresa que muitos topônimos pagãos escandinavos façam referência às características geográficas através de elementos como *-lundr* (“bosque”), *-eke* (“bosque de carvalhos”), *-vangr* (“campo”) ou *-akr* (“campo cultivado”). Esses elementos em si não são necessariamente religiosos, mas eles são frequentemente combinados com um nome de deus, como, por exemplo, *Frøslunda* (“bosque de Freyr”) ou *Torseke* (“bosque de carvalhos de Thor”) na Suécia. Infelizmente, nós pouco podemos tratar sobre a relação entre os deuses e esses locais especiais a partir dos próprios nomes. Eles podem apenas designar locais de adoração; eles podem ter sido dedicados a um deus por um pagão individualmente ou uma comunidade; ou eles podem ter sido pensados, em certa medida, como um local onde o deus ou a deusa efetivamente habitou. A última possibilidade pode ser mais provável nos casos de topônimos que combinam um elemento mais genérico e não religioso com o nome de um deus, como *-staðir* (“lugar” ou “morada”): era *Torstad* (“a morada de Thor”), no norte norueguês, um lugar onde as pessoas realizavam rituais em honra ao deus ou esse lugar pode ter sido pensado como sua morada na época? Nós não temos como afirmar, mas há muitos lugares na Escandinávia que são derivados do *guðheimr* em língua nórdica antiga, que significa simplesmente “casa dos deuses”. Esse nome sugere que, em algum ponto, os pagãos acreditaram que seus deuses compartilhavam sua terra com eles – tal qual Tácito afirma ao dizer que os suebi pensavam que eles poderiam realmente interagir com a deusa Nerthus em sua forma física.

Mas, em absoluto, todos os deuses nórdicos são representados nesses toponímicos “teofóricos” (“teofórico” simplesmente significa “que faz referência ao deus”). Ainda que eles atestem um arco de deidades ainda mais amplo do que as menções de Tácito, há muitos deuses – tanto maiores quanto menores – que nós conhecemos da mitologia, mas que estão completamente ausentes da paisagem pagã. Nós encontramos Odin e Týr; os deuses da fertilidade Njörðr e Freyr; Ullr ou Ullinn – que se tornou mais obscuro no tempo em que os mitos foram postos por escrito, e sobre o qual sabemos pouco, conquanto tenha sido representado como um deus da caça em fontes posteriores; Thor; e possivelmente traços das deusas Freyja e Frigg. Figuras significantes do mito nórdico para os quais não há qualquer evidência incluem Loki, Baldr, Heimdallr, Höðr e todas as outras deusas. O panteão é mais amplo do que o germânico em Tácito, e menor do que a versão plenamente desenvolvida das *Eddas*. Claramente o panteão germânico não é idêntico ao nórdico, e o escopo de deuses conhecidos

na Escandinávia foi objeto de mudanças com o passar do tempo. É possível que os deuses ausentes nos registros toponímicos não tivessem um culto ativo no período nos quais os nomes dos lugares e das características geográficas foram fixados – seja como for, alguns deuses foram claramente mais significantes para mais comunidades do que outros.

Há também uma significativa variação na distribuição geográfica de diferentes deuses nos topônimos. De forma mais demarcada, talvez, Týr – que, sob o pretexto de Marte, foi incluído como um deus da guerra na descrição de Tácito do panteão germânico – é encontrado regularmente no sul escandinavo (particularmente na atual Dinamarca), mas dificilmente desponta mais ao Norte. Odin, outro deus beliger, é também mais prevalente, e de forma muito destacada, em topônimos dinamarqueses do que em noruegueses³⁷. Na Noruega, as deidades associadas com a fertilidade e agricultura – principalmente Thor e Freyr, mas também Freyja e Njörðr – são encontradas duas vezes mais em elementos toponímicos do que Odin. O obscuro deus Ullinn, entretanto, é o membro do panteão mais amplamente representado no Centro-sul e na Noruega Ocidental, mas não é encontrado em outros topônimos escandinavos.

Os topônimos relacionados com Ullinn são tão concentrados nesta parte do país que eles distorcem as figuras de toda a região, dando a impressão de que, na Noruega pagã, ele era três vezes mais popular que o deus Odin. De fato, o caso de Ullinn simplesmente ilustra como os padrões de crença e culto poderiam, de forma muito clara, variar entre diferentes partes da região. Ele também demonstra que, algumas vezes, é difícil identificar corretamente o deus no topônimo: Ullinn é frequentemente lembrado como uma forma variante de Ullr, que é conhecido tanto na toponímia norueguesa quanto sueca, mas nunca é encontrado na Dinamarca. Assim, os adoradores de Ullinn do Centro-sul e Ocidente norueguês adoravam um deus diferente, ou o mesmo deus sob um nome diferente? As pessoas conheciam, sem sombra de dúvidas, um leque de deuses, mas comunidades individuais alinhavam-se com uma deidade em particular e adoravam-na com base em suas prioridades sociais e culturais, que foram determinadas geograficamente, ao menos em parte. Havia um panteão comum, mas também havia deuses locais para a comunidade local.

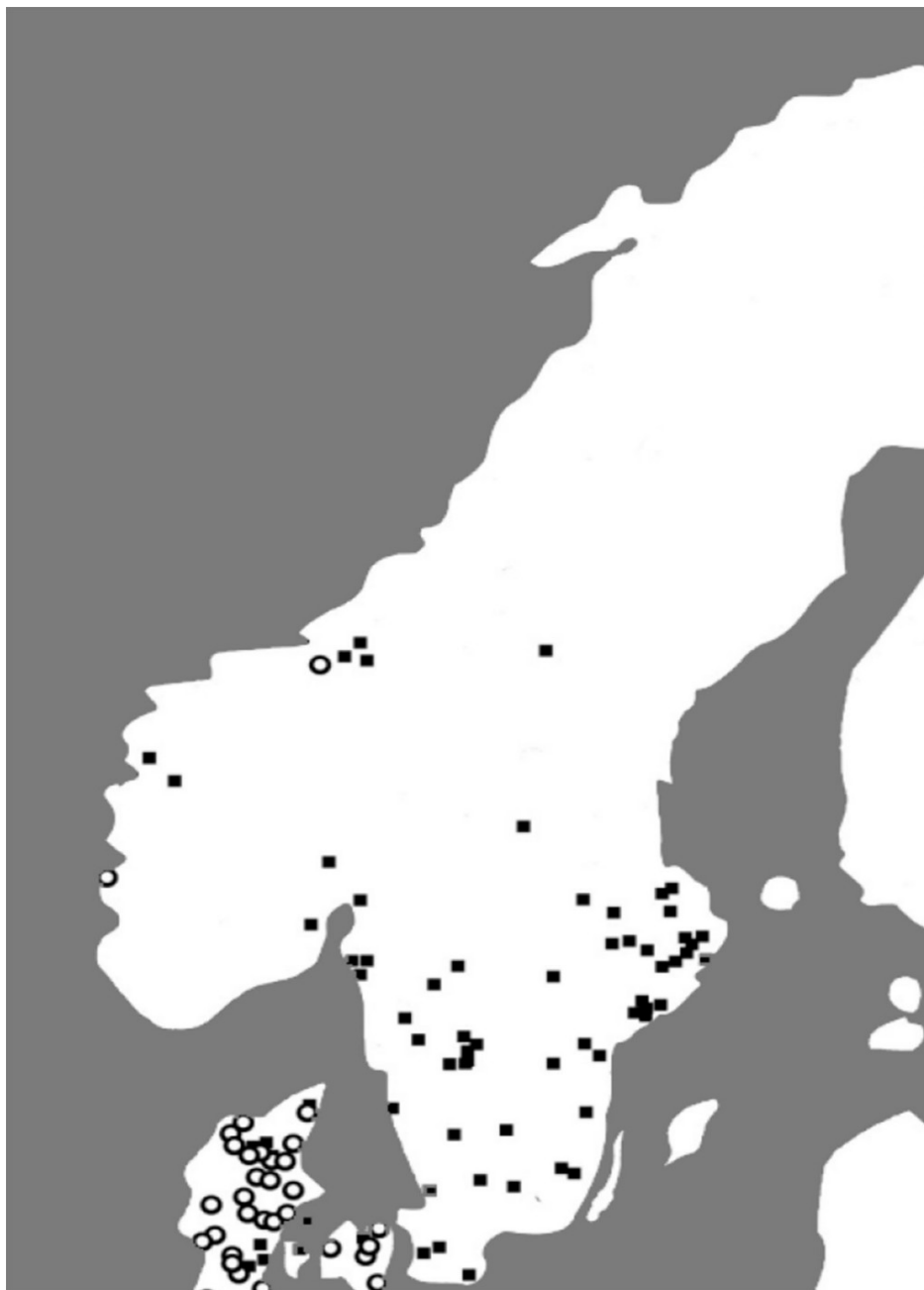


Figura 7 – Mapa de distribuição dos topônimos contendo elementos teofóricos relacionados aos deuses, principalmente associados com a guerra e poder régio: quadrados indicam nomes associados com Odin; os círculos, com Týr.

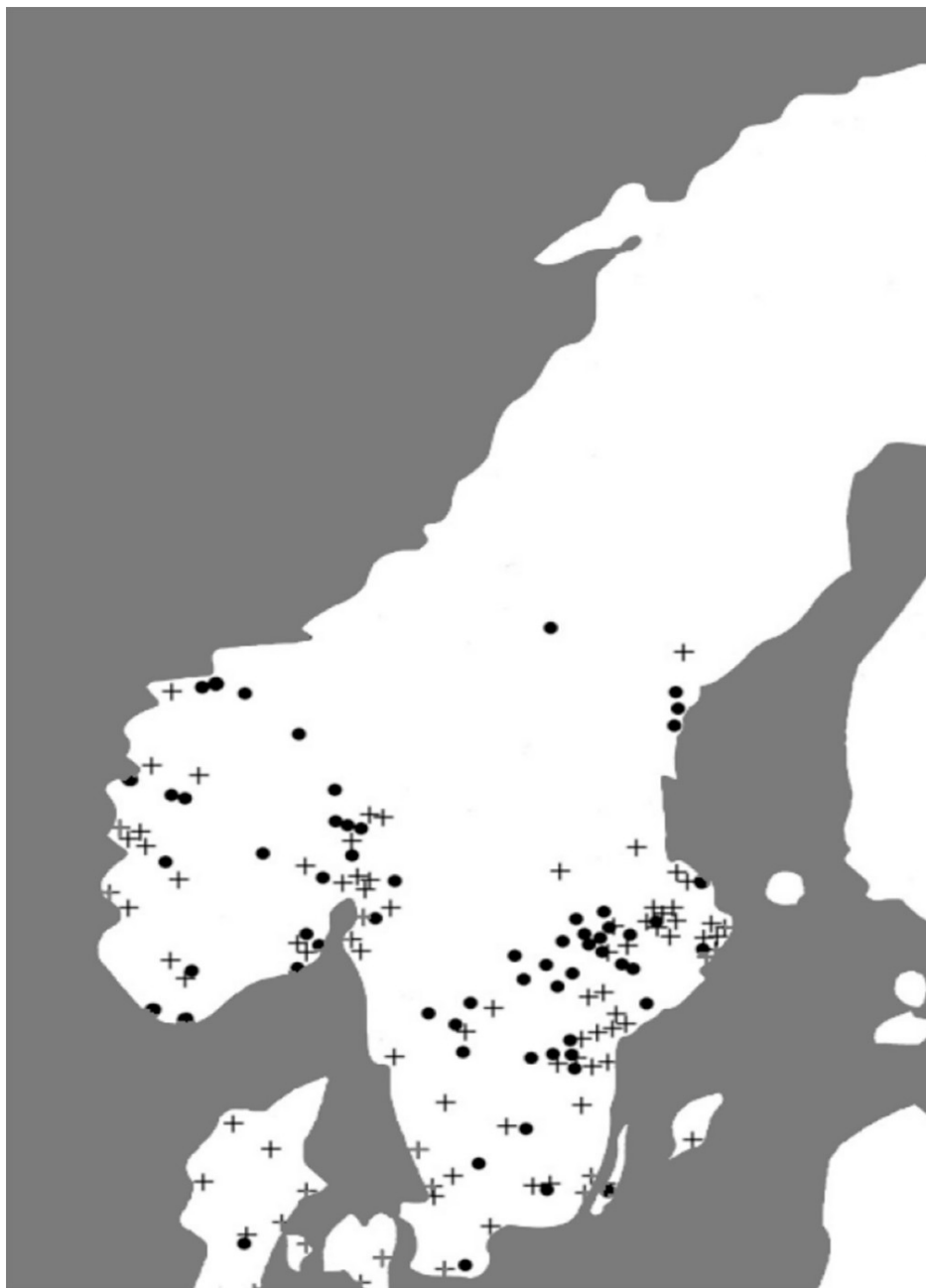


Figura 8 – Mapa de distribuição dos topônimos contendo elementos teofóricos relacionados aos deuses, principalmente associados com a agricultura e clima: círculos indicam nomes associados com Freyr; cruzes, com Thor.

O contraste entre o norte e o sul da Escandinávia – entre os noruegueses que favoreciam Thor, os deuses do Vanir da fertilidade e Odin – e adoradores de Týr na Dinamarca – está bem demarcada, e nunca foi explicada de maneira satisfatória. A erudita norueguesa Else Mundal notou que

A frequência do nome de um deus no material toponímico pode provavelmente [...] ser influenciada, em alguma medida, pelas condições conectadas com a história do assentamento. Espera-se que o nome de um deus que foi particularmente popular durante certo período seja mais frequente no material toponímico naquelas regiões onde muitas novas fazendas foram encontradas durante essa mesma fase³⁸.

Assim, os topônimos de Týr da Dinamarca refletem a popularidade do culto de Týr em um tempo em que os assentamentos foram estabelecidos e adquirindo os nomes incorporados a ele no período. Quando o mesmo processo ocorreu na Noruega, Týr tinha ou sido esquecido ou ainda não tinha alcançado uma posição proeminente. Por outro lado, o culto de Freyr, que é bem atestado nos

topônimos noruegueses, ou se enfraqueceu na Dinamarca ou nunca teve muito significado nessa área. Freyr e outros deuses da fertilidade são claramente mais relevantes para comunidades que viveram em contato próximo com a terra – fazendeiros pautados na subsistência ou pescadores, por exemplo. Deuses guerreiros como Týr e Odin, por outro lado, são mais provavelmente atraentes para grupos guerreiros. Eu gostaria de propor a hipótese de que os cultos da fertilidade na Escandinávia foram mais antigos do que a adoração dos deuses guerreiros; assim, as evidências dos topônimos dinamarqueses indicam que, no período em que esses nomes foram cristalizados, a sociedade e religião tinham se desenvolvido na direção de uma cultura guerreira, notadamente de forma mais acentuada na Dinamarca do que na Noruega. A Dinamarca também estava muito mais próxima de outras áreas da Europa germânica, sendo passível de ser influenciada de forma mais rápida pelas atitudes, crenças e práticas continentais. Nós lembramos que Tácito escreveu sobre como muitos germânicos continentais já adoravam os equivalentes de Týr e Odin, enquanto os suebi foram, naquele tempo, notáveis por seu relacionamento com Nerthus, a deidade da fertilidade. Como nós veremos, um interesse crescente no aristocrático deus-guerreiro Odin foi um dos mais notáveis desenvolvimentos dos mitos nórdicos conforme eles ganharam forma nos séculos IX e X, refletindo uma mudança nas circunstâncias sociais e culturais, com particular atenção para a Noruega.

Os topônimos da Escandinávia Oriental – as áreas que correspondem à atual Suécia – apresentam uma imagem mais mesclada dos deuses pagãos adorados ali. De acordo com essa evidência, o culto odínico teve uma ampla distribuição na Suécia, mas o deus da fertilidade Freyr (tão raro na Dinamarca) também é representado em muitas referências toponímicas, particularmente no meio dessa região. Com alguma frequência, os suecos pagãos foram também especialmente associados tanto com Freyr quanto com Odin em fontes escritas posteriores.

Entrementes, Thor aparece em topônimos ao longo da Escandinávia, com concentrações particularmente próximas do fiorde de Oslo, na Noruega, e nas partes orientais da Suécia. Ainda que alguns desses topônimos sejam difíceis de interpretar com segurança, muitos desses prefixos e sufixos pautados em -Thor são encontrados próximos da costa: como um deus do vento e do clima, podemos ver uma escolha apropriada do padroeiro das comunidades que dependiam do mar como meio de vida. O sufixo e prefixo -Thor também foi um elemento extremamente popular em nomes nórdicos antigos, tanto masculinos (Þórsteinn, Þormóðr, Þórir etc.) quanto femininos (Þórbjörg, Þórdís) através da Escandinávia. Seu culto parece ter sido amplamente difundido, e não esteve restrito a uma área, grupo étnico ou grupo social.

Os topônimos apresentam alguns problemas quando nós tentamos usá-los como uma fonte de informação sobre a religião pagã. Eles são sujeitos a mudança e, conforme eles passaram a ser recordados nos documentos medievais, sua ortografia tinha sofrido muitas alterações: em antigo dinamarquês, por exemplo, o elemento nominal Odin- é, com certa frequência, *Von-* ou *On-*. Na Noruega há muitos lugares que incluem *Tot-* como seu elemento primeiro: mesmo que seja possível que isso represente uma variação local de *Tor-* (para Thor), é impossível dizer com certeza se o deus de barba ruiva foi realmente adorado ali. Em certos casos, um lugar com o elemento *Thor-* no nome pode ter sido batizado assim em virtude de uma pessoa e não do deus, uma vez que o prefixo *Thor-* era um elemento extremamente comum em nomes próprios. Até mesmo quando nós encontramos *Thor-* combinado com um segundo elemento que parece fazer referência à adoração ou outro lugar sagrado, ele pode fazer referência a um padre ou proprietário de terra em vez de rememorar diretamente este deus. (Porém, um primeiro elemento teofórico com o nome de outro deus que não Thor, quando combinado com uma palavra que denota um sítio religioso, é muito provavelmente uma referência à deidade adorada naquele lugar.) Por fim, nós devemos sempre lembrar que o registro toponímico é incompleto: havia certamente muitos topônimos teofóricos que não sobreviveram, e sem o quadro completo nós devemos ser cautelosos a respeito de declarações absolutas sobre a distribuição geográfica de vários cultos dos deuses. Os padrões de distribuição discutidos acima são sugestivos, mas raramente conclusivos.

No entanto, essas preocupações não devem prevalecer sobre o valor desse tipo de evidência. Os topônimos teofóricos são autênticos sobreviventes da era pagã e provavelmente representam, de maneira mais acurada, quais deuses foram adorados antes da conversão do que na maioria das fontes escritas. E como eles preservavam o nome dos deuses, eles fornecem um vislumbre sem paralelos tanto aos deuses quanto aos focos das crenças religiosas entre diferentes grupos de pagãos. Por outro lado, os topônimos dizem pouco sobre como ou por que os deuses foram adorados. Nós precisamos entender essas outras partes constituintes do sistema religioso nórdico para dispor de uma imagem completa do que os deuses significavam para as pessoas, como eles estavam relacionados com elas e o que eles pensavam que ganhariam com esses relacionamentos com as divindades. Para estabelecer o que os pagãos *fizeram* sobre sua religião, nós vamos nos voltar agora para a evidência arqueológica.

Identificando os deuses nórdicos em registros arqueológicos

Como foi discutido no capítulo 1, a arqueologia providencia um acesso incomparável ao modo de vida pagão escandinavo; e também ajuda a discernir, indubitavelmente, traços de sua mentalidade religiosa no registro material.

Porém, a arqueologia é uma fonte frustrante que depende em um alto nível de uma evidência externa material corroborativa para que seja possível providenciar um discernimento confiável do comportamento religioso. Arqueólogos exibem uma infeliz tendência de interpretar objetos não identificados como tendo um possível papel em alguma forma de ritual religioso; todo enterro ou cremação é uma evidência de atitudes sobre a vida após a morte; qualquer edifício incomum de alto *status* pode ser um templo; qualquer imagem figurativa encontrada em uma tumba da era pagã deve representar um deus. De fato, a incerteza é endêmica quanto à religião pagã na arqueologia, e a superinterpretação é uma tentação constante que devemos tentar resistir.

Sem empregar a imaginação, contudo, muitas vezes é impossível fazer uma conexão entre os deuses nórdicos e os traços de um ritual aparente que desponta em escavações. E, como este capítulo trata da religião como um pano de fundo para narrativas míticas sobre deuses em vez de puramente um fenômeno social, nós precisamos de outras evidências para produzirmos uma ponte entre o vazio do que os pagãos faziam e no que eles acreditavam. Infelizmente – mas talvez não surpreendentemente – os deuses nórdicos são muitas vezes conspícuos na sua ausência da escavação arqueológica, mesmo quando podemos identificar o sítio escavado ou seus artefatos como possuindo alguma função religiosa.

Neste ínterim, Thor é o deus mais frequentemente representado na Era *Viking* em artefatos iconográficos. Várias figuras sentadas com barbas proeminentes, parecidas com a imagem de Eyrarland da Islândia (como discutido no capítulo 1), foram encontradas através do mundo *Viking* e são pensadas como representando Thor. Os mais significantes são, contudo, os pingentes do martelo de Thor, facilmente o símbolo religioso mais difundido desse período. Cerca de cinquenta desses pingentes de prata foram encontrados; sua distribuição está centrada no sul e no centro da Escandinávia, mas são encontrados tão distantes quanto na Islândia, norte da Noruega, Inglaterra e Polônia. Os pingentes de prata são provavelmente tardios, tornando-se moda no século X; antes disso, apesar de poucos em quantidade, são encontrados exemplos do martelo de Thor em ferro, bronze ou âmbar³⁹. Esses objetos provavelmente serviram como amuletos, usados na forma de encantos de boa sorte ou para proteger o usuário do perigo. Eles não apresentam um papel discernível em rituais pagãos, apesar de alguns (por volta de 10% do total) terem sido encontrados no topo de urnas crematórias, o que sugere que tiveram um lugar nas cerimônias de enterramento. Quando martelos de Thor são encontrados em tumbas, é mais provável que seja o lugar de descanso de uma mulher do que um homem. A prata no pingente do martelo de Thor do período tardio pode ter sido uma reação pagã contra a prática cristã de usar uma cruz como um amuleto, ou ainda uma imitação parcial, prática, o

que também se tornou popular no século X. Um artefato fascinante de Trengården na Dinamarca revela o quão próximos estes dois símbolos religiosos coexistiram. É um molde de pedra-sabão para criar amuletos no qual o martelo de Thor e a cruz cristã ficam lado a lado – o artesão que criava os amuletos devia dispor de uma clientela de ambas as comunidades religiosas.

O número relativamente elevado de artefatos relativos a Thor parece confirmar a evidência da toponímia ao sugerir que seu culto era disseminado e popular na Era *Viking*, e provavelmente antes desse período. O culto parece ter ganhado força e floresceu com o tempo, mesmo quando teve contato com o cristianismo. Mas nenhuma dessas imagens de deuses nem os amuletos de martelo revelam muito sobre a função que Thor teve nas vidas de seus seguidores ou como seu culto ocorria. Parece que ele era uma figura protetora importante, mas nós não sabemos se ele era interpretado de maneira a garantir proteção de uma ameaça específica, como doenças ou clima ruim, ou se ele protegia pessoas de uma maneira generalizada.

Os demais deuses pagãos raramente foram representados em artefatos, e são muito mais difíceis de identificar com convicção. Enquanto os atributos de Thor – sua barba e seu martelo – sua luta contra *Miðgarðsormr* – são bem estabelecidos nos registros mitológicos e arqueológicos, a identificação iconográfica de outras deidades é comumente problemática. Um exemplo é Freyr: ele é associado com a fertilidade através da sua linhagem com a família Vanir dos deuses, e o historiador medieval Adão de Bremen mencionou, em sua descrição do templo pagão de Uppsala, que “Fricco” era adorado na forma de uma estátua com um grande falo⁴⁰. A conexão entre a fertilidade e a imagética fálica é obviamente bem estabelecida. Mas esta conexão igualmente levou estudiosos a automaticamente ligar qualquer figura com um pênis ereto a Freyr/“Fricco”: a figura de Rällinge da Suécia é talvez o mais famoso exemplo. Esta figura está sentada segurando sua barba, vestindo um chapéu ou elmo pontudo, exibindo seu falo descaradamente. Desde sua descoberta, a imagem de Rällinge foi identificada como Freyr, deus que, como vimos, foi amplamente venerado na Suécia. O arqueólogo e historiador Neil Price, contudo, apontou o quão frágil é a evidência sobre a qual esta identificação está realmente baseada⁴¹. Price notou que nenhum dos atributos de Freyr tal como conhecemos nos mitos – sua espada, seu javali, seu navio – são representados nessa imagem; o elmo pontudo, que é usualmente considerado uma designação a um deus, pode ser uma parte do traje de um guerreiro ou rei. E o falo, um símbolo óbvio da potência sexual da figura, pode se encaixar com os demais deuses do panteão – Odin ou Loki, por exemplo – os quais exibiram uma proeza conspícua quanto a esse departamento dos mitos. Pode ser um gigante, elfo ou anão, pois todos foram representados com uma libido ativa nas suas histórias posteriores; ou talvez simplesmente seja um retrato de um homem famoso por sua virilidade e masculinidade. Mesmo que consideremos o pênis ereto como um símbolo da fertilidade em seus sentidos mais gerais, em vez da sexualidade humana, existem outros deuses, além de Freyr, que estavam ligados à fertilidade. Se nós desconsiderarmos o pênis, podemos notar que a pose da figura, bem como seu elmo, se assemelha à imagem Islandesa de Eyrland de Thor: pode ser também um símbolo da masculinidade de um deus bem como um símbolo de sua fertilidade? Os estudiosos têm sido tão rápidos em interpretar esta figuração à luz do relato de Adão de Bremen – que, em muitos outros aspectos, parece bastante improvável – que eles não conseguiram levar em conta quaisquer possíveis explicações alternativas para a forma distintiva desta estátua. Imagens conectadas a Odin são raras, mas incluem a estatueta de Lindby (discutida no capítulo 1) e o chamado “dançarino de armas” em uma placa encontrada em Torslunda na Suécia – ambos claramente com um olho desaparecido. (É digno de nota que esta surpreendente imagem odínica foi encontrada em um lugar – Torslunda – cujo nome parece claramente indicar que Thor era o principal deus adorado naquele sítio.) Além desses exemplos isolados, que mostram explicitamente um atributo conhecido e exclusivo do deus, a maioria das imagens associadas a Odin são simplesmente representações de guerreiros – com quem, certamente, seu culto se associou. Mas uma imagem de um guerreiro pode ser apenas isso, sem qualquer conotação religiosa. Sabemos também que Odin não era o único deus associado a grupos guerreiros: na Dinamarca, Týr também foi

amplamente cultuado, mas ele não está identificado claramente com o tema de um artefato iconográfico. A arma característica de Odin é a lança, e as cabeças de lança em miniatura às vezes são encontradas em túmulos suecos, levando alguns estudiosos a identificar um elemento de adoração a Odin nas cerimônias em torno do enterramento. Embora esta interpretação seja possível, uma lança poderia igualmente simbolizar a bravura e a proeza de um guerreiro morto, independentemente de uma associação direta com o deus. Finalmente, Odin também está conectado às *valkyrjur*, que nos mitos servem como suas donzelas, escolhendo guerreiros mortos para se juntar a ele em Valhalla. Com base nessa conexão, houve uma tendência em identificar qualquer figura feminina em um artefato encontrado numa sepultura como sendo uma *valkyrja*: é suposto que esses objetos deveriam simbolizar a passagem da pessoa morta para Valhalla, ou a ajudar a garantir isso. No entanto, essas chamadas “valkyrjur” são mais encontradas nos túmulos de mulheres – nas sepulturas de pessoas que não iriam para Valhalla, espaço que estava reservado para os mais valentes e os mais poderosos dos lutadores (masculinos)⁴². Essas figuras femininas às vezes são retratadas segurando uma taça. Dos mitos, sabemos que um dos papéis desempenhados pelas *valkyrjur* era o de servir hidromel ou cerveja em Valhalla; mas também se esperava que as mulheres de alto *status* honrassem seus convidados com ofertas de bebida aqui na terra. Esta descrição poderia, em outras palavras, fazer referência a um aspecto perfeitamente comum da vida de uma mulher, em vez do culto hipermasculino de Odin.



Figura 9 – Torslunda “dançarino de armas” com um olho.

Nós já discutimos a dificuldade de conectar a maioria dos achados arqueológicos diretamente com os mitos nórdicos; eles são igualmente ambíguos, frustrantes e fontes não confiáveis sobre as práticas religiosas no período pagão e nos deuses em si. Como tais artefatos sobreviveram com tão pouco contexto sobre seu uso *in situ*, somos levados a interpretar estas imagens com base naquilo que acreditamos já conhecer sobre o paganismo nórdico e suas deidades. Às vezes, esta aproximação funciona muito bem; mais frequentemente, respostas superinterpretativas sobre objetos tão enigmáticos foram de pouca valia em nossas tentativas de colocar os deuses em perspectivas religiosa, social e cultural adequadas.

Ritual: os deuses na prática

Tácito nos informou que os povos germânicos se recusavam a confinar seus deuses nos templos, preferindo venerá-los em locais especiais na paisagem. A evidência arqueológica parece apoiar esta afirmação: pouquíssimos sítios com templos foram encontrados, situação que levou muitos acadêmicos a aceitar que as atividades ritualísticas dos cultos pagãos tomavam curso ao ar livre. É claro que é difícil identificar e escavar esses sítios de culto ao ar livre, ou saber quais objetos devemos esperar encontrar lá.

A famosa descrição de Adão de Bremen de um grande templo pagão em Uppsala, escrita no século XI, no entanto, parece contrariar o relato de Tácito. Adão certamente acreditava que os suecos estabeleceram centros de culto em edifícios, e ícones que foram objetos de culto foram alojados nessas construções:

O templo mais importante que esta gente tem, que se chama Uppsala, não se encontra distante da cidade de Sigtuna. Neste templo, que está paramentado inteiramente de ouro, o povo venera estátuas de três deuses, de maneira que o mais poderoso deles, Thor, tem um trono em meio a um triclinio; de um lado e de outro, tomam lugar Wodan e Fricco. Seus atributos são os seguintes: Thor, eles dizem, preside o ar, governa o trono e os raios, ventos e chuvas, o bom tempo e os frutos. O outro, Wodan, isto é, furor, gere a guerra, e ministra as virtudes aos homens contra os inimigos. O terceiro é Fricco, o generoso com os mortais com a paz e o prazer. Também, à sua imagem, simulam um enorme príapo. Mas esculpiram Wodan armado, como os nossos fazem com Marte; finalmente, Thor, com um cetro, assemelha-se a Júpiter⁴³.

Embora o relato de Adão seja de segunda mão, na melhor das hipóteses, ele se encaixa muito bem com outras provas até agora reunidas sobre as funções dos diferentes deuses – Thor está associado ao clima e à fertilidade agrícola, Odin (Wotan) com a guerra e Freyr (Fricco) com a sexualidade, um aspecto diferente dos cultos da fertilidade. Nós podemos notar, também, que Adão fez uso da interpretação romana, como Tácito havia feito muitos séculos antes, relacionando os deuses nórdicos com as divindades clássicas conhecidas por ele através da literatura latina.

Os arqueólogos estavam ansiosos para encontrar o templo de Adão da antiga Uppsala, e escavações extensivas foram realizadas nesta região. Até muito recentemente, pensava-se que a presença dos buracos de postes⁴⁴ abaixo do piso existente da igreja revelava que os cristãos haviam sobrecarregado seu novo lugar de culto em cima do antigo sítio de culto⁴⁵. Os arqueólogos agora aceitam que o edifício cujos vestígios permaneceram abaixo da igreja era de fato algum tipo de salão; não há evidências claras para identificá-lo especificamente como um local de culto. Se os rituais acontecessem no interior da antiga Uppsala, parece provável que eles aconteçam no lar de um líder: isso parece contradizer a ideia de Adão de que os pagãos suecos tinham uma construção completa – próxima da ideia da igreja cristã, ou de um templo romano – dado à adoração. Uma adição importante em um dos manuscritos da história de Adão informa, porém, que a maioria dos mais importantes festivais de Uppsala ainda ocorre em espaços abertos:

Próximo deste templo há uma árvore muito larga com ramos de ampla cobertura, sempre verde, quer seja no inverno, quer seja no verão. Ninguém sabe que tipo [de árvore] é. Há também uma fonte, na qual os pagãos estão acostumados a fazer seus sacrifícios, e nela mergulham um homem vivo. E se ele não é encontrado, as pessoas sabem que o desejo das pessoas será atendido⁴⁶.

Recentemente, algumas “casas de culto” (um termo que prefiro em vez de “templo”, uma vez que porta menos conotações) foram identificadas na Suécia: em Borg em Östergötland, Sanda em Uppsala e Lunda em Södermanland, por exemplo. Nenhuma dessas construções é, nem de longe, tão impressionante quanto Adão nos fez acreditar sobre o caso de Uppsala. Sua identificação como sítios de culto se baseia na presença de artefatos iconográficos que, acredita-se, representam os deuses, e evidências de rituais de sacrifício ou de enterramento. Em Borg, por exemplo, arqueólogos encontraram muitos dos amuletos de Thor, além de uma grande concentração de ossos de cães, cavalos e porcos. É raro encontrar tantos ossos de cães e cavalos em assentamentos da Era *Viking*, mas parece que esses animais em particular foram sacrificados em rituais pagãos. Porém, esses achados estão localizados fora da construção identificada como uma “casa de culto”, na qual não há nada que revele em definitivo que se trata de um prédio religioso. O sítio em Lunda, que está datado

entre c. 450-600, pode originalmente ter sido um bosque sagrado, uma vez que é isso que seu nome significa. O pequeno prédio encontrado ali também pode ser chamado de “casa de culto” porque duas pequenas figurações com falos eretos, talvez representando um deus da fertilidade como Freyr, foram encontradas nas cercanias. Uma terceira figuração transpõe a ideia de um homem enforcado, possivelmente a vítima de um ritual de sacrifício. Há também um cemitério próximo ao prédio, onde restos cremados foram encontrados⁴⁷. Conquanto nem os artefatos iconográficos nem os restos mortuários necessariamente provem a presença de uma atividade cultural como uma locação particular, elas parecem sugerir, uma vez tomadas em conjunto, que alguma forma de ritual provavelmente tomou lugar nas construções ou em torno delas, quer nós pensemos que se tratam de templos, quer não, na compreensão usual da palavra.

De todos os fenômenos conectados com a religiosidade pagã na Escandinávia, o sacrifício parece ser um dos mais importantes e também o mais fácil de reconhecer no registro arqueológico. Tácito lembra que os germânicos dedicavam sacrifícios humanos a Mercúrio e “oferendas mais válidas” para Marte, Hércules e Ísis. Adão de Bremen, entretanto, descreve os sacrifícios que tomaram lugar em Uppsala em termos chocantes:

Deste modo, todos os seus deuses têm sacerdotes designados, que oferecem sacrifícios do povo. Se a peste e a fome são iminentes, libam ao ídolo Thor; se a guerra, a Wodan, e se serão celebradas núpcias, a Fricco. Celebra-se também, a cada nove anos, uma solenidade comum em todas as províncias da Suécia [...] O sacrifício em questão é o seguinte: de todo ser vivo do sexo masculino são oferecidas nove cabeças, de maneira que o sangue deles aplaca os deuses. Os corpos são suspensos no bosque [sagrado] que se encontra próximo ao templo. O bosque é tão sagrado aos olhos dos pagãos que, creem eles, cada árvore dele é divina pela morte ou putrefação dos imolados. Ali também cães e cavalos pendem junto com os homens; quem me narrou quanto aos 72 corpos suspensos misturados foi um cristão. Ademais, seus cantos, que se fazem com o rito da libação, são múltiplos e desonestos, de maneira que é melhor não falar sobre eles⁴⁸.

O clérigo Adão, é claro, não manteve silêncio sobre esses repugnantes rituais pagãos. De novo, sua descrição transpõe falsidade em certos pontos: parece improvável que o sacrifício maior a cada intervalo de nove anos tenha realmente servido como uma convocação geral de todas as províncias da Suécia – não há evidência externa de que os cultos pagãos foram tão organizados ou centralizados como ele sugeriu. Mas nós não temos motivos para duvidar da informação básica dada por Adão sobre o sacrifício na Escandinávia pagã: os deuses foram adorados através de ofertas que abrangiam desde o ritual de derramamento da bebida à matança de animais e sacrifícios humanos. De forma ampla, a evidência arqueológica confirma que esses tipos de rituais tomavam lugar. No entanto, é pouco provável associar um sacrifício em particular com o culto de um deus particular, com uma única exceção: os sacrifícios a Odin, embora incomuns, apresentam certas características que nos permitem identificá-los com alguma certeza.

Os sacrifícios são identificados por uma quantidade de fatores que os distingue dos enterramentos normais. Os arqueólogos assumem certas vezes que túmulos em massa ou grandes agrupamentos de restos de animais cúlticos como cães e cavalos indicam um sacrifício similar ao sacrifício a cada nove anos de Uppsala mencionado por Adão de Bremen. Enquanto essa interpretação possa ser válida para o caso de significantes depósitos de ossos animais em uma localidade particular – especialmente se há outros sinais de atividades culturais na vizinhança –, o sacrifício humano é menos certamente identificado pela presença de múltiplos corpos em um único sítio tumular. Epidemias de doenças podem, por exemplo, levar a esse tipo de enterramentos múltiplos, ou grupos familiares poderiam depositar os restos de seus membros em um mesmo túmulo com o passar dos anos.

Se o habitante da tumba que parece ter morrido de causas naturais foi acompanhado por outra que teve um fim violento, parece razoável admitir que a vítima foi selecionada para acompanhar o falecido em morte – e, provavelmente, conquanto não com certeza, em alguma vida após a morte. Exemplos desses túmulos duais foram encontrados em Birka, na Suécia, onde o corpo decapitado de um jovem foi colocado sobre um corpo de um homem mais velho, que foi enterrado com suas armas e galhadas de alce; em Lejre, na Dinamarca, outros dois homens – um dos quais foi amarrado e decapitado – foram encontrados juntos. Essa prática não está confinada a túmulos masculinos: em

Gerdrup, próximo de Roskilde (Dinamarca), uma tumba feminina também contém o corpo de um homem com o pescoço quebrado. Nenhuma evidência conecta essas mortes rituais ao culto de um deus em particular.

Mais detalhes sobre esse tipo de sacrifício são encontrados na famosa narrativa de uma cerimônia de cremação entre os rus⁴⁹ escandinavos sobre os bancos do Rio Volga, que foi redigida pelo diplomata árabe Ibn Fadlan, em torno do ano 921. Conforme esta descrição de Ibn Fadlan:

Quando os líderes morrem, sua família pergunta aos seus escravos e escravas: “quem entre vós gostaríeis de morrer com ele”? E alguns deles respondem: “Eu irei”. Tendo dito isso, o escravo ou escrava incumbe-se da pessoa e é impossível voltar atrás. Se esta pessoa tentar fazê-lo, não receberá permissão. É usual que escravas façam tal oferta.

No funeral descrito por ele, uma escrava que se voluntaria a morrer com seu mestre é elevada à posição de honra e ela recebe roupas e bebidas especiais. As preparações para essa cerimônia levam dez dias, durante os quais o homem morto permanece em sua “tumba” (conquanto não esteja claro se Ibn Fadlan implicou que ele já estava plenamente enterrado por todo aquele tempo). Um abrigo especial é construído no banco do rio, e o barco do guerreiro é puxado sobre ele. No décimo dia a cerimônia propriamente dita tem início:

Assim, o barco é rebocado e colocado no topo dessa madeira. Eles avançam indo e vindo [em torno do barco] expressando palavras que eu não entendi, enquanto ele ainda estava na tumba e não tinha sido exumado. Em seguida, eles produzem um colchão e colocam-no sobre o barco, cobrindo-o com colchas [feitas de] seda bizantina brocada e almofadas [feitas de] seda bizantina brocada. Ato contínuo, uma anciã chega, aquela que eles chamam de “anjo da morte”, que espalha sobre o colchão as coberturas que nós mencionamos. Ela é responsável por ter seus [vestuários] costurados e colocam-nos, de forma que é ela quem mata as escravas. Eu mesmo a vi: uma sombria e corpulenta mulher, nem jovem nem idosa.

Quando eles vieram até sua tumba, eles removeram o solo da madeira, e então a própria madeira, exumando-o [ainda vestido] no *izār* no qual ele morreu. Eu posso ver que ele se tornou negro devido ao frio do chão. Eles também colocaram álcool, frutas e uma pandora no túmulo, e todas as coisas eles tiraram. [...]

Eles carregaram-no sobre o pavilhão do barco e deitaram-no para descansar sobre a quilha, apoiando-o com almofadas. Deste modo, eles trazem álcool, frutas e ervas e colocam essas coisas ao lado dele. A seguir, eles trazem pão, carne e cebolas, que eles atiram diante dele, um cão, que eles cortam em dois e jogam sobre o barco, e todas as suas armas, que são colocadas ao seu lado. Ato contínuo, eles trazem duas montarias, que são postas em galope até transpirar, cortam-nas em pedaços e atiram suas carnes sobre o barco. Depois eles trazem duas vacas, que eles também cortam em pedaços e atiram sobre o barco, e um galo e uma galinha, que eles matam e jogam sobre tudo isso.

Enquanto isso, a escrava que desejou ser morta está indo e vindo, entrando em um pavilhão após o outro. O dono do pavilhão pode ter relações com ela e dizer a ela “diga ao seu mestre que eu fiz isso para expressar puramente meu amor por ti”⁵⁰.

Muitos elementos dessa descrição parecem estar ligados com as evidências arqueológicas sobre os costumes funerários escandinavos – homem de alto *status* tem suas armas junto a ele, cães e cavalos também são sacrificados e seus restos são colocados no barco. O elemento sexual do ritual não é, no entanto, tangível em qualquer enterramento da Era *Viking* escavado. Isso não significa que outros rituais similares não tenham ocorrido, mas não é o tipo de prática que deixa muitos traços arqueológicos.

Finalmente, a escrava é confiada ao “anjo da morte”, que a conduz até o barco, onde outros seis homens fazem sexo com ela antes que ela se deite ao lado de seu mestre, até ser simultaneamente esfaqueada e estrangulada. Enquanto isso, os homens que permaneceram fora do barco batem pedaços de madeira contra seus escudos, produzindo um grande barulho de maneira que “seus gritos não sejam ouvidos e outras escravas não queiram escapar da morte com seus mestres”.

Não há a menção de um deus na narrativa de Ibn Fadlan, mas há um elemento ritual que sugere certa conexão com o que podemos dizer uma perspectiva sobre a morte. A presença de bens tumulares, animais, comida e, naturalmente, a escrava sugerem que parte do propósito do rito foi garantir que o falecido tenha uma confortável jornada para a vida após a morte. A escrava confirma o que os rus acreditavam na vida após a morte, quando ela participou de um ritual peculiar imediatamente antes de tomar seu lugar sobre o barco:

No tempo da oração do entardecer, na sexta-feira, eles trouxeram a escrava para uma coisa que eles construíram parecida com uma moldura de porta. Ela colocou seus pés sobre as mãos dos homens e ergueram-na sobre essa moldura. Ela disse algo e eles a desceram. Em seguida, eles a ergueram uma segunda vez e ela repetiu o que fez

pela primeira vez. Eles a desceram novamente e então a ergueram uma terceira vez, e ela procedeu da mesma maneira das duas primeiras ocasiões. Eles, em seguida, passam a ela uma galinha. Ela cortou fora sua cabeça e a atirou para longe. Eles então tomaram a galinha e a atiraram sobre o barco.

Eu questionei o intérprete sobre suas ações e ele disse “que ‘a primeira vez eles a erguem’, e ela disse: ‘Vejam, eu vejo meu pai e minha mãe’. Na segunda vez ela disse: ‘Vejam, eu vejo meus parentes mortos sentados’. Na terceira vez ela disse: ‘Vejam, eu vejo meu mestre sentado no paraíso. O paraíso é lindo e verdejante. Ele está acompanhado de seus homens e suas escravas. Ele me convoca, portanto, tragam-no a mim’”⁵¹.

Nós podemos notar que a garota estava provavelmente embriagada nesta etapa dos procedimentos. Mas aqui, Ibn Fadlan conectou aspectos do ritual de enterramento ao prospecto de uma vida futura em algum tipo de “paraíso”. Não fica claro se essa descrição é representativa para o paganismo escandinavo mais geral – ele pode ser visto como específico dos rus, ainda que os elementos da cremação tenham paralelos em outras paragens no Norte –, assim como sobre a possível conexão desse ritual ao culto do deus. Desta forma, o sacrifício serviu ao líder morto como um símbolo de honra e riqueza tanto quanto ao fornecer a ele uma companhia para a vida após a morte. Ele não estava conectado, de forma direta e explícita, com uma deidade. O papel das mulheres nesta cerimônia é notável, tanto da vítima quanto da líder do ritual, mas provavelmente ele não é representativo para a maior parte das atividades culturais na Escandinávia pagã, ao menos até onde as evidências são apresentadas, isto é, de preservar homens de alto *status*.

Conquanto as conotações religiosas das cremações de barcos do Volga sejam incertas, o uso de barcos em rituais de enterramento é, tanto quanto os depósitos de bens tumulares, bem atestado em outros lugares do mundo *viking*. Em Kaupang, na Noruega, um barco funerário foi descoberto, e nele um homem, uma mulher e um bebê jazem adjacentes uns aos outros, próximos dos restos de um cavalo e de um cão desmembrado. Uma segunda mulher ocupa a popa – armas, joias, um caldeirão de bronze e um estranho bastão de metal foram encontrados próximo ao corpo dela⁵². Acadêmicos têm hipotetizado que essa figura pode ser uma profetisa: como ela simbolicamente “conduz” o barco para a vida após a morte, podemos também ver traços da figura do “anjo da morte” de Ibn Fadlan. Ela é claramente de grande significado para o ritual de enterramento, mas não há evidências de que ela foi morta para acompanhar o casal no fundo do barco, ou vice-versa. Padrões similares de inumação em barcos são encontrados em Klinta, na ilha sueca de Öland, e no muito famoso barco funerário de alto *status* de Oseberg, da Noruega.

Apenas uma narrativa explícita dos costumes funerários da Era *Viking* na Escandinávia sobreviveu em um texto histórico em língua nórdica antiga. Ele ocorre na *Ynglinga saga* de Snorri, que versa sobre os feitos dos deuses antes deles se tornarem deuses: na visão de Snorri, Odin, Freyr e Njörðr foram reis lendários da Suécia, cujos feitos excepcionais, habilidades sem precedentes e sucesso como líderes formou a base de seus cultos. Enquanto Snorri não mencionou o uso de barcos nas práticas mortuárias pagãs, muitos detalhes que ele forneceu harmonizam-se com a evidência arqueológica e com a descrição da cerimônia no Volga de Ibn Fadlan:

Odin instituiu leis em sua terra, tal qual elas estiveram em vigor, antes dele, entre os Æsir. Assim, ele ordenou que todos os homens mortos deveriam ser queimados em uma pira junto com suas posses; ainda disse ele que cada um deveria chegar ao Valhalla com a mesma riqueza que ele tivesse consigo em sua pira; e que ele desfrutaria também daquilo que ele tinha enterrado na terra: e depois da cerimônia deveria ser feito um monte funerário em sua memória. Mas, como um sinal de honra dos homens notáveis, era preciso erguer estelas, e este costume foi mantido durante muito tempo depois⁵³.

A narrativa de Snorri foi escrita muito depois de essas práticas perecerem na Escandinávia. Ela está muito provavelmente assentada no conhecimento das tradições literárias que tratavam de Odin, da morte e do Valhalla, e representam uma racionalização erudita de suas fontes. Mas não há necessidade de rejeitá-las por completo: o excerto de Snorri não foi contradito pelas evidências arqueológicas disponíveis. Ele também é importante ao fornecer a única ligação explícita entre tradições funerárias entre os pagãos escandinavos e um de seus deuses. Ele ajuda, a rigor, a unir a lacuna entre história religiosa e mito.

Nos mitos nórdicos, Odin é o deus que está associado de maneira muito próxima com a morte. A evidência material da prática religiosa pagã é menos conclusiva, mas há alguns sinais de que Odin foi

associado, de fato, com certos tipos de morte e de sacrifícios humanos em particular. Apenas ao combinar a informação das fontes míticas com a evidência arqueológica estamos habilitados a produzir uma imagem completa da importância do culto odínico nas atitudes pagãs para com a morte, o morrer e o sacrifício.

Odin é particularmente associado com a morte por enforcamento, com base na famosa passagem no *Hávamál*, um poema encontrado na *Edda poética*. A data de sua composição, como muitos desses poemas, é incerta; nós não sabemos de onde ele vem, e isso dificulta compreender seu propósito, em parte porque, em sua forma atual, ele parece ser a combinação de três poemas mitológicos diferentes ligados pela figura de Odin. O título *Hávamál* significa “o discurso do altíssimo”, e Hár é um nome alternativo (de muitos) pelo qual o deus era conhecido; com efeito, ele é uma coleção solta de provérbios, conselhos e aparentes referências às práticas mágicas e religiosas.

Na estrofe 138 do *Hávamál*, Odin descreve seu “autossacrifício”: um ritual no qual ele foi tanto vítima quanto recebedor de sua própria oferta:

Eu sei que eu pendi
numa árvore balançada pelo vento
por nove noites inteiras,
ferido por uma lança,
e dedicado a Odin,
eu mesmo a mim mesmo;
naquela árvore
que não sei
de onde suas raízes vêm⁵⁴.

A árvore na qual Odin pendurou a si próprio é a árvore do mundo, Yggdrasill: o nome, que significa “cavalo de Odin”, pode fazer referência à “cavalgada” que o deus realizou durante nove noites pendurado na árvore. A lança é um dos atributos de Odin mais característicos, e pode ter tido um lugar especial nos rituais odínicos. Snorri Sturluson certamente pensou assim; em outro ponto da *Ynglinga saga*, ele propôs novamente uma conexão entre Odin e a vida após a morte, e sugeriu que os pagãos marcariam a si próprios ritualmente com a lança de maneira a garantir que eles se juntariam ao deus em seu “paraíso” pagão:

Quando ele estava a ponto de morrer, ele marcou em seu próprio peito com uma ponta de lança e se apropriou de todos os homens mortos em combate; disse ele que iria ao Godheim [reino dos deuses] e ali receberia seus amigos. Assim, os suecos pensaram que ele iria ao antigo Ásgarðr e viveria ali eternamente. Deste modo, novamente começaram a adoração e a invocação de Odin⁵⁵.

Na tardia *Gautreks saga*, o Rei Víkarr foi enforcado e perfurado com uma lança de forma análoga, e seu executor assim falou, quando ele morreu: “agora eu te entrego a Odin”⁵⁶.

A narrativa de Snorri relembra o *Hávamál*, pois em ambos os casos Odin realiza o ritual em si próprio. Os propósitos dos dois rituais são muito diferentes, no entanto. Enquanto o Odin pseudo-histórico dos suecos planejava ganhar um lugar para si entre os deuses após a sua morte, o Odin mitológico ganha, no poema, uma sabedoria oculta e poderes mágicos pelo tempo sobre a árvore:

Eles não me consagraram com pão
nem com qualquer chifre;
eu contemplei lá embaixo,
eu peguei as runas,
gritando as peguei
e de lá eu caí⁵⁷.

Logo após, Odin disse que ele aprendeu nove “poderosos feitiços” e tomou um drinque do hidromel da poesia, que ele pensou ser a fonte divina da inspiração dos escaldos nórdicos. O enforcamento de Odin na Yggdrasill garantiu a ele, portanto, sua maestria nas runas, mágica e poesia – todas essas habilidades foram, de alguma maneira, inter-relacionadas na cultura nórdica, e todas associadas de maneira estrita com Odin; elas não necessariamente faziam parte de um ritual complexo associado com o morrer.

A associação mítica entre Odin e sacrifícios humanos levou arqueólogos a atribuir muitos cadáveres que eles identificavam como vítimas de sacrifícios com rituais conectados com o seu culto.

Mas enquanto a morte por enforcamento era um fenômeno relativamente comum na Idade do Ferro e na Escandinávia da Era *Viking*, nem todo enforcamento fazia parte de um rito religioso: ele também era um método comum de execução judicial. Não se supunha que criminosos fossem, como nós podemos assumir, aceitos no Valhalla após serem enforcados por seus malfeitos. Homens que foram mortos pela lança – a outra principal forma “odínica” de morrer – podem ter caído em batalha: é usualmente impossível dizer se uma ferida de lança foi infligida em uma vítima de sacrifício ou em um guerreiro ativo. Uma lança encontrada em um túmulo junto com um homem morto pode, de maneira similar, representar seu *status* guerreiro em vez de uma afiliação religiosa. Apenas se o corpo demonstra sinais tanto de enforcamento quanto de perfuração que nós poderíamos dizer com certeza de que nós encontramos um sacrifício a Odin, e exemplos concretos desse modo de morte dupla ritualizada ainda não foram encontrados na Escandinávia. Em outros casos, o sacrifício é fortemente sugerido se a pessoa morta foi amarrada antes de encarar um fim violento, e especialmente se um corpo parece ter sido tratado com honra e respeito. Novamente, no entanto, nós podemos excluir a possibilidade que este indivíduo foi executado por uma razão não religiosa. E, conquanto escritores tenham associado com veemência Odin ao sacrifício humano, de Tácito até Snorri, nós não podemos ignorar a possibilidade de que outros deuses também receberam esse tipo de oferenda de quando em quando.

Se a arqueologia revela apenas uma quantidade limitada de conexões entre Odin e o sacrifício humano, há um objeto intrigante que parece tratar disso mais diretamente. Em uma cena na rocha pictórica de Lärbro Stora Hammars, em Gotland (Suécia), há muitas pistas iconográficas de que algum tipo de sacrifício odínico tomou lugar. A rocha como um todo transparece ser um monumento da cultura guerreira *viking*. Em seu painel inferior há um esplêndido barco longo⁵⁸; há duas cenas de batalhas – uma em terra, na qual os corvos, as aves de Odin, presidem, e na outra o confronto entre homens terrenos, um deles carregando uma tocha flamejante, e a população de outro barco *viking*. No segundo painel do topo, um homem está sendo enforcado em uma árvore, enquanto um guerreiro barbado aparece, no centro da imagem, segurando outra figura pequena. Ele porta uma lança, como se estivesse pronto a golpear seu cativo com ela. Entrementes, outros guerreiros brandem suas espadas, talvez em sinal de excitação ou fervor religioso. Há duas aves largas nesta cena, que podem ser prováveis representações dos corvos de Odin. O símbolo do triângulo triplo no centro do painel é frequentemente chamado de *valknut*, conquanto não seja uma palavra nórdica, mas uma invenção moderna de proveniência não esclarecida. Ele tem sido interpretado como um distintivo símbolo odínico, uma vez que representações similares tendem a acompanhar imagens de guerreiros em figuras similares, entre as quais Odin foi provavelmente o principal objeto de adoração, ao menos durante a Era *Viking*.

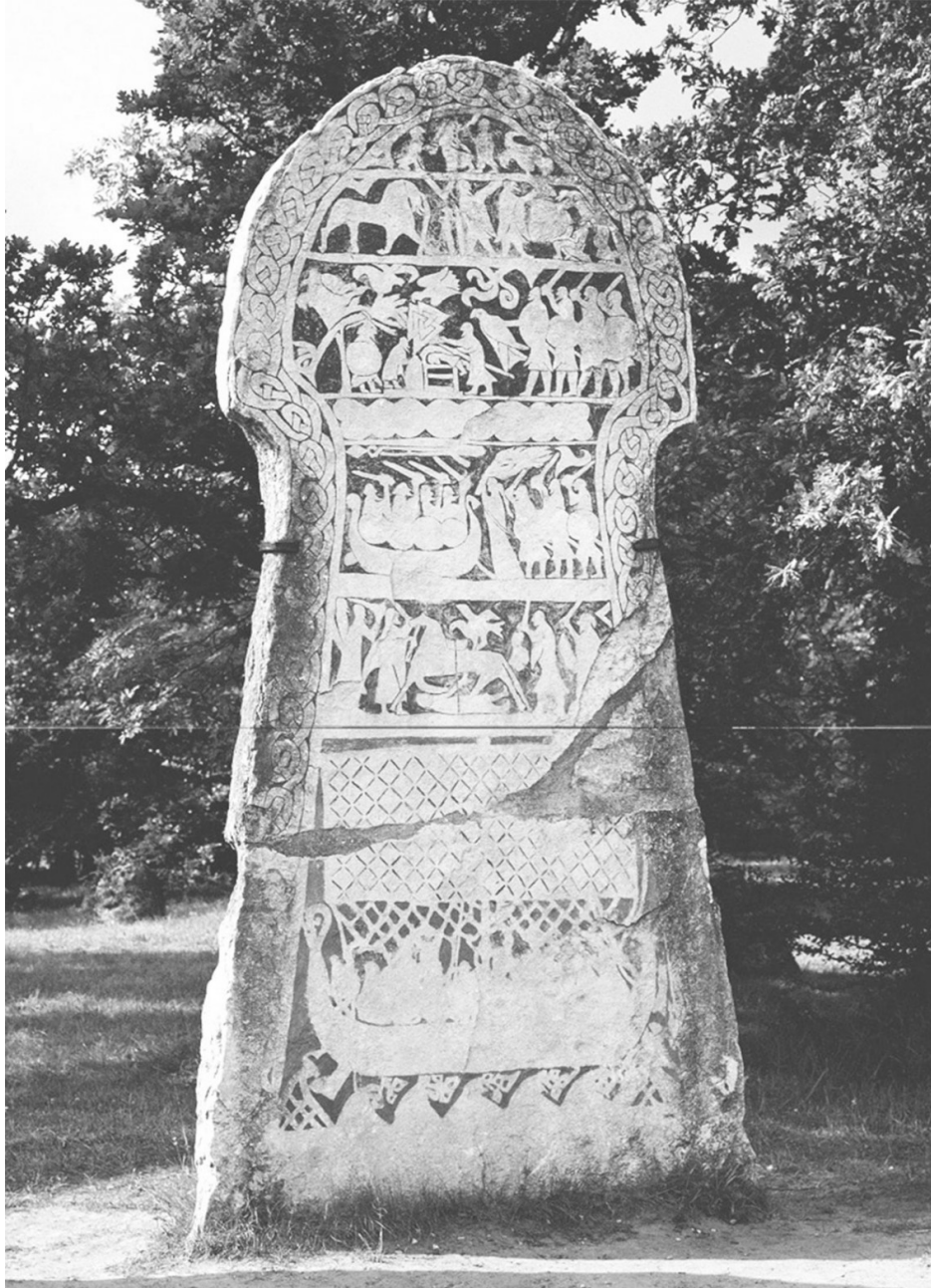


Figura 10 – Rocha pictórica de Stora Hammars, Gotland (Suécia), provavelmente do século VIII. A cena aparentemente de sacrifício parece diretamente abaixo do possível símbolo odínico “valknut”, no terceiro painel a partir do topo.

Odin por si só não está presente na imagem de Lärbro Stora Hammars, mas há elementos suficientes presentes para sugerir que ela foi produzida em um ambiente onde o culto odínico estava estabelecido e era vital. O sacrifício humano foi provavelmente parte da vida religiosa da comunidade, sendo representada culturalmente neste monumento. Mas até mesmo em uma fonte cuja dimensão religiosa parece ser tão facilmente interpretada, nós não chegamos ao cenário completo de como os adoradores de Odin concebiam o relacionamento entre deus, a morte e a vida após a morte. Se esse painel representa o sacrifício humano, foram as vítimas oferecidas como presentes ao deus, como na descrição do rito de Uppsala de Adão de Bremen? Ou eles foram sacrificados, como outras fontes sugerem, como uma imitação do autossacrifício de Odin, como uma forma de se aproximar dele e garantindo, talvez, seu progresso na vida após a morte com ele no Valhalla? É notável que não

há uma evidência específica da crença no Valhalla discernível na cultura material arqueológica ou em outros indícios da cultura material pagã. Como veremos no capítulo 3, mitos sobre o Valhalla parecem ter alcançado o pleno desenvolvimento apenas na Era *Viking* tardia, como um resultado das novas tendências na poesia que desponta concomitantemente, além de uma crescente e dominante classe guerreira aristocrática autoconsciente. Nós só alcançamos uma imagem completa do papel de Odin como deus da morte após combinar o leque completo de evidências disponíveis a partir da arqueologia, história e mito. Mas esta imagem talvez não represente como este deus foi percebido por seus seguidores em qualquer ponto na história: ele é um mosaico proposto a partir de fragmentos muito diferentes, unidos após muita interpretação e conjectura acadêmica.

Conclusão

O exemplo da conexão de Odin com o sacrifício humano demonstra como o mito e a religião nórdicos antigos podem ajudar a explicar um ao outro. De fato, sem tomar tanto o mito quanto a complexidade ritual em conta, nós não teremos a capacidade de entender qualquer um dos aspectos. Porém, não é possível dizer com certeza se os mitos cresceram como uma imitação das práticas religiosas ou vice-versa. Nós não sabemos se os pagãos começaram a sacrificar pessoas a Odin porque elas conheciam o mito de seu autossacrifício, ou se o mito foi criado de maneira a explicar o significado de atos rituais que eles já realizavam. É também extremamente difícil discernir os objetivos por trás desses rituais – o que as pessoas acreditavam ganhar com eles. Conforme nós começarmos a olhar os mitos em si mesmos de forma mais detalhada, veremos que os mesmos problemas continuam a surgir: a evidência sobre a religião pagã é, com frequência, tão escassa, e a lacuna entre os mitos e seus contextos religiosos originais são tão grandes que é difícil discernir como eles podem ter funcionado como parte do culto de um deus. Com toda probabilidade, alguns desses mitos nunca tiveram uma associação direta com a prática religiosa pagã.

Ao mesmo tempo, as evidências coletadas neste capítulo revelam muitas coisas importantes sobre o paganismo escandinavo. Ele era politeísta: pessoas e comunidades diferentes veneravam diferentes deuses por diferentes propósitos, mas nós podemos assumir que eles também tinham algum conhecimento de outros deuses no panteão além da deidade que eles focavam em suas principais atividades celtas. O paganismo escandinavo tem uma conexão genética com o mais amplo sistema religioso das tribos germânicas da Idade do Ferro, conquanto não seja necessariamente idêntico com as religiões que Tácito descreve no fim do século I.

As evidências toponímicas revelam um arco de deuses que foram proeminentes na religião pagã: Odin, Thor, Týr e um grupo de deidades associadas primeiramente com a fertilidade. Porém, muitos dos deuses que desempenham papéis significantes nos mitos escandinavos estão ausentes dos topônimos, levando-nos a duvidar de que eles foram até mesmo o objeto de seus próprios cultos. Os topônimos também revelam claramente que há uma variação geográfica substancial na adoração de deuses diferentes, e que a religião nórdica não foi, em qualquer medida, homogênea.

Os deuses são raramente visíveis nos indícios arqueológicos da prática religiosa, mas essa categoria de evidência pode nos dizer algo sobre a natureza do ritual pagão. Conforme diversas fontes escritas, o sacrifício – de animais, alimentos ou ocasionais humanos – formava uma parte importante das cerimônias pagãs, e isso é ocasionalmente possível ao usar a evidência arqueológica para identificar exemplos desse tipo de ritual, ainda que seja difícil estabelecer sua forma ou objetivo precisos. Parece mais provável que a maioria dos rituais tomasse lugar em espaços abertos, e que as características da paisagem mantivessem, com certa frequência, significados particulares para diferentes cultos. Nós não sabemos muito sobre como os cultos religiosos foram organizados, ou se havia clérigos estabelecidos, conquanto evidências externas sugiram que os líderes políticos da comunidade frequentemente realizassem suas necessidades religiosas formais. Ritos conectados ao funeral do

morto compunham uma parte muito importante da vida religiosa das pessoas, mas é comum ter dificuldades para associar assuntos da crença com os indícios físicos do ritual funerário que a arqueologia revela.

A interpretação do tipo “mito e ritual” frequentemente falha ao explicar os mitos nórdicos precisamente porque é tão difícil observar e interpretar as práticas pelas quais o povo pagão empreendia suas obrigações religiosas, e é ainda mais difícil conectar essas práticas com o que eles acreditavam ou como eles conceberam seus deuses. Saltar das dispersas e fragmentárias evidências sobre a religião pagã para os mitos – onde os deuses aparecem plenamente formados e maiores que a vida – é regularmente problemático. Nós devemos sempre lembrar que, conforme nos voltamos para os próprios mitos, as histórias que as pessoas contavam sobre os deuses do norte pagão são apenas isso – histórias – e não expressões sem mediações da crença religiosa; elas também não surgiram inconscientemente a partir de rituais antigos que foram perdidos. Não há dúvida que a religião pagã é o solo no qual o mito nórdico cresceu. Mas, antes que o mito pudesse florescer em sua glória plena e final, ele deve ter sido fertilizado e cuidado por gerações de poetas e escritores, que podavam um galho aqui e ali, ou enxertavam uma história ou outra de maneira a produzir um efeito mais dramático. Nos capítulos seguintes traçaremos o crescimento da mitologia nórdica dos pequenos ramos na Era *Viking* até seu florescer pleno muito após a Escandinávia ter sido convertida ao cristianismo.

[29.](#) O sistema de reconhecimento dos dias dos povos germânicos e a divisão da semana em sete dias provavelmente foi adotado por influência da prática romana. Cf. GREEN, D.H. *Language and History in the Early Germanic World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 236-253.

[30.](#) TÁCITO. *Germania*, 9. In: ANDRADE, M.C.A.L.S. *A Germania de Tácito: tradução e comentários*. Dissertação. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas/Universidade de São Paulo, 2011, p. 18-19 [o orig. desta obra utilizava, em todas as citações da *Germania*, a tradução de Harold Mattingly: *The Agricola and the Germania*. 2. ed. Londres: Penguin, 1970].

[31.](#) *Germania*, 3. *Ibid.*, p. 12.

[32.](#) *Germania*, 40. *Ibid.*, p. 48.

[33.](#) *Germania*, 10. *Ibid.*, p. 20.

[34.](#) *Germania*, 9. *Ibid.*, p. 19.

[35.](#) *Germania*, 10. *Ibid.*, p. 19-20.

[36.](#) A análise toponímica (ou *place-names studies* em inglês) é muito empregada nos estudos sobre religiões no período medieval. Elas envolvem nomes de lugares que rememoram, via prefixos e sufixos, nomes de deidades ou locais de culto e/ou rituais [N.T.].

[37.](#) Esses mapas são baseados nos dados coletados em: BRINK, S. “How uniform was the Old Norse Religion”. In: QUINN, J. et al. (orgs.). *Learning and Understanding in the Old Norse World*. Turnhout: Brepols, 2007, p. 105-136. Cf. tb. BRINK, S. “Naming the land”. In: BRINK, S. & PRICE, N. (orgs.). *The Viking World*. Abingdon: Routledge, 2008, p. 57-66.

[38.](#) MUNDAL, E. “The position of the individual gods and goddesses in various types of sources – with special reference to female divinities”. In: AHLBÄCK, T. (org.). *Old Norse and Finnish Religions and Cultic Place-Names*. Åbo: Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 1990, p. 294-315.

[39.](#) FUGLESANG, S.H. Viking and medieval amulets in Sweden. *Fornvännen* 81, 1989, p. 17.

[40.](#) ADÃO DE BREMEN. *History of the Archbishops of Hamburg-Bremen*. Nova York: Columbia University Press, 2002, p. 207 [trad. Francis J. Tschan].

[41.](#) PRICE, N. “Whats in a name? An archaeological identity crisis for the Norse gods (and some of their friends)”. In: ANDRÉN, A.; JENNBERT, K. & RAUDVERE, C. (orgs.). *Old Norse Religion in Long-Term Perspectives: Origins, Changes, and Interactions*. Lund: Nordic Academic Press, 2006, p. 179-183.

[42.](#) *Ibid.*, p. 180.

[43.](#) ADÃO DE BREMEN. *History of the Archbishops of Hamburg-Bremen*. Op. cit., p. 207.

[44.](#) O buraco de poste (*posthole* em inglês) é um termo técnico empregado com frequência na arqueologia: Trata-se de um buraco escavado para assentar uma viga de fundação de madeira ou pedra. A partir dele é possível ter uma ideia da estrutura de fundação, as quinças e os lados da construção [N.T.].

[45.](#) NORDAHL, E. *Templum quod Ubsola dicitur: i arkeologisk belysning*. Uppsala: Uppsala University, 1996.

[46.](#) Scholium 138 (134). In: ADÃO DE BREMEN. *History of the Archbishops of Hamburg-Bremen*. Nova York: Columbia University Press, 2002, p. 207 [trad. Francis J. Tschan].

[47.](#) GRÄSLUND, A.-S. “The material culture of Old Norse Religion”. In: BRINK, S. & PRICE, N. (orgs.). *The Viking World*. Abingdon: Routledge, 2008, p. 249-256. • ANDERSSON, G. “Among trees, bones, and stones: the sacred grove at Lunda”. In: ANDRÉN, A.; JENNBERT, K. & RAUDVERE, C. (orgs.). *Old Norse Religion in Long-Term Perspectives: Origins, Changes, and Interactions*. Lund: Nordic Academic Press, 2006, p. 195-199.

[48.](#) ADÃO DE BREMEN. *History of the Archbishops of Hamburg-Bremen*. Op. cit., p. 207-208 [N.T.: Neste ponto, foi corrigida a última sentença, que na tradução original foi disposta da seguinte maneira: “a christian seventy-two years old told me that he had seen their bodies suspended promiscuously”; uma tradução possível dessa versão seria “um cristão 72 anos de idade me contou que ele viu

seus corpos suspensos promiscuamente”. Tal opção de tradução segue revisões do texto em alemão e inglês: GARIPZANOV, I.H. “Christianity and Paganism in Adam of Bremen’s Narrative”. In: GARIPZANOV, I.H. (org.). *Historical Narratives and Christian Identity on a European Periphery: Early History Writing in Northern, East-Central, and Eastern Europe* (c. 1070-1200). Turnhout: Brepols, 2011, p. 27.

49. Os *rus* (ou *rus*’) foram um grupo medieval que vivia no Leste Europeu nas atuais Rússia, Ucrânia, Belarus e outros países da região. Eles já foram vistos ora como provindos da Noruega, ora com uma origem eslava ou, em certa medida, como um grupo autóctone dessa ampla região, dentro do horizonte de preocupações nacionalistas típicas dos séculos XIX e XX. Seja como for, as novas abordagens consideram os *rus* como uma comunidade multiétnica, multilíngue e não territorial de nômades, guerreiros e comerciantes, composta por grupos escandinavos, eslavos, baltos, fínicos etc. [N.T.].

50. MONTGOMERY, J.E. Ibn Fadlan and the Rūsiyyah. *Journal of Arabic and Islamic Studies* 3, 2000, p. 15-17.

51. *Ibid.*, p. 17-18.

52. STYLEGAR, F.-A. “The Kaupang cemeteries revisited”. In: SKREE, D. (org.). *Kaupang in Skiringssal*. Aarhus: Aarhus University Press, 2007, p. 65-101.

53. Ynglinga saga, 8. In: *Heimskringla: The History of the Kings of Norway*. Op. cit., p. 11-12.

54. *Edda poética*. In: MEDEIROS, E.O.S. *Hávamál: tradução comentada do nórdico antigo para o português*. Op. cit., p. 591.

55. Ynglinga saga, 9. In: *Heimskringla: The History of the Kings of Norway*. Op. cit., p. 13.

56. Gautreks saga, 7. In: *Seven Viking Romances*. Londres: Penguin, 1985, p. 157 [Trad. Hermann Pálsson e Paul Edwards].

57. MEDEIROS, E.O.S. *Hávamál: tradução comentada do nórdico antigo para o português*. Op. cit., p. 591 [no orig.: *The Poetic Edda*. Op. cit., p. 34].

58. O *langskip*, *drakkar* ou “barco longo” (ou alongado) era um tipo de embarcação típica dos escandinavos da Era *Viking*: ele era aberto, dispunha de vela quadrada, remo-leme lateral na popa (parte traseira da embarcação), duas fileiras de remos e era dotado de uma escultura bestial na proa. O casco raso era propício para navegação tanto em mar aberto quanto em águas rasas [N.T.].

3

Mitos na Era *Viking*

Noruega, Islândia e além, c. 850-950

Como nós vimos, traços da mitologia nórdica na arqueologia, em artefatos e na arte da Idade do Ferro tardia e da Era *Viking* escandinava não são difíceis de encontrar. A evidência que nos fornece o conhecimento sobre as religiões pagãs do Norte – *per se* incompleta e esboçada – não revela muito a respeito do lugar das histórias sobre os deuses dentro dos sistemas de crença das pessoas e de suas formas de viver. Ainda assim, não há dúvida que as pessoas conheciam e compartilhavam os mitos nórdicos, pois quando os poemas mais antigos em língua nórdica antiga foram compostos, os poetas já dispunham de um amplo leque de mitos à sua disposição. Artistas visuais também já tinham começado a cinzelar cenas dos mitos sobre a rocha. Infelizmente, não sabemos de que modo esses mitos circularam: nós podemos apenas ver o que os artistas da Era *Viking* fizeram com eles. Mas os escaldos, que se basearam em narrativas mitológicas do século IX em diante, fizeram parte de uma tradição que era vibrante, vital e presumivelmente um tanto antiga. Neste ponto, o mito foi provavelmente uma forma oral de contar histórias, ou ainda transmitida através da poesia: os poemas mais antigos em língua nórdica antiga não apenas tinham uma provisão de mitos para tomar proveito, mas também um repertório bem definido de técnicas poéticas. Assim, conquanto a poesia escáldica do século IX possa parecer inovadora como um condutor da informação mítica, essa impressão desponta apenas porque os poemas sobreviveram.

O pai mítico da poesia em língua nórdica antiga

Bragi Boddason o *Velho*, como eu discuti no primeiro capítulo, foi lembrado por um longo tempo como o pai da poesia escáldica nórdica antiga. Naturalmente, esta é outra falsa impressão: sem dúvidas havia outros escaldos antes de Bragi. Mas sua fama como pioneiro neste tipo de

poesia teve uma longa duração: escritores medievais consideraram-no importante como um praticante muito precoce e famoso desta forma de arte. Ele compartilha seu nome com o deus nórdico da poesia, e é possível que ele emprestou seu nome da deidade Bragi, que surgiu na poesia de meados do século X em diante (não há evidência de que o deus Bragi foi venerado na religião nórdica: ele é puramente mitológico, em vez de ser um deus de caráter cúltico). É difícil imaginar uma honra maior para um poeta tradicional do que ser elevado ao panteão como um deus da poesia e patrono de seus sucessores. Mesmo se a similaridade entre o nome da deidade e do poeta seja acidental – o nome Bragi pode derivar de *bragr*, uma palavra para “poesia” em língua nórdica antiga – ela ajuda a criar uma associação entre duas figuras que servem como emblemas para a arte da poesia tradicional na Escandinávia.

Porém, o Bragi “histórico” é dificilmente mais histórico que seu divino homônimo. É muito difícil reconstruir sua vida a partir das fontes existentes, e todo verso que atualmente carrega seu nome só foi atribuído a ele em manuscritos muito posteriores. Acadêmicos concordam que ele veio da Noruega, e que ele viveu no século IX, conquanto as datas precisas sejam desconhecidas. Conforme o *Skáldatal*, uma abrangente lista de poetas nórdicos que é encontrada em um manuscrito da *Snorra Edda* (c. 1400), Bragi trabalhou nas cortes dos reis suecos Ragnarr *loðbrók* (“Ragnarr das calças peludas”), Eysteinn *beli* (“Eysteinn o Barrigudo”), Björn e Haugi. Ragnarr, que pode ter governado tanto a Dinamarca quanto o que atualmente é a Suécia por um curto período na década de 860, é particularmente associado com Bragi porque Snorri Sturluson atestou que Bragi compôs o poema-escudo *Ragnarsdrápa* (discutido acima) em sua honra.

Pautado na evidência sobre a religião nórdica pagã que nós revisitamos no capítulo 2, nós podemos esperar que Bragi conhecesse muitos deuses diferentes, uma vez que ele foi um pagão de origem norueguesa que trabalhou na Suécia. Dependendo de sua posição na sociedade, tanto quanto seu lugar de origem, ele pode ter adorado principalmente um deus como Odin, Thor ou Freyr. Naturalmente, o conteúdo mitológico de sua poesia dependia também de seus patronos: Ragnarr *loðbrók*, por exemplo, atestava que descendia de Odin (ao menos conforme os poemas espúrios e tardios atribuídos a ele em sagas muito posteriores que retrataram sua história de vida). Bragi também pode ter considerado prudente mencionar o deus

favorito de seu senhor, com o propósito mundano de ser pago por isso. Entrementes, devemos lembrar que um poema mitológico não é o mesmo que poesia religiosa. Quando os escaldos mencionavam um deus particular em seu verso, isso não significa que ele era um membro do culto ativo de um deus; se ele deixava de mencionar um deus, não significa necessariamente que o deus era desconhecido ou desaprovado pelo poeta e sua audiência.

Nós já percebemos que Bragi tinha um interesse particular nos feitos de Thor. Suas seis estrofes sobre a viagem de pesca de Thor, seguidas pela batalha com a serpente, demonstram um conhecimento detalhado deste mito e podem ser um remanescente de um poema mais longo que foi inteiramente dedicado às aventuras do deus. Outra estrofe que é atribuída a Bragi também faz referência a Thor, ainda que de uma maneira obscura:

Bem o fizeste, inteligente destacado das nove cabeças de Þrivaldi, ao refrear seus corcéis na bebedeira do festim gigante⁵⁹.

É pouco usual encontrar um poema que está claramente relacionado ao mito, ainda que ele seja tão incompreensível. Þrivaldi é um nome de gigante, e Thor é o deus que quebra os crânios de gigantes; a *Snorra Edda* e um verso do poeta Vetrliði Sumaliðason fazem referência a Thor como o matador de Þrivaldi. Mas a referência a Thor refreando seus corcéis “na bebedeira do festim gigante” implica em um mito que, por outro lado, foi inteiramente perdido. O verso de Bragi é particularmente notável ao adereçar a deidade diretamente. Essa evidência é rara no verso escáldico – poetas não são vistos frequentemente imaginando a si próprios em comunicação com os deuses, e, nas poucas ocasiões onde isso ocorre, eles usualmente relacionam-se ao deus Odin. Talvez a invocação direta de Thor feita por Bragi indique que o deus tinha um lugar nas crenças religiosas ativas do poeta tanto quanto em seu repertório de conhecimento mitológico; mas tudo que nós podemos concluir deste breve fragmento é que Thor apareceu frequentemente na imaginação de Bragi.

Bragi também conheceu mitos sobre outros deuses. Em um fragmento único de estrofe que presumivelmente pertenceu a um poema maior, ele alude a outro famoso mito quando ele invoca Odin:

Aquele que atirou na vasilha dos amplos ventos os olhos do pai da deusa do ski, acima da morada da multidão dos homens⁶⁰.

Este pequeno fragmento de mito é típico da composição escáldica – que requer de nós conhecer um amplo conhecimento de bastidores para

entendê-lo. Aqui, a alusão de Bragi é aparentemente a uma história contada integralmente na *Snorra Edda*. Snorri descreveu como o gigante chamado Þjazi forçou Loki a trazer a deusa Iðunn e suas maçãs da imortalidade até ele, e como os deuses fizeram com que Loki voasse até o reino do gigante na forma de um falcão para recuperar Iðunn, uma vez que, sem os frutos propiciadores de vida, os deuses estavam rapidamente envelhecendo. Quando Loki transformou Iðunn em uma noz e fugiu com ela em sua forma de falcão, Þjazi transformou-se em uma águia e passou a persegui-lo. Após uma excitante perseguição, Loki retornou à fortaleza dos deuses em Ásgarðr, onde um fogo foi aceso e engolfou a águia perseguidora, levando-a à terra com um estrondo. Os deuses mataram Þjazi, e de maneira a aplacar o pesar de sua filha, Skaði, Odin colocou os olhos do gigante nos céus, de maneira a brilhar como estrelas⁶¹. A referência na estrofe de Bragi à “deusa dos ski” denota Skaði, cujo lar ficava nas altas montanhas. Nós não sabemos se Bragi conhecia o mito completo do roubo das maçãs de Iðunn, ou se a narrativa posterior e completa de Snorri representa uma combinação de elementos retirados de diferentes fontes.

Odin é o único deus, além de Thor, que aparece nos versos sobreviventes de Bragi.

No poema que nós conhecemos como *Ragnarsdrápa* – alegadamente dedicado ao venerador de Odin Ragnarr *loðbrók* – Odin despontou diversas vezes. Neste caso, no entanto, Bragi não fez referência direta aos mitos sobre Odin; mas, em vez disso, obscuramente fez alusão a algumas características conhecidas do deus. Essas referências provam que, no século IX, Odin foi associado com a guerra: Bragi chamou-o de *Hergautr*, significando algo como “deus do exército”. Nomes similares são frequentemente aplicados a Odin na poesia escáldica. Na mesma estrofe, Jörð (“terra”), a mãe de Thor, foi lembrada através do *kenning* “mulher amiga de Odin”, confirmando que alguns dos relacionamentos familiares odínicos foram estabelecidos nesse período. Bragi mencionou duas vezes a palavra escudos como referência a Odin: “centavos do salão de Svölnir” e “obstáculos de Hjarrandi”. *Svölnir* e *Hjarrandi* são nomes poéticos de Odin, que compõem, com efeito, uma legião na poesia escáldica. Na *Snorra Edda*, o tipo de *kenning* em “centavos dos salões de Svölnir” foi explicado como uma descrição do salão de Odin no Valhalla, que, conforme a descrição de Snorri, tinha escudos como telhas: “centavos” são simplesmente representações de objetos redondos⁶². Há um *kenning* similar em um poema

de outro escudo norueguês do século IX, Þjóðólfr ór Hvinir, que demonstrou que o teto de escudos era um atributo bem conhecido do Valhalla, mesmo que o salão de Odin não seja mencionado pelo nome em nenhum desses poemas. Por fim, *Ragnarsdrápa* também mencionou o escudo através de uma variação leve de um tipo comum de *kenning* usado para armas, a saber, chamando-o de “ressoante roda da donzela de Högni”⁶³. A palavra-base “roda” foi escolhida simplesmente por causa de seu formato arredondado, mas foi modificada pela referência ao herói lendário Högni, cuja “donzela” (a rigor, sua filha) era chamada Hildr. Hildr é uma palavra comum para a batalha em língua nórdica antiga, e o nome de uma das *valkyrjur* de Odin nos poemas éddicos *Völuspá* e *Grímnismál*. É difícil avaliar se a referência a Bragi a Hildr deva contar como um recurso mitológico: “roda de batalha” pode ter sido somente um bom *kenning* para escudo, tanto quanto “roda da valquíria”, e a natureza críptica e inventiva da formação do *kenning* admite ambas as alternativas como válidas.

A *Ragnarsdrápa* foi colorida por essas associações odínicas, mas pode ser enganador pensar que ele foi um poema primordialmente odínico. De fato, as duas seções do poema que Snorri explicitamente chamou de *Ragnarsdrápa* – ignorando o material sobre Thor e Miðgarðsormr, que pode ter pertencido a outro poema – não são “míticos”, mas heroicos, descrevendo alguns dos feitos de figuras lendárias como Jörmunrekkr, Hamðir e Sörli. O imaginário odínico forma uma parte importante de sua linguagem, mas o deus em si não ocupou, neste poema, o papel que um protagonista ocuparia. Isto é, em geral, algo típico da poesia escáldica: Odin estava tão intimamente associado com aspectos vitais do mundo poético de corte – com batalhas, reis e seus guerreiros aristocráticos e poetas – que referências a ele frequentemente foram permeadas com a linguagem poética, mesmo quando o poema não tem nada a ver com Odin enquanto um personagem mítico. O último dos versos de Bragi ilustra bem essa tendência. Nele, Bragi identificou a si próprio como um poeta de diversas maneiras diferentes, muitas delas com alusões da conexão odínica com a arte da composição:

os poetas me chamam de Viðurr, o artesão dos pensamentos, o pai do presente de Gautr, o herói que não falta, o servidor da cerveja de Yggr, o fazedor de canções de Móði, o hábil artesão da rima; o que é um poeta senão isso?⁶⁴

Viðurr, *Gautr* e *Yggr* são nomes de Odin. A poesia é o presente odínico, o poeta é seu “artesão dos pensamentos” ou o servidor de sua cerveja. Esta

última frase faz referência ao mito de como Odin obteve o hidromel da poesia, que é uma das metáforas mais comuns que os escaldos usavam para a prática de sua arte (a versão completa da história, como muitas outras, é encontrada na *Snorra Edda*, conquanto ela seja aludida para uma muito mais ampla história da poesia escáldica). Parece provável, portanto, que uma versão do mito do hidromel da poesia já estivesse em circulação no tempo de Bragi, ainda que nós não possamos dizer que forma ela dispunha neste estágio relativamente precoce do desenvolvimento do verso escáldico.

A outra única figura mitológica que Bragi mencionou são duas deusas, Rán e Hel. Rán aparece como uma personificação ou uma deidade do mar em outro poema, enquanto Hel é bem conhecida nos versos escáldicos da *Snorra Edda* – mas não nos versos éddicos – como a guardiã do reino dos mortos não heroicos, também batizado como Hel. Bragi chamou-a de “irmã do lobo um tanto monstruoso”, um *kenning* que nós resolvemos graças a Snorri, que confirmou que Hel era a irmã tanto de Miðgarðsormr quanto de Fenrir, o terrível lobo; Loki era seu pai. Porém, Snorri não forneceu nenhuma informação mitológica sobre Rán, que ele tratou nominalmente como um equivalente geral de “deusa”, ou seja, que significava “mulher” no *kenning* escáldico: sua sentença “Rán que deseja ardentemente o drenar das veias”, por sua vez, denota Hildir, a *valkyrja* que encoraja ou incorpora a batalha, na qual as veias dos homens ficarão secas.

O trabalho de Bragi, o conjunto poético nórdico mais antigo que chegou até nós, demonstra que a técnica escáldica, incluindo a complexa formação em *kenning*, estava bem desenvolvida no século IX. A mitologia foi uma parte importante do repertório de imaginário dos escaldos. A poesia pode ter sido usada para narrar histórias dos deuses – como no caso da narrativa de Bragi sobre a viagem de pesca de Thor –, mas suas referências mitológicas são principalmente alusivas e não narrativas. As pessoas deveriam dispor de um conhecimento prévio – sobre as características odínicas e alguns de seus feitos, por exemplo – para entender os *kenningar* de Bragi. Mas nós podemos notar também que este conhecimento, conquanto profundo, não era necessariamente muito amplo: Bragi tinha interesse em Thor como um herói mítico, e em Odin como seu padroeiro poético e, talvez, como deus guerreiro e aristocrático que favorecia seus empregadores na corte sueca. Ele não demonstrou ter conhecimento de muitas outras figuras mitológicas, e a poesia de Bragi que chegou até nós não sugere que ele conheceu a gama completa de mitos disponíveis nas

fontes posteriores. Enquanto sua poesia vai até o mundo do mito, não há evidência de que ele conhecia qualquer poesia éddica. Os mitos que ele parece aludir não foram bem representados na *Edda poética* (com exceção da versão tardia da viagem de pesca de Thor encontrada na *Hymiskviða*), mas foram apenas narradas integralmente por Snorri Sturluson no século XIII. Uma vez que Snorri conhecia o trabalho de Bragi, é possível que ele tenha usado uma de suas fontes, da qual ele reconstruiu a forma plena desses mitos.

Mitos próprios para um rei

Os escaldos que seguiram os passos de Bragi usaram os mitos de forma similar. Assim como Bragi, os outros dois poetas mais importantes na segunda metade do século IX eram noruegueses, mas ambos permaneceram na Noruega e associados estreitamente com o Rei Haraldr *hárfagri* (“dos belos cabelos”), que viveu entre c. 850-930 e é frequentemente lembrado como o primeiro rei da Noruega unida: seu reino provavelmente teve início em cerca de 872. Nós não sabemos muito sobre a religião de Haraldr, e nada em sua biografia (a *Haralds saga hárfagra*, parte do *Heimskringla* de Snorri) sugere que sua corte estava particularmente interessada na mitologia pagã. Mas os poetas Þjóðolfr ór (de) Hvinir e Þorbjörn *hornklofi* (“garra de corno”) foram ambos parte desse círculo, e ambos compuseram poesia impregnada de associações mitológicas.

Þjóðolfr é mais famoso por seus dois poemas longos, *Haustlög* (“Longo Outono”) que, assim como a *Ragnarsdrápa* de Bragi, é um poema-escudo⁶⁵. Ele também é preservado em cópias da seção do *Skáldskaparmál* da *Snorra Edda* em manuscritos do século XIV. Entrementes, a *Ynglingatal* é uma lista poética dos ancestrais suecos lendários dos reis noruegueses, que oferta atenção particular em como cada membro da linhagem real encontrou sua morte. Ele é preservado na *Ynglinga saga* de Snorri, para o qual serve como principal fonte. No final do *Ynglingatal*, Þjóðolfr fez referência a Rögnvaldr, que pode ter sido seu patrono; muito provavelmente tratava-se de Rögnvaldr Ólafsson, um primo de Haraldr *hárfagri* que governou a província norueguesa de Grenland⁶⁶ durante a primeira parte da vida de Haraldr. A *Skáldatal* rememorou que Þjóðolfr compôs um poema em homenagem a Haraldr, mas ele não chegou até nós. Para além desses

detalhes escassos e dos versos atribuídos a ele, nada mais sabemos sobre Þjóðolfr.

Há vários pontos de comparação entre o *Haustlöng* de Þjóðolfr e a poesia de Bragi, seu antecessor. Como no *Ragnarsdrápa*, ele é um poema que relacionou cenas de narrativas que o poeta supostamente descreveu após vê-las sobre um escudo: nesta ocasião, em um presente que ele recebeu de um homem chamado Þórleifr. O poema de Þjóðolfr contém duas dessas narrativas. Na primeira metade do poema, ele ofereceu uma narrativa completa do roubo das maçãs de Iðunn, sobre o qual Bragi fez uma referência breve no fragmento discutido anteriormente. Ele incluiu todas as *dramatis personae*⁶⁷ da primeira parte do mito, tal como Snorri discorreu: Odin e Loki, Iðunn e o gigante Þjazi. Mas Þjóðolfr não mencionou o posterior voo de Loki de volta para Ásgarðr; essa seção do *Haustlöng* foi concluída com o gigante perecendo no fogo dos deuses, e não mencionou Skaði ou sua demanda por compensação, situação aludida por Bragi. Como Bragi, Þjóðolfr conhecia muitas formas de fazer referência aos deuses: Loki é chamado de “amigo de Odin”, “garoto de Farbauti” (Farbauti é outro nome odínico), “pai do lobo” (alusão ao seu relacionamento familiar com um dos grandes monstros do cosmos nórdico), o “fardo dos braços de Sigyn” (Sigyn é a esposa de Loki) e “confidente de Thor”. Ele também foi chamado de “ladrão de Brisingr, o cinturão dos deuses”⁶⁸, que faz referência a um mito obscuro mencionado por Snorri e pelo poeta Úlfr Uggason no qual o famoso colar de Freyja – “o cinturão de Brisingr” – é roubado. Odin é um “educador do elmo fechado”, o “gracioso senhor da terra” e o “deus do corvo”. Þjóðolfr também usou nomes de deuses como Týr e Freyr em *kenningar*, conquanto nenhum desses personagens tomasse parte da narrativa: como muito escaldos, ele usou Týr como um sinônimo de um deus não especificado, e ele chama os deuses de “família de Yngvi-Freyr”. É interessante notar que Yngvi-Freyr é o nome de um personagem pseudo-histórico do qual os reis suecos dizem descender, ao menos conforme a

Ynglinga saga. Ele não foi mencionado no *Ynglingatal* de Þjóðolfr, mas o início do poema original pode ter sido perdido.

A segunda metade do *Haustlöng* adota uma cena diferente em seu escudo. Aqui Thor é o protagonista. Mais uma vez, nós conhecemos a versão completa deste mito apenas a partir do *Skáldskaparmál* de Snorri, que nos ofertou um conjunto de informações maior do que o poema de

Þjóðolfr. Este é outro exemplo do tipo de mito no qual Thor opõe sua força contra um adversário monstruoso: neste caso, um gigante chamado Hrungr. Þjóðolfr não mencionou os eventos que desencadearam essa luta – na versão de Snorri, Thor irritou-se quando Hrungr foi convidado para o festim dos deuses e promoveu ameaças sobre como planejava transportar o salão dos deuses para a Terra dos Gigantes e tomar Freyja e Sif, esta última a esposa de Thor. Os desejos do gigante de possuir as deusas é um tema recorrente na mitologia, e uma das maiores causas da inimizade dos deuses para com eles. No *Haustlög*, no entanto, começou *in media res*⁶⁹, com Thor dirigindo sua carruagem para seu duelo com Hrungr. A ação foi concisamente descrita nesta versão do mito: Thor aproximou-se, o gigante assustador aguardando por ele; eles lutaram, e Thor esmagou Hrungr com seu martelo. A arma especial de Hrungr, sua pedra de amolar, voou de sua mão e alojou-se no crânio do deus. Þjóðolfr atestou que “até hoje, rígida no crânio do garoto de Odin, a pedra-pomes das lâminas de aço permanece mergulhada no sangue de Einriði”, onde Einriði e “garoto de Odin” são formas alternativas para nomear Thor. Na estrofe final do poema, Þjóðolfr alegou que a pedra de amolar permanecerá na cabeça de Thor até que uma deusa curadora profira feitiços sobre ela. Snorri descreveu como uma feiticeira chamada Gróa tentou realizar essa operação, mas ficou distraída e esqueceu os feitiços necessários. Snorri conclui com um pequeno conselho folclórico: ele diz que é um tabu atirar uma pedra de amolar através de uma sala, porque assim a arma de Hrungr dirige-se para a cabeça de Thor. Este preceito pode ser uma invenção de Snorri.

Há apenas dois personagens no contar do mito de Þjóðolfr, mas novamente ele aludiu a conexões mitológicas para além de sua própria história, principalmente através dos *kenningar* de Thor. O deus é “parente de sangue de Meili” – Meili é nomeada como um dos filhos de Odin em uma lista na *Snorra Edda* – “irmão de seio de Baldr” e “Moço do chão [i.e., de Jörð/Terra]”. Þjóðolfr, tal qual Bragi, claramente conheciam a genealogia completa dos deuses. Thor também foi chamado de “sogro de Ullr” no *Haustlög* – uma referência ao deus que, como nós vimos, foi amplamente adorado na Noruega e Suécia, mas sobre o qual nenhum mito completo chegou até nós. Snorri estabeleceu que Ullr foi um filho de Sifr de um relacionamento prévio ao seu casamento com Thor (fazendo de Thor o padrasto de Ullr em vez de sogro), mas ele não explicou as circunstâncias de sua concepção. Eu acredito que o *Haustlög* contém as mais antigas

referências textuais ao deus Baldr, que posteriormente tornou-se uma figura central na mitologia, ainda que nenhuma informação sobre ele seja dada aqui.

Haustlög é um exemplo bem preservado do poema-escudo mitológico que parecia estar na moda na Escandinávia pagã. Ele é algumas vezes muito difícil de entender, tanto porque há erros e omissões em nosso texto quanto por seus *kenningar* complicados. Como trata-se de um veículo de narrativa mitológica, no entanto, ele é relativamente direto. Ele abordou duas histórias aparentemente integrais que fazem sentido em seus próprios termos: enquanto nós precisamos conhecer mais sobre os deuses do que Þjóðolfr informou para que os *kenningar* façam sentido, cada história é completa em si. O mito do roubo das maçãs de Iðunn é o mais famoso dos dois, e ele também era conhecido por Bragi, enquanto a narrativa do *Haustlög* que versa sobre Thor lidando com Hrungnir é a única versão poética deste mito. Junto com o *Ragnarsdrápa* de Bragi e os versos sobre Thor e a serpente do mundo, o *Haustlög* nos oferece um vislumbre de como o mito foi transmitido através da poesia escáldica no século IX. Esses poemas são alusivos e fazem referências exteriores para um corpo estabelecido de informação, mas eles também são uma forma trabalhada de narrativa. Contudo, eles parecem reunir as descrições visuais de mitos sobre os quais eles foram supostamente baseados, considerando que eles apresentam uma sucessão de cenas estáticas em vez de uma história fluida e fluente como nós encontramos nos poemas éddicos ou no recontar em prosa. Parece que, no século IX, os mitos receberam um tratamento similar tanto na forma artística visual quanto verbal; em ambos os casos, eles dependiam de que a audiência tivesse um conhecimento mitológico suficiente para realizar um trabalho interpretativo substancial e fizesse as conexões entre os fragmentos da narrativa.

O outro maior poema de Þjóðolfr, o *Ynglingatal*, é muito diferente na forma. Ele encontra-se em uma métrica menos complexa do que o *Haustlög*, mas isso não quer dizer que o *Ynglingatal* seja exatamente um poema fácil de compreender – grande parte do vocabulário que Þjóðolfr utilizou e as referências que fez são obscuras, e ele contém alguns *kenningar* particularmente difíceis. O *Ynglingatal* é uma lista poética, que é o que a palavra *tal* (derivada de *telja*, “contar”) significa. Cada estrofe tomou um rei diferente e brevemente ofertou um fato notável ou dois sobre seu reinado antes de descrever a (frequentemente improvável) forma na

qual o governante faleceu. O *Ynglingatal* não é um poema mitológico. Ainda que a dinastia real dos Ynglingos fosse maquiada para que eles descendessem de Odin e Freyr, os reis do poema de Þjóðolfr são todos humanos, e sua alegada ancestralidade divina não foi mencionada. A função do mito no *Ynglingatal* é novamente referencial – ela é uma parte importante do pano de fundo cultural do poema, não sendo o assunto principal dele. Como nós podemos esperar de um poema que está tão profundamente preocupado com a morte, muitas de suas referências mitológicas estão ligadas ao morrer; no entanto, ele não nos informou sobre os mitos da vida após a morte – o que aconteceu com os reis após seu falecimento não foi uma ideia perseguida por Þjóðolfr.

Duas figuras mitológicas estão conectadas com a morte no *Ynglingatal*. Primeiro, o poeta atestou que o Rei Vanlandi “visita o irmão de Víli”:

E a criatura dos encantamentos fez Vanlandi visitar o irmão de Víli [Odin], quando a Grímhildr descendente do troll da bebida forte calçou o lutador de homens. E aquele destruidor de anéis que foi atormentado pelo pesadelo queimou no banco do Skúta⁷⁰.

Na prosa que introduz essa estrofe na *Ynglinga saga*, Snorri explanou sobre o “pesadelo” como um ataque sobrenatural de mágicos fineses. “O irmão de Víli” é Odin; o termo foi usado assim tanto na *Snorra Edda* quanto no poema éddico *Lokasenna* (“A querela de Loki”). A partir disso, nós podemos inferir que Þjóðolfr imaginou Vanlandi como tendo uma vida após a morte feliz no salão do Valhalla, mas nada no *Ynglingatal* indica qualquer conhecimento do Valhalla. “Ir até Odin” seria simplesmente uma metáfora que significa “morrer”, e Vanlandi é o único rei na lista de Þjóðolfr que vai até Odin. Ainda que Odin tenha sido claramente associado com a morte, não há indicação da vida após a morte no Valhalla para guerreiros de alto *status* como nós encontramos em poemas posteriores.

Os ritos funerários que o poeta alegou terem sido usados para Vanlandi lembram a narrativa de Ibn Fadlan sobre o navio cremado do Volga, que também foi queimado nos bancos de um rio. A correspondência sugere que esse tipo de prática funerária também era recorrente na Noruega no tempo de Þjóðolfr; contudo, uma vez que a morte de Vanlandi tomou lugar nas reentrâncias escuras de um distante passado semi-histórico, ele pode igualmente ser uma colecção ou reimaginação de costumes muito anteriores.

Hel, por outro lado, é a figura mitológica mais importante conectada com a morte no *Ynglingatal*: ela aparece em cinco estrofes, enquanto Odin desponta apenas em uma. Neste poema, Hel não é um lugar no universo mitológico, mas sempre uma “deusa” – ainda que seja duvidoso se ela deva ser classificada entre os *Æsir*, uma vez que ela também tem conexões familiares com os gigantes, os inimigos dos deuses. Nós podemos confirmar isso ao olhar os *kenningar* que Þjóðolfr usou para ela: ela é chamada de “filha de Loki” (estrofe 7), “criança de Loki” (estrofe 26) e “filha do irmão de Býleistr” (estrofe 25) – a *Snorra Edda* e os poemas éddicos *Völuspá* e *Hyndluljóð* atestam que Loki tinha um irmão chamado Býleistr. Hel também é mencionada pelo nome nas estrofes 8 e 24 do *Ynglingatal*. Sua função é tanto receber a pessoa morta (talvez em algum reino especial na vida após a morte, conquanto Þjóðolfr não diga isso tão diretamente) ou, de maneira ativa, procurá-la e coletá-la. Na primeira referência a Hel, tudo leva a crer que ela possa até mesmo desenvolver um relacionamento sexual com o rei caído:

Eu clamo que não é um segredo, que Gná [deusa] de Glitnir [cavalo/isto é, Hel] tem o cadáver de Dyggvi para [seu] prazer; a irmã do Lobo e de Narfi [Hel] escolheu o rei. E a donzela de Loki [Hel] superou o soberano do povo de Yngi [Svíar]²¹.

Neste verso, Hel é “a irmã do lobo”, o que atesta seu relacionamento com outra cria de Loki, Fenrir. Narfi, com quem ela também está relacionada, ao menos para Þjóðolfr, é uma figura mais obscura, ainda que esse nome seja dado a outro dos filhos de Loki na *Edda poética*. “A deusa de Glitnir” é um termo quase incompreensível, e nós apenas podemos interpretar essa sentença como Hel com base em outras referências da mesma estrofe, que são claramente relacionadas com ela. Essa ideia, ou seja, que Hel toma “corpos” para sua diversão sexual, não tem paralelos. Na estrofe 24, Hel “toma” o Rei Hálfðan *hvítbeinn* (“perna branca”) – aqui, ela é também chamada de “guardiã das colinas tumulares”; ela “invoca” seu neto, também chamado de Hálfðan (estrofe 26), quando os reis Eysteinn (estrofe 25) e Dagr simplesmente “vão” para Hel. A forma na qual um rei morre não parece ter qualquer relação se ele deveria ir para Hel ou Odin; até mesmo os reis que foram enforcados e que estariam simbolicamente dedicados a Odin não foram encaminhados ao deus da morte. Tudo isso contradiz a muito posterior, mas amplamente aceita, afirmação da *Snorra Edda* na qual, conforme a crença pagã, todas as pessoas que morrem em batalha vão ao Valhalla, enquanto todos aqueles que morrem de doença ou idade vão para

Hel⁷². Þjóðolfr não distinguiu entre as duas figuras com base em qualquer forma de morte em particular.

Para além de Hel e Odin, referências aos deuses no *Ynglingatal* são limitadas a breves menções de deidades de quem os reis pretensamente descendiam. Um rei poderia ser aclamado como um descendente de qualquer deus, ao que tudo indica, sugerindo uma conexão entre a realeza pagã e a divindade. Dómarr é chamado de “parente de Yngvi” (estrofe 6), usando o nome do deus com quem Freyr foi identificado no topo da genealogia real sueca; “prole de Freyr” é um *kenning* para dois rebentos da dinastia, Alrekkr e Eiríkr, que lutaram pelo reino de seu pai na estrofe 10. Os noruegueses que enforcaram Guðlaugr são chamados de “filhos de Yngvi” (estrofe 16); a mesma frase é usada ao fazer referência ao rei sueco Aðils. De forma inesperada, o Rei Egill, que foi chifrado até a morte por um touro, é chamado de “prole de Týr” (estrofe 14). Como nós podemos notar, o culto de Týr parece ter alcançado pouca importância na Noruega. Diferentemente de Odin, Freyr e Njörðr, Týr não aparece na árvore genealógica dos Ynglingos; portanto, é curioso que um poeta norueguês como Þjóðolfr tenha incluído essa referência a um deus que foi ostensivamente “estrangeiro”. Contudo, é importante enfatizar que os pagãos nórdicos provavelmente dispunham do conhecimento do panteão inteiro, mesmo que um deus individualmente alcançasse um significado menor à sua comunidade do que os demais. Ainda que Týr não tenha sido amplamente venerado ao norte da Dinamarca, sua divindade foi suficientemente bem atestada pelos escaldos ao ponto de usarem seu nome como uma palavra geral para “deus” em seus *kenningar*. De forma típica, a alusão a Týr feita por Þjóðolfr é muito breve para nos informar onde este deus enquadrava-se na concepção de panteão desse poeta.

Þjóðolfr mencionou o deus da fertilidade (Yngvi-)Freyr frequentemente, como compete a um poema com o propósito de descrever seus descendentes humanos. Freyr foi amplamente adorado na suposta terra natal dos Ynglingos, como destacado anteriormente. Em contraste com figuras como Odin, Thor, Loki e Hel, no entanto, nós não temos nenhuma informação sobre Freyr a partir da poesia de Þjóðolfr. Ele não descreveu um mito que apresentasse Freyr no *Haustlög*, e quando Freyr despontou no *Ynglingatal*, ele é simplesmente o personagem fundador e lendário de uma família real. Þjóðolfr não usou Freyr em *kenningar* ou aludiu nenhuma das características do deus como nós as conhecemos a partir de outras fontes.

Uma vez que Freyr não tem presença significativa na poesia de Bragi, nós podemos ponderar também se houve uma disparidade entre o papel aparentemente importante de Freyr na religião e sua relativamente insignificante posição na mitologia dos poetas mais antigos. Talvez deuses da fertilidade como Freyr – ainda que fossem úteis e necessários para muitas comunidades rurais – dispusessem de histórias menos atrativas sobre suas ações do que Odin, por exemplo, que tinha um papel claramente definido no mundo do mito, mas cujo papel na religião pagã é mais difícil de identificar.

No entanto, há uma interessante referência no *Ynglingatal* a um possível significado da fertilidade agrícola na religião pagã nórdica. Conforme Þjóðolfr, os suecos mataram um de seus reis, Dómalði, quando eles estavam “ansiosos por colheitas”:

Sucedeu no passado, quando os portadores de espadas [guerreiros] avermelharam a terra com [o sangue de] seu senhor. E o exército da terra afastou de Dómalði as armas ensanguentadas, quando a estirpe dos suecos, ansiosa por colheitas, sacrificou o inimigo dos jutos [Dómalði]²³.

A palavra *sóa* na língua nórdica antiga original levou muitos acadêmicos a acreditar que Dómalði foi deliberadamente sacrificado por seu povo para garantir uma colheita bem-sucedida: *sóa* é uma palavra muito rara e difícil de interpretar, mas ela está indubitavelmente conectada com o ritual pagão. Ela é usualmente traduzida como “sacrificar”, conquanto o verbo mais utilizado para esse tipo de ato seja *blóta*. Snorri Sturluson certamente interpretou a estrofe de Þjóðolfr como uma referência a um ato deliberado de sacrifício. Em sua introdução em prosa deste verso, ele parece não ter dúvidas de que os suecos fizeram seu rei ser vítima de um ritual de fertilidade:

Então, os principais chefes deliberaram e acordaram que a causa das más colheitas deitava raízes em Dómalði, seu rei, de tal forma que deviam sacrificá-lo por um ano próspero; e caíram sobre ele, mataram-no e tingiram com seu sangue o altar, e assim o fizeram²⁴.

A narrativa de Snorri, tomada junto da evidência do *Ynglingatal*, levou muitos acadêmicos a propor a existência de uma forma de “realeza sacra” na Suécia pagã. A teoria da “realeza sacra” estabeleceu que o governante do povo era encoberto com um *status* divino especial, como um laço direto entre a comunidade e seus deuses, e era individualmente responsável pelas necessidades da comunidade, obtida por meios sobrenaturais. Assim, era o papel de Dómalði, como um rei “sacro”, garantir que as estações

mudassem, e que a agricultura prosperasse, como deveria ocorrer. Quando as colheitas falharam, os suecos culpavam Dómaldi, e mataram-no como uma oferenda aos altos poderes inominados. Conforme Snorri, sua ação foi bem-sucedida: o reino do próximo rei, Dómarr, foi notável por uma longa sucessão de estações férteis.

Eu não penso que a estrofe 5 do *Ynglingatal* por si só seja suficiente para provar que o paganismo escandinavo em seu estado precoce realmente incorporasse a realeza sacra em seu núcleo do sistema de crença: é possível ler a versão de Þjóðolfr dos eventos como um golpe político em vez de um rito religioso. Os suecos estavam insatisfeitos com o governo de Dómaldi, o que parece muito claro, mas Þjóðolfr não estabeleceu uma explícita conexão de causa e efeito entre a aspiração sueca por boas colheitas e o assassinato de Dómaldi; essa conexão vem da própria interpretação de Snorri do verso. Nenhuma dessas versões nos informa para qual deus Dómaldi foi sacrificado. Por outro lado, não parece completamente improvável que um rei pagão tivesse um significado especial como um líder religioso, e os suecos, que reconheceram que ele descendia de Freyr, podem muito bem ter estabelecido um prêmio para a fertilidade agrícola. Esta história não é exatamente um mito, e não menciona nenhum deus nórdico, mas é um exemplo relativamente raro de uma narrativa que parece descrever um aspecto da religião pagã, além de identificar as conexões entre crença e prática que são frequentemente tão difíceis de discernir em outras fontes.

Os dois principais poemas de Þjóðolfr revelam que ele foi um mestre de mais de uma forma de verso escáldico, e que ele usou elementos mitológicos de diferentes formas dependendo da maneira na qual ele compôs. Seu poema-escudo, *Haustlöng*, demonstra que ele conheceu versões completas de dois mitos – Iðunn e as maçãs e Thor e Hrungrnir – e que esta métrica escáldica complicada poderia ser adaptada para contar uma história relativamente direta. Os mitos que ele narrou no *Haustlöng* são conhecidos a partir de outras fontes, mas não são representados em nenhuma versão compreensível da poesia éddica sobrevivente. O *Ynglingatal* é, entretanto, um trabalho histórico ou ao menos pseudo-histórico. Não há lugar para o mito *per se* em sua sequência dos obituários dos reis suecos, mas referências mitológicas ainda assumiram uma parte importante de seu vocabulário. Ele demonstrou o conhecimento de um leque relativamente mais amplo de deuses do que nós encontramos na

poesia de Bragi, e ele parecia estar mais interessado nos deuses da fertilidade do que nos deuses guerreiros como Odin. Odin teve um papel relativamente menor no *Ynglingatal* – ele está associado com a morte, mas Þjóðolfr não fez alusões a nenhum dos mitos odínicos. Nós não sabemos se Þjóðolfr adorava um deus em particular (como um poeta, nós podemos naturalmente assumir que ele tinha uma conexão com Odin), mas os suecos, cujos reis ele descreveu, pareciam ter um interesse particular em Freyr, o que reflete as crenças reais dos grupos sociais cujas histórias ele propôs relatar.

Outro poema algumas vezes atribuído a Þjóðolfr é o *Hrafnsmál* (“O encômio do corvo”), outras vezes referenciado como *Haraldskvæði* (“O poema de Haraldr”). De fato, essa composição é mais provavelmente de Þórbjörn *hornklofi*, outro escald norueguês atuante no final do século IX e início do século X. Þórbjörn foi um poeta oficial da corte de Haraldr *hárfagri*, conquanto saibamos pouco mais sobre ele. O *Hrafnsmál* é um poema encomiástico em honra do Rei Haraldr que laudou sua coragem, proeza em batalha e generosidade – as características mais nobres esperadas de um governante da Era *Viking*. Ele é notável principalmente por causa do uso de uma métrica “édica”: ele lembra muito o tipo de poesia que era usado para narrativas míticas. É possível dizer com alguma justiça que se trata do mais antigo poema “édico” que sobreviveu, ainda que ele não tenha sido incluído na coleção *Edda poética*: como o *Ynglingatal*, o *Hrafnsmál* é preservado nos manuscritos do *Heimskringla* de Snorri.

O *Hrafnsmál* é um poema mitológico em algo mais além da escolha da métrica. Ele consiste em um diálogo imaginado entre uma *valkyrja* e um corvo, que se encontram após uma batalha e discutem os feitos e afirmações de grandeza do Rei Haraldr. A escolha dos protagonistas e do campo de batalha coloca o poema no enquadramento de referências odínicas, conquanto Odin não apareça pessoalmente. Com efeito, referências diretas aos deuses são infrequentes no *Hrafnsmál*: em vez de ser chamado de “pássaro de Odin” (ou algo similar), o corvo é rememorado pelo *kenning* “bicador do crânio de Hymir”, o que faz referência de forma obscura ao gigante no mito de Thor e da serpente do mundo. O *kenning* presumivelmente alude ao fato que Hymir foi morto por Thor, e que o corvo, o quintessencial pássaro carniceiro, iria refestelar-se sobre os seus restos. Apenas um deus é mencionado nominalmente no *Hrafnsmál*, a saber, Freyr. Em uma das estrofes que descreve a coragem e dedicação de

Haraldr pela batalha, o corvo estabeleceu que o rei evitou os confortos do lar para jogar o “esporte de Freyr”:

Se ele conseguir o que quer, o líder corajoso deseja brindar o festim do meio do inverno no mar e praticar o esporte de Freyr [batalha/guerra]. [Quando era] jovem, cansou-se de cozinhar junto ao fogo e permanecer sentado, da câmara de uma mulher quente ou das luvas cheias de pena⁷⁵.

Tendo em mente sua função como deus da fertilidade, nós podemos esperar que o “esporte de Freyr” pode ser aquele jogado em privado por dois adultos em consenso; mas, no contexto elencado, esse *kenning* implica apenas em “batalha”. A substituição do nome de Freyr em vez da mais esperada referência a Odin ou a uma *valkyrja* é inexplicável: não há indicação em outras fontes que Freyr estava conectado com a guerra ou morte. No entanto, o poema éddico *Grímnismál* (“Dizeres de Grímnir”) estabeleceu que a irmã de Freyr, Freyja, estava conectada com a morte violenta:

O nono é Folkvang [um salão mítico],
onde Freyja em seu salão
designa os postos;
Ela escolhe todos os dias
metade dos caídos,
e a outra metade escolhe Odin⁷⁶.

Eruditos nunca foram capazes de explicar qual o motivo para que Freyja, uma divindade da fertilidade Vanir que é normalmente associada com o amor e sexo, fosse mencionada no mesmo *métier* de Odin nesta descrição da vida após a morte guerreira. Mas essa menção pode ajudar a compreender melhor a estrofe 6 do *Hrafnsmál*, se nós aceitarmos que fertilidade e morte estavam conectadas, em alguma medida, no pensamento pagão. Isso não parece despropositado: os antigos espartanos sacrificavam a Eros, deus do amor, antes de suas batalhas. Assim, a referência no poema de Þórbjörn pode indicar que, como sua irmã, Freyr teve uma conexão com a guerra que desapareceu de sua representação. É possível que o Freyr sinalizado seja um erro para Freyja, conquanto o manuscrito seja claro neste ponto e o sufixo gramatical na língua nórdica antiga definitivamente indique um referente masculino.

Hrafnsmál é um curioso exemplo de um poema que se assemelha ao verso mitológico da *Edda poética*, mas que faz, a rigor, poucas referências ao mito. Ele não alude nenhuma das histórias sobre os deuses, e seu propósito é louvar um herói humano.

Nada no poema conecta-o diretamente com a crença ou prática religiosa – nós não aprendemos qual deidade Haraldr particularmente adorava ou se seu papel como rei incluiu qualquer função religiosa. Biógrafos medievais de Haraldr não dedicaram muita atenção à situação religiosa de seu reino: seu paganismo parece ter tido um fator relativamente pouco importante em sua carreira política. Ainda que os poetas do tempo de Haraldr claramente conhecessem histórias sobre os deuses, e mesmo que Haraldr fosse indubitavelmente um pagão, o *Hrafnsmál* escolheu representar o rei sem referências à sua própria religião e com alusões muito limitadas de motivos mitológicos. A glória de Haraldr não dependia de seu relacionamento com um deus; seu sucesso não dependeu da intervenção divina. O *Hrafnsmál* nos informa que o rei é digno de elogios inteiramente com base em suas atividades seculares, mesmo quando ele usa um padrão mitológico para enquadrar a informação ofertada. O outro poema de Þórbjörn que chegou até nós, *Glymdrápa* (“Poema ressonante”), é uma narrativa de algumas batalhas de Haraldr que operou em um nível mitológico similar do *Hrafnsmál*. Ele contém poucos *kenningar* que requerem algum conhecimento mitológico geral para compreendê-lo, mas ele não faz referência a nenhuma narrativa mitológica em particular, e os deuses estão ausentes das cenas de triunfos de Haraldr.

Quando o reino de Haraldr *hárfagri* chegou ao fim em cerca de 933, a Noruega era um lugar muito diferente da coleção de lideranças regionais e fragmentadas que foram alvos de seus planos juvenis de conquista e união de todo o reino. Seu governo era, tal como as sagas informam, absoluto e, em certa medida, tirânico. Portanto, de maneira não surpreendente, a consolidação de seu poder foi pouquíssimo popular entre os reizes e *jarlar* regionais que ele demoveu; nas fontes islandesas, Haraldr é frequentemente acusado pela emigração em massa da Noruega que tomou lugar na segunda metade do século IX. Durante este período, as Ilhas Faroés, as Orkneys e a Islândia tornaram-se colônias nórdicas. O assentamento da Islândia em particular proporcionou repercussões duradouras para a poesia em língua nórdica antiga e, deste modo, também para a produção e conservação dos mitos. Conquanto o reino de Haraldr tenha sido turbulento, a religião não foi um dos pontos de fratura entre o rei e seus súditos. De fato, o limitado corpo poético que sobreviveu desde o período de seu reino até hoje porta um fardo religioso proporcionalmente pequeno. Isso não significa que o paganismo fosse menos praticado na Noruega daquele tempo do que em

outros períodos ou regiões, ou que ele tivesse menos importância na vida das pessoas. Contudo, a posição marginal dos deuses nos poemas diretamente conectados com o Rei Haraldr sugere que sua inclusão não foi considerada necessária ou particularmente importante na poesia encomiástica daquele tempo. O *Ynglingatal* de Þjóðólfr também rememorou os “deuses” como figuras ancestrais em vez de deidades no sentido estrito da palavra, mesmo que ele provavelmente tenha composto para um líder diferente ou que ele não tenha preservado referências das concepções mitológicas da morte e do morrer. Ironicamente, é possível que um período de estabilidade religiosa não seja o terreno mais fértil para um desenvolvimento integral das histórias sobre os deuses. Como nós veremos no próximo capítulo, a poesia mitológica na Escandinávia alcançou seu apogeu durante um período de intenso conflito religioso na Noruega.

Mitos foram criados e circularam na Noruega do século IX, mas a poesia não foi o único ou até mesmo o veículo principal dessa circulação. Os dois poemas mitológicos mais importantes do período – o *Ragnarsdrápa* de Bragi e o *Haustlög* de Þjóðólfr – são ambos descrições de versões preexistentes dos mitos, isto é, as imagens que foram pintadas sobre escudos que eles supostamente descreveram. Nós também sabemos que rochas pictóricas foram usadas para apresentar imagens míticas neste período e antes disso. É possível que o uso da poesia para informar histórias mitológicas fosse uma inovação relativamente nova, conquanto este seja um argumento pautado no silêncio, ainda que as evidências sejam esparsas. Alguns mitos claramente existiram de uma forma completa – o duelo entre Thor e a serpente, e a história do roubo das maçãs de Iðunn são notáveis entre elas –, mas é significativo que nenhum dos grandes mitos preservados na *Edda poética* tenha sido representado na poesia escáldica deste tempo. Não há referências de um mito criador pagão, por exemplo, ou do Ragnarök, o apocalipse nórdico. De fato, essas histórias devem ter sido conhecidas em época, mas não há evidências para provar que formas elas dispunham ou sua forma poética final neste estágio. Há também uma lancinante falta de conteúdo ou contexto religioso nestes poemas que até aqui foram apresentados: o mito foi parte do vocabulário dos poetas, e certamente forneceu a eles um importante quadro de referências, mas não é simples apresentar um esboço da conexão direta entre seus poemas e de seus sistemas de crenças religiosas vigentes; menos ainda de suas práticas religiosas.

A moda do Valhalla

Quando um rei tinha algo como vinte filhos – dependendo da fonte que nós lemos – de oito mulheres diferentes, não parece surpreendente que a sucessão do trono norueguês após a morte de Haraldr tenha sido altamente contestada. Eiríkr Haraldsson – conhecido como *blóðøx* (“machado sangrento”) – foi um dos primeiros candidatos à coroa, ao capturar a importante região de vík (atual fiorde de Oslo) e derrotar seus meio-irmãos Óláfr e Sigröðr em uma batalha campal. No entanto, o triunfo de Eiríkr teve vida curta, pois outro irmão de quinze anos de idade, Hákon *góði* (“o bom”), retornou da Inglaterra e foi para a Noruega em 934, além de expulsar Eiríkr do reino. Eiríkr seguiu para o Oeste através do mar e estabeleceu a si próprio como senhor dos nórdicos de York. Seu governo ali durou algo como cinco ou seis anos até que ele fosse morto em uma batalha contra os representantes do rei inglês Edmundo.

Pouca poesia derivada da corte de Eiríkr sobreviveu, provavelmente devido à brevidade de seu governo e das perturbações tanto na Noruega quanto na Northumbria. Mas o historiador norueguês do século XIII que compôs a *Fagrskinna* lembrou que, com sua morte, Gunnhildr, sua viúva, ordenou que um poema fosse composto em sua memória. Esse poema, *Eiríksmál*, está preservado na *Fagrskinna*, ainda que esteja provavelmente incompleto em sua forma presente. De forma pouco usual para um poema escáldico, ele é anônimo, e há algumas dúvidas sobre sua datação e autenticidade, mesmo que haja correspondências, em diversos detalhes, com informações que nós encontramos também em narrativas prosaicas da vida e morte de Eiríkr. Essas narrativas, por sua vez, podem ser incertas porque elas derivam do *Eiríksmál* – um problema circular típico que nós encontramos quando tentamos usar sagas posteriores como fontes para a história da Era *Viking*. No entanto, se o *Eiríksmál* foi realmente composto pouco após a morte do rei (c. 940), ele fornece um valioso vislumbre do desenvolvimento das formas poéticas, do gosto literário e o lugar do mito dentro da arte escáldica.

O *Eiríksmál* é quase contemporâneo do *Hrafnsmál* de Þórbjörn, além de expressar outras semelhanças entre os dois poemas. Como o *Hrafnsmál*, o *Eiríksmál* é composto na métrica éddica e, de forma análoga, se expressa através do discurso direto. Os interlocutores no *Eiríksmál* não são, porém, uma *valkyrja* e um corvo, mas um grupo de deuses, heróis e o rei morto em

questão. A cena toma lugar no Valhalla, e Odin começou com um discurso no qual ele descreveu um sonho que ele teve na noite anterior:

“Que tipo de sonho é esse”, disse Odin,
“no qual, pouco antes do nascer do Sol,
eu preparava o Valhalla
para a chegada de um exército de caídos?
Eu despertei os *einherjar*,
disse para que se erguessem [e]
que colocassem palha sobre os assentos,
que lavassem as taças;
[Eu pedi] para as valquírias
trazerem vinho,
como se um líder fosse chegar²².”

Odin confessou que ele estava feliz porque certos grandes heróis, um rei entre eles, eram esperados no Valhalla. Assim, os deuses ouviram um grande som, e prontamente Bragi – neste ponto, claramente uma figura mitológica em vez do poeta histórico – perguntou:

Que barulho é esse [...]
Como se mil estivessem em movimento,
ou uma grande multidão?
Todos os bancos rangem
Como se Baldr estivesse
retornando para o lar de Odin.

Tal como Odin informou Bragi, não é seu filho Baldr (presumivelmente morto) que vinha visitá-los, mas o Rei Eiríkr *blóðøx*. Ele ordenou que dois grandes heróis da lenda germânica, Sigmundr e Sinfjötli, fossem saudar o rei. Mas Sigmundr perguntou a Odin por que a chegada de Eiríkr entre os mortos era tão ansiosamente esperada; Odin replicou que, com efeito, Eiríkr tinha o direito de acompanhar aqueles que lutariam ao lado dos deuses no fim do mundo:

“Por que tu aguardas Eiríkr
mais do que a outros reis?”
“Porque ele avermelhou muitas terras
com sua espada
e transporta uma espada sangrenta”.
“Então, por que o privas da vitória,
quanto tu o consideras valente?”
“Porque não se sabe com certeza
quando o lobo cinzento atacará
a morada dos deuses”.

Aqui o poeta do *Eiríksmál* proporcionou a referência mais antiga do mito do Ragnarök, que é conhecido em sua forma plena no *Völuspá* e na *Snorra Edda*: o lobo é Fenrir, que devastará o mundo dos deuses em seu caminho

para a batalha final. Odin parece estar criando seu exército de guerreiros armados (os *einherjar*) para lutar contra os gigantes e monstros que virão – Odin sugeriu que esta ocasião pode estar mais próxima do que se imagina. É a primeira indicação real do caráter realista da ameaça do fim do mundo, ou até mesmo iminente, entre alguns pagãos nórdicos do século X.

O *Eiríksmál* é notável não apenas por sua métrica éddica, característica compartilhada com o *Hrafnsmál*, mas pela maneira na qual ele coloca um indivíduo humano no mundo dos deuses. Isso é muito raro na poesia mitológica nórdica antiga. Ainda que os deuses percorressem o mundo cotidiano e interagissem com as pessoas comuns em alguns romances em prosa muito tardios, de maneira geral eles operavam em um estágio que era mantido estritamente separado da “realidade” de nossa vida na terra. É altamente incomum colocar um rei entre os deuses, conquanto nós saibamos que os poetas tivessem conhecimentos do Valhalla: a entrada de Eiríkr no reino dos deuses e dos heróis mortos foi um imaginativo e novo desenvolvimento de crenças existentes, em outras palavras. Seu propósito foi utilizar o imaginário mitológico para encomiar o rei morto. Ao passo que o *Hrafnsmál* restringiu seu encômio a Haraldr a descrições de feitos elogiáveis e condutas honradas, o *Eiríksmál* assumiu a mesma ideia – de que o rei era bravo, e venceu muitas batalhas –, mas deu a essas qualidades um significado sobrenatural. Eiríkr lutaria por um bem maior, por assim dizer. Este aspecto ajuda a explicar um enigma que parece ter deixado até mesmo o grande herói Sigmundr em dúvida: por definição, aqueles que morriam em batalha e dirigiam-se a Odin eram guerreiros que tinham caído mortos. Ao explicar a necessidade odínica de guerreiros valentes para integrar as fileiras dos *einherjar*, e que isso levou Odin a negar a vitória a Eiríkr, a morte do rei tornou-se inocente, digna de glória, heroica e divinamente sancionada. Este recurso foi uma estratégia efetiva para explicar a desconfortável verdade sobre a morte de um governante em um poema que deveria supostamente glorificá-lo. O poema também é um exemplo extraordinário de como a mitologia pode ser usada para propósitos políticos. Toda poesia de louvor é propaganda, mas aqui os valores ideológicos subjacentes à mensagem do poema são determinados pela posição do sujeito em relação às estruturas mitológicas, especialmente para com Odin. O *Eiríksmál* é um caso precoce e particular de como Odin e o Valhalla estavam no coração de uma ideologia em torno de uma aristocracia guerreira centralizada em seu rei. Como nós discutimos anteriormente, as

conexões do culto odínico com sociedades guerreiras parecem ser muito antigas; mas, no século X, os poetas começaram a enfatizar as conexões entre guerreiros, a morte e Odin de maneiras novas e imaginativas. O *Eiríksmál* foi um exemplo primário dessa tendência, mas não o último.

O irmão de Eiríkr, Hákon *góði*, governou a Noruega até cerca de 961: seu reino foi turbulento, uma vez que os filhos de Eiríkr ambicionavam reclamar o que eles percebiam como sua herança legítima. Na principal biografia de Hákon, encontrada novamente no posterior *Heimskringla*, ele é representado como um rei popular e populista. Sua saga alega que o povo pensava que ele era Haraldr *hárfagri* renascido; mas, diferentemente de seu pai, Hákon consolidou seu poder sobre o povo norueguês ao fazer concessões a ele, de maneira a confirmar seu direito de posse ancestral sobre a região: uma política que contradizia a versão draconiana de Haraldr, a saber, que subjugava as chefias agrárias da Noruega. Conforme o *Heimskringla*, portanto, Hákon foi coroado como rei, um resultado direto do apoio popular, que logo grassou todo o reino.

Há outra diferença fundamental do governo de Hákon: ele era cristão. Ele foi adotado quando criança na corte do rei cristão da Inglaterra, Athelstan, e a saga estabelece que ele já tinha sido confirmado quando retornou para a Noruega aos quinze anos de idade. Para começar, sua religião foi um assunto mais pessoal do que político, como o *Heimskringla* deixou claro:

Uma vez que a terra era pagã e muito idólatra, e também porque havia muitos poderosos, e como ele sentiu que lhe faltava apoio e popularidade entre os comuns, ele decidiu praticar o cristianismo secretamente, observando os jejuns dos domingos e sextas-feiras [...] Sua pretensão foi que, quando ele se estabelecesse e submetesse toda a terra sem oposição, ele faria pregar os Evangelhos⁷⁸.

Ele começou ao persuadir “aqueles que eram mais caros a ele” a adotar o cristianismo, de maneira que muitas pessoas deixaram de fazer sacrifícios aos deuses. Quando seus súditos tentaram forçá-lo a fazer parte de um sacrifício, Hákon recusou comer a carne de cavalo consagrada, para o grande desprazer dos pagãos. Depois de algum tempo, ele enviou clérigos estrangeiros para pregar os evangelhos, ainda que ele não tentasse a conversão forçada. De fato, os pagãos noruegueses rejeitaram os planos do rei de fazer todo o reino cristão, e os fazendeiros em torno de Trondheim queimaram três das novas igrejas do rei. O paganismo ainda tinha um papel vital e valor na cultura norueguesa daquele tempo, de maneira que o povo estava preparado para defendê-lo mesmo contra a autoridade régia. O

Heimskringla incluiu uma detalhada e famosa descrição do ritual pagão que ilustra seu lugar na vida da comunidade:

Sigurðr, *jarl* de Hlaðir, era o maior adorador pagão, assim como foi seu pai, Hákon. O *jarl* Sigurðr manteve todos os festins de sacrifício em nome do rei em Trondheim. Era o costume antigo que, quando o sacrifício ocorresse, todos os fazendeiros deveriam vir ao templo [pagão] e trazer com eles as provisões que eles necessitassem enquanto o festim durasse. Nesta festa, todos tomaram parte da beberegem da cerveja. De maneira similar, todos os tipos de animais foram mortos ligados ao festim, incluindo cavalos [...] Os brindes eram feitos próximos do fogo, e aquele que promovia o festim e fosse o chefe ali deveria dedicar o brinde e todos os alimentos rituais; primeiro deveria vir o brinde para Odin, pela vitória e pelo poder do rei; em seguida, o brinde para Njörðr e o brinde para Freyr, pela prosperidade e pela paz⁷⁹.

Apesar de a descrição não ser absolutamente confiável, uma vez que foi escrita por um islandês dois séculos depois da conversão da Noruega, ela parece concordar com a impressão da religião pagã obtida a partir de outras fontes. A autoridade religiosa é subordinada à autoridade secular, com o chefe servindo também como clérigo; o sacrifício de animais é essencial ao ritual; diferentes deuses têm diferentes funções, com a preeminência de Odin, conectado com a realeza e a vitória na batalha. É notável que Thor não fosse incluído na curta lista de deuses adorados na cerimônia de Trondheim. Tudo leva a crer que os habitantes dessa região priorizavam a vitória, a prosperidade e a paz em vez do que quer que seja que Thor proporcionasse aos seus seguidores – ao menos conforme esta fonte. Todavia, posteriormente na mesma história, quando o rei recusou tomar parte do festim de sacrifício e fez o sinal da cruz sobre a bebida, o *Heimskringla* atestou que o *jarl* Sigurðr disse aos seus companheiros pagãos que “o rei fez todas essas coisas por acreditar em seu poder e força, e dedicou seu brinde a Thor. Ele fez o sinal do martelo sobre ele [o copo] antes de bebê-lo”⁸⁰. Esse episódio parece uma invenção do autor da saga, explorando a similaridade visual entre a cruz de Cristo e o martelo de Thor, ainda que essa similaridade possa ter sido reconhecida na própria Era Viking. Porém, não há qualquer evidência que sustente a ideia de que Thor foi venerado por aqueles que acreditavam primeiramente em seu próprio poder.

Assim, no reino de Hákon, nós encontramos os primeiros sinais de conflito entre duas religiões em uma área onde a mitologia nórdica ainda dispunha de muita vida. Nós podemos esperar ver alguns vislumbres da tensão entre os dois sistemas religiosos-culturais na poesia daquele tempo:

notavelmente, portanto, os versos que sobreviveram do reino de Hákon parecem basicamente pagãos, mesmo quando o rei individualmente tenha esposado o cristianismo.

Com efeito, baseado nos textos que sobreviveram, o reino de Hákon não parece ser um período particularmente fértil para a poesia escáldica. Apenas dois poetas compuseram poemas encomiásticos completos em honra do rei, e o *Heimskringla* não embelezou sua narrativa com todas as estrofes que foram feitas sobre ele, como ocorreu com outros governantes pagãos. O primeiro dos dois maiores poemas de Hákon, o *Hákonardrápa* de Guðormr *sindri*, informa sobre muitas das batalhas prévias do rei contra os dinamarqueses. É um poema um tanto convencional, que utiliza os elementos mitológicos apenas esporadicamente e mediante clichês. Os *kenningar* mitológicos de Guðormr são limitados a dois do tipo “deus das armas” (= “guerreiro”). Ele fez referência tanto a Njörðr quanto a Baldr nessas construções, mas sua escolha dos nomes dos deuses não tem significado real – qualquer deus serve como a palavra base em um *kenning*, e sua seleção depende de que maneira ele se encaixa na métrica da estrofe, um aspecto mais relevante do que a identidade da deidade. Para além dessas frases não originais, os deuses pagãos estão ausentes da *Hákonardrápa*. Guðormr não fez alusão a nenhuma narrativa mítica, e certamente não há qualquer conteúdo religioso em seus versos. Talvez o *kenning* “deus das armas” represente os limites do imaginário mitológico aceitável para um rei que rejeitou o paganismo. Outro verso no *Heimskringla*, atribuído aqui ao escaldo Eyvindr Finnsson – conquanto possa ter sido composto pelo islandês Þórgeirr *höggvinkinna* – utilizou o mesmo tipo de *kenning*, fazendo referência a Hákon como “Njörðr da chuva de lanças”: isto é, “deus da batalha” ou “guerreiro”.

Eyvindr Finnsson, que é usualmente chamado de *skáldaspillir* (literalmente “destruidor de poetas”, mas cujo epônimo pode ser traduzido como “plagiarista”)⁸¹, é o mais famoso dos poetas do Rei Hákon. Devido ao seu apelido pejorativo, a poesia de Eyvindr foi percebida como derivativa e não original. Ainda que as acusações de plágio contra Eyvindr sejam provavelmente exageradas, seu maior poema sobre o Rei Hákon é superficialmente muito similar ao *Eiríksmál*: de fato, a *Fagrskinna* estabelece que Eyvindr compôs seu *Hákonarmál* como “uma imitação daquele que Gunnhildr tinha composto sobre Eiríkr, no qual Odin convida-o para seu lar no Valhalla”⁸².

Como o *Eiríksmál* e o *Hrafnsmál*, o *Hákonarmál* de Eyvindr é um poema sobre um rei que está no mundo do mito. Os três trabalhos compõem um grupo único de poesia encomiástica “édica”, unidos pela métrica mais familiar das narrativas míticas da *Edda poética*. Todos os três são igualmente poemas odínicos, como cabe a composições que homenageiam reis guerreiros. O *Hákonarmál* foi composto após a morte de Hákon, de maneira que o rei não poderia objetar um excesso de imaginário pagão no poema: raramente um rei cristão foi comemorado com um obituário pagão. Os versos têm início com Odin enviando duas de suas *valkyrior* para escolher um bravo guerreiro que se reunisse a ele no Valhalla. Elas rapidamente optaram por Hákon, e a primeira metade do poema descreve seu fim heroico, mas malsucedido, contra os dinamarqueses. Suas estrofes lembram um poema encomiástico escáldico mais convencional (não mitológico). Porém, da metade em diante do poema, as descrições de batalha deram espaço para um diálogo entre Hákon e as *valkyrior*. O rei perguntou, em determinado momento, “Por que tu decidiste a batalha de tal maneira, Skögul-Lança, apesar de nós sermos dignos da vitória dos deuses?” (estrofe 12) – em alusão ao paradoxo do Valhalla que também é perceptível no *Eiríksmál*⁸³. As *valkyrior* informaram que, apesar disso, os nórdicos tinham derrotado os dinamarqueses. Em seguida, elas voaram para informar a Odin a preparar-se para a chegada do rei. Dois deuses menores, Hermóðr e Bragi, receberam Hákon no Valhalla. Hákon não parece inteiramente feliz com isso, mesmo quando ele chegou ao salão de Odin: ele disse aos seus companheiros que eles deveriam ter cuidado com o humor hostil de Odin e manter suas armas próximas de si por via das dúvidas, mesmo quando Bragi ofereceu a eles uma paz especial como novos membros dos *einherjar*. Como Eyvindr imaginou, a entrada de Hákon no pós-vida é uma questão tensa, na qual o rei permanece suspeito da intenção dos deuses. Parece tentador especular que Hákon muniu-se de cautela para com Odin: como cristão, sua atitude para com o chefe dos Æsir seria necessariamente negativa. Ele não necessariamente deixou de “acreditar” na existência de Odin; convertidos ao cristianismo da Primeira Idade Média foram encorajados a reconhecer as deidades pagãs como falsos deuses, ou até mesmo demônios. Eyvindr pode ter sugerido que Hákon consideraria sua chegada ao Valhalla como uma experiência perturbadora em razão de um princípio religioso.

Nas últimas quatro estrofes o poeta falou com sua própria voz, enquanto elogiou Hákon, e ele o fez de maneira a combinar alusões poéticas com referências ao reinado do rei e sua personalidade. A seção final não se baseou no *Eiríksmál*, até onde nós podemos dizer – ainda que o fim do *Eiríksmál* tenha sido perdido. É notável que aqui o cristianismo do rei tenha sido louvado em termos explicitamente pagãos e pautado em referência aos mitos pagãos, e que sua atitude em relação ao paganismo também tenha sido elogiada:

Foi revelado então quão bem
o rei tinha reverenciado os santuários,
quando todos os poderes guias e governantes
deram boas-vindas a Hákon⁸⁴.

O “respeito” que Hákon supostamente demonstrou tem relação com os locais de adoração pagãos, conforme a narrativa do *Heimskringla* sobre seu reino: diferentemente dos reis missionários, Hákon não tentou impor o cristianismo forçosamente; ele ofereceu a nova religião como uma alternativa. Ele tentou promovê-la positivamente, construindo igrejas em vez de derrubar templos pagãos, e pregando os evangelhos em vez de proibir ou perseguir a adoração pagã. Essa parte do elogio de Eyvindr muito possivelmente reflete os fatos históricos: um poeta pagão representando Hákon como um “bom” cristão, mas visto sob uma perspectiva pagã. A audiência do *Hákonarmál* também deve ter sido amplamente pagã, e a função de louvar a memória do rei deveria acomodar-se em suas visões religiosas. A próxima estrofe confirma a afeição do povo em relação a Hákon, apesar de suas preferências religiosas:

Bom foi aquele dia
em que o monarca nasceu,
aquele que obteve para si tal caráter.
Seu tempo [no governo]
sempre será mencionado como bom (estrofe 19).

Em seguida, Eyvindr usou uma referência ao Ragnarök para expressar quanta falta Hákon proporcionou:

O lobo Fenrir adentrará liberto
na morada dos homens
antes que uma pessoa régia tão boa retorne
ao caminho vacante (estrofe 20).

Diferentemente do *Eiríksmál*, essa referência não está diretamente conectada à função mitológica dos guerreiros *einherjar*. Isso também não implica, creio, que Eyvindr imaginou que o fim do mundo estivesse

próximo. A referência apenas sugere que nenhum outro rei superará Hákon em suas qualidades.

O poema foi encerrado com uma intrigante alusão a um dos mais famosos versos da tradição mitológica nórdica:

O gado morre, parentes morrem,
a terra e o reino tornam-se desertos;
uma vez que Hákon foi para a morada dos deuses pagãos,
muitas pessoas são oprimidas (estrofe 21).

Nesta estrofe, Eyvindr parece fazer referência ao poema odínico *Hávamál* da *Edda poética*. A primeira seção do *Hávamál* consiste em um conselho proverbial, expresso na própria voz de Odin. Dois dos versos iniciam com a fórmula “o gado morre, parentes morrem”:

O gado morre, parentes morrem
assim eu mesmo morrerei;
mas a glória nunca morre,
mas o renome nunca morre,
daquele que obtém boa fama.

O gado morre, parentes morrem,
assim eu mesmo morrerei;
eu sei de algo que nunca morre:
a reputação de cada morto⁸⁵.

Tal qual o *Hávamál*, a última estrofe do *Hákonarmál* preocupa-se com a reputação, memória e glória, e o uso da frase “o gado morre, os parentes morrem” foram forjados para trazer uma referência mais mitológica e odínica ao elogio de Hákon. Seria fácil assumir que a audiência do *Hákonarmál* reconheceu essa fórmula como provinda do *Hávamál*, mas nenhuma evidência prova que este último poema existia em sua forma plena neste período. Contudo, a utilização da mesma fórmula distintiva em ambos os poemas demonstra que o verso circulou de maneira proverbial no século X, mesmo que pouco dele tenha alcançado alguma sobrevivida. Parece provável que esse tipo de sabedoria tenha sido sempre associado com Odin: tanto o *Hávamál* quanto o *Hákonarmál* são explicitamente poemas odínicos, e nós vimos que o *Hávamál* reflete outros aspectos do culto de Odin em suas referências ao deus do autossacrifício pelo enforcamento, além de seu papel na obtenção do conhecimento oculto. O *Hákonarmál* não fez referência a qualquer dos outros aspectos de Odin que nós encontramos no *Hávamál*; este, por sua vez, não mencionou o complexo de mitos do Valhalla ou o lugar dos guerreiros de Odin no exército divino no Ragnarök.

As duas representações de Odin nos poemas têm interseções, mas não são idênticas.

A conclusão do *Hákonarmál* tem um tom sombrio, como se o poeta olhasse em direção a um período onde “muitas pessoas iriam silenciar-se”, talvez porque elas fossem oprimidas por estrangeiros sem a proteção auferida por Hákon. Essas são as pessoas cujos templos e santuários foram respeitados durante a vida de Hákon; Eyvindr imaginava um tempo onde um novo governante seria menos tolerante com a religião “norueguesa”. É significativo que os últimos versos do *Hákonarmál* façam uma referência aos deuses pagãos: esta é a primeira ocorrência da palavra *heiðinn* em língua nórdica antiga. O fato de que Eyvindr sentiu a necessidade de especificar quais deuses eram “pagãos” parece indicar uma nova preocupação, a saber, de que havia alternativas para a religião tradicional. Este termo estabelece a identidade dos pagãos como um grupo religioso, mas essa assertiva de identidade dificilmente seria necessária se sua própria religião fosse a única conhecida pelos membros do grupo. O envolvimento pessoal de Hákon com o cristianismo, além de suas tentativas malsucedidas de introduzi-lo na Noruega, demonstram que o debate religioso na Noruega já estava em processo de cristalização na forma da dicotomia “nós e eles”, mesmo que este não fosse um conflito pleno. O poema memorial de Eyvindr minimizou a tensão religiosa no reino de Hákon ao enfatizar que o rei servia bem aos pagãos, conquanto nós possamos ver traços de sua própria antipatia em relação aos deuses antigos na relutância do rei ao entrar no Valhalla. O *Hákonarmál* propõe um rei cristão digno da gratidão e elogio dos pagãos. Assim, trata-se de uma peça efetiva de propaganda cultural que tem como alvo específico as circunstâncias que induziram sua produção, tal como a audiência pagã para quem ela é intencionada. A mitologia fornece uma das mais ressonantes formas pelas quais o poeta assentou o direito de Hákon de ser considerado como uma figura heroica e um bom rei. O mundo do mito atemporal foi pressionado, portanto, ao serviço do poeta e dos objetos mundanos do aqui e agora.

Os três poemas encomiásticos “édricos” da primeira metade do século X – *Hrafnsmál*, *Eiríksmál* e *Hákonarmál* – propuseram um subgênero da poesia em língua nórdica antiga de pequena sobrevida, pois aplicaram o imaginário mitológico para situações da vida real, enevoando as fronteiras entre o mundo dos deuses e o nosso. Eles são basicamente poemas odínicos, ricos em referências de aspectos da cultura odínica que nós identificamos

em outras alusões: a batalha, a morte, a realeza e a aristocracia guerreira. O *Eiríksmál* e o *Hákonarmál* revelam que, nesse período, a ideia de Valhalla como um “paraíso” odínico estava bem desenvolvida. Porém, nós não sabemos o quanto a crença no Valhalla estava bem difundida. Ele não é mencionado com frequência nos versos escáldicos desse período ou em versos anteriores a ele, ainda que a expressão “ir para Odin” tenha sido usada algumas vezes como uma metáfora do ato de morrer. Talvez o Valhalla fosse uma moda literária que agradasse os gostos e aspirações de governantes como Eiríkr e Hákon em vez de uma crença religiosa que era comum através da sociedade. As imagens apresentadas pelos poemas de uma vida após a morte heroica, na qual o serviço militar ao mítico senhor Odin deu aos seus súditos reais *status* e propósito, encaixa-se bem com as expectativas e normas de uma aristocracia onde homens eram ligados ao seu rei na vida tal qual o rei era ligado a Odin após a sua morte. O Valhalla foi, assim, parcialmente feito à imagem das cortes régias que produziram esses poemas. Esse padrão reflexivo – as circunstâncias históricas de produção do mito que alteraram a forma do mito e que, em troca, podem ser usados para moldar, influenciar ou controlar normas, valores e atitudes sociais – prosseguiu em toda a história da mitologia nórdica. A “moda do Valhalla” do século X é um bom exemplo de como uma comunidade particular produz mitos que refletem suas próprias preocupações culturais.

No entanto, o conhecimento do Valhalla não estava restrito ao *Eiríksmál* e ao *Hákonarmál*. Como nós vimos, a forma “édica” desses poemas lembra as grandes narrativas mitológicas em verso preservadas na coleção *Edda poética* do século XIII. Mesmo que não haja evidências de que eles cogitavam propor um material coerente no período pagão, é certamente possível que alguns poemas propriamente “édicos” estivessem em circulação na Noruega do século X. O uso da fórmula “o gado morre, os parentes morrem” no *Hákonarmál* sugere que um poema relacionado com o que nós conhecemos como *Hávamál* existia no período. Outro dos poemas de sabedoria odínico, o *Grímnismál*, uma das grandes bases do conhecimento mitológico nórdico, também revela muito sobre o Valhalla e sua iconografia: ele é muito mais detalhado, de fato, do que o que nós encontramos tanto no *Eiríksmál* ou no *Hákonarmál*.

O *Grímnismál* tomou a forma de um monólogo no qual Odin descreveu uma visão que ele teve de todos os mundos, quase como se ele flutuasse sobre eles de maneira incorpórea. Ele viu diferentes salões que são, sem

exceção, os lares sagrados de vários deuses – Thor, Ullr, Freyr, Heimdallr, Baldr, Freyja e, naturalmente, do próprio Odin. Ele também mencionou os locais onde outros seres mitológicos – como o gigante Þjazi e sua filha – viviam. O Valhalla é uma das moradas odínicas nesta lista:

Glaðsheimr é a quinta [morada], esplendorosa como o ouro,
onde fica o amplo Valhalla;
e lá Hropr [Odin]
escolhe todos os dias
os homens caídos em combate.

É fácil reconhecer, para aqueles que vão até Odin,
a aparência do salão:
o teto está sustentado por lanças, com escudos o salão está coberto [como telhas],
de couraças estão cobertos os assentos⁸⁶.

Posteriormente, no poema, Odin forneceu mais detalhes sobre a vida no Valhalla. Nós aprendemos que um lobo está enforcado na porta ocidental, enquanto uma águia voa sobre ele (estrofe 10). Sæhrímnir, o porco que é chamado de “o melhor porco”, é cozido todo dia, mas “poucos sabem do que são nutridos os *einherjar*” (estrofe 18), e Odin, enquanto alimenta os lobos Geri e Freki, vive apenas do vinho (estrofe 19). O Valhalla tem 540 portas e, fora de cada uma delas, 800 guerreiros aguardam para batalhar contra o lobo no fim do mundo (estrofe 23). Uma cabra chamada Heiðrún permanece no telhado do Valhalla, enchendo um tonel com um suprimento perpétuo de hidromel brilhante (estrofe 25). Todos esses detalhes são explicados e elaborados na descrição posterior de Snorri Sturluson do Valhalla, que é baseada no *Grímnismál*⁸⁷. A imagem convencional do paraíso odínico deriva dessas descrições, pleno em comida e bebida aos guerreiros que foram escolhidos em antecipação da batalha final do Ragnarök. Muitos desses elementos não são encontrados no *Eiríksmál* ou no *Hákonarmál*, ainda que a natureza e a função do Valhalla em todos os poemas sejam as mesmas.

Não há conexão direta entre os poemas encomiásticos “édricos” e a versão do *Grímnismál* do complexo do Valhalla: é impossível datar este poema com acurácia, ou até mesmo dizer se ele é um poema norueguês ou islandês. Mas tudo leva a crer que seu meio é similar daquele onde foram produzidos o *Eiríksmál* e *Hákonarmál*. Como eles, o *Grímnismál* é um poema odínico; como eles, há uma concepção bem desenvolvida sobre a natureza e a função do Valhalla. Se o Valhalla se tornou um mito popular e significativo entre os aristocratas noruegueses do século X, esses mesmos grupos podem ter conhecido o *Grímnismál* ou estiveram envolvidos na

preservação de tradições mitológicas que subjazem o poema. Ele pode representar um estágio diferente do desenvolvimento da tradição do Valhalla: sua iconografia é uma imagem mais vívida e descrita em maiores detalhes do que nós encontramos em poemas encomiásticos. Mas é impossível adivinhar se isso significa que a composição tomou lugar antes do século X, durante este período ou após a breve “moda do Valhalla” da corte dos Haraldsson. Naturalmente, a imagem do Valhalla difere em cada um dos poemas porque os poemas são diferentes: o *Grímnismál* é um poema puramente mitológico que descreve e tem espaço no mundo dos deuses, enquanto o *Eiríksmál* e o *Hákonarmál* são poemas que unem uma lacuna entre o aqui e o agora e as estruturas eternas do universo mitológico. Eles apresentam o Valhalla seletivamente em linha com a agenda literária e política dos poetas; eles projetam-se para o mundo do mito, mas não buscaram representar os detalhes cotidianos da maneira como o *Grímnismál* fez. Eles são “édricos” na forma; mas, junto com o *Hrafnsmál*, eles constituem um pequeno e único grupo de poemas híbridos que manipulam o mito de maneira notável, sobretudo, ao serviço da arte poética e do prestígio régio.

O Sonatorrek de Egill

Durante o reinado de Haraldr *hárfagri*, a Islândia foi colonizada. Esse desdobramento histórico produziu profundas consequências para a história da literatura nórdica antiga e, conseqüentemente, da mitologia escandinava. As sagas frequentemente apresentam a tirania de Haraldr como um importante fator que fez com que noruegueses deixassem sua terra natal e buscassem uma nova vida em um novo lugar, de preferência onde eles pudessem exercer suas liberdades tradicionais sem a interferência de um novo e poderoso rei. Tal interpretação é provavelmente apenas em parte acurada, e reflete a agenda patriótica dos autores dos séculos XII e XIII – um período onde as relações entre islandeses e os reis da Noruega deterioraram-se rápido – tanto quanto motivações reais que compeliu os primeiros assentadores ao canto mais remoto do mundo nórdico.

Como o reino de Haraldr foi um período de estabilidade religiosa, não há indicações que preocupações religiosas motivaram o êxodo da Noruega. A religião pagã islandesa dos primeiros tempos foi presumivelmente idêntica

aos cultos noruegueses. A partir da toponímia, Thor parece ter sido a deidade mais popular na Islândia, conquanto indivíduos permanecessem livres para alinhar-se com qualquer um dos deuses. A saga de Hrafnkell *freysgoði* (“clérigo de Freyr”) tem como protagonista um assentador precoce do leste da Islândia que tinha uma função formal como líder e clérigo (como na Noruega, o papel das lideranças pagãs na Islândia desse tempo envolvia simultaneamente assuntos seculares e sagrados) e uma grande devoção pessoal para com Freyr. Ele chegou ao ponto de oferecer metade de seu cavalo favorito, Freyfaxi (“Crina de Freyr”) ao deus, uma dedicação que parcialmente determinou o curso dos eventos descritos na saga. A *Hrafnkels saga* não nos oferece muitas informações sobre a adoração pagã; como muitas sagas, ela foi composta muito tempo depois da conversão da Islândia ao cristianismo, mas não há razões para acreditar que o relacionamento de Hrafnkell com o deus que tomou para si não fosse representativo, em aspectos gerais, na religião islandesa daquele tempo. A religião era um assunto local, pessoal e variável – assim como foi na Noruega – sem instituições centralizadas para promover ou controlar uma versão autorizada do paganismo.

A princípio, a Islândia foi governada por um sistema que parece ter oscilado entre a anarquia e uma pseudodemocracia. Proprietários rurais locais (que, como Hrafnkell, foram com relativa frequência clérigos durante as primeiras décadas de assentamento) tornaram-se senhores *de facto* dos habitantes de suas redondezas, mesmo que eles não tivessem direitos intrínsecos de autoridade. Notoriamente, os islandeses não dispunham de um rei; como um corolário disso, a Islândia não tinha um governo centralizado, assim como não dispunham de nenhuma casta guerreira para forçar a vontade da classe governante. As disputas eram resolvidas por uma frequente, mas desconfortável mistura de arbitragem legal e força mortal, com rixas de sangue entre famílias no poder que duravam anos, resolvidas apenas quando um dos lados tinha tão poucos homens ao seu dispor que esse grupo não podia continuar a lutar. A sociedade islandesa era única em sua falta de autoridade central no tempo em que muitas outras nações europeias (incluindo a Noruega) moviam-se rapidamente em outra direção, a saber, em direção de um poder régio consolidado e de uma administração centralizada.

Eu sugeri há pouco que o culto de Odin na Noruega foi particularmente importante e relevante nos círculos aristocráticos das cortes de Haraldr e de

seus filhos, e que isso se reflete na poesia que aquelas cortes produziram. Portanto, nós podemos esperar que Odin fosse menos relevante na Islândia, onde os líderes fazendeiros talvez estivessem mais interessados em deuses que pudessem ajudá-los na labuta diária contra o duro ambiente insular. Mas Odin era conhecido e venerado na Islândia, conquanto traços físicos de seu culto sejam muito escassos. Ele foi particularmente importante para os poetas, e os poetas foram particularmente importantes para a Islândia, onde eles indiscutivelmente formavam uma aristocracia cultural em si. Os escaldos islandeses ficaram famosos por suas virtudes e, durante o transcorrer do século X, os islandeses passaram a dominar a paisagem poética de todo o mundo nórdico: eles substituíram os nativos noruegueses como os poetas favoritos dos reis noruegueses, e foram também encontrados servindo governantes na Dinamarca e nas Ilhas Britânicas. Naturalmente, seu contato com as cortes estrangeiras transformou sua poesia. Eles adaptaram seus versos para atender os requisitos de seus patronos estrangeiros; sua exposição às diferentes situações culturais também ampliou seus horizontes poéticos. Sua afiliação natural com Odin como deus da poesia frequentemente harmonizava com a importância desse deus na cultura aristocrática. Conseqüentemente, os escaldos pagãos islandeses não raro apareciam como heróis extraordinários, que combinavam a sensibilidade artística inspirada por Odin com outras características associadas também com este deus: coragem e selvageria, sabedoria e loucura.

A quintessência do escaldo odínico foi Egill Skallagrímsson (c. 900-983), que foi reputado como um dos maiores poetas islandeses da Idade Média, ao menos conforme os registros históricos. Uma biografia completa de Egill foi disponibilizada em uma saga homônima do século XIII. Conforme a *Egils saga*, Egill foi da primeira geração de sua família a nascer na Islândia; seu avô, Kveld-Úlfr, foi uma das lideranças que fugiu após os primeiros anos de governo do Rei Haraldr e realocou seu lar neste novo assentamento. Kveld-Úlfr foi um homem truculento e problemático que tinha a reputação de transformar-se em um lobo após o escurecer; seu filho, Skalla-Grímr, também não era particularmente fácil de lidar. Ele era taciturno e rude, propenso a violentas mudanças de humor e laivos furiosos, especialmente durante as noites. Ele também era um poeta, como seu pai. O segundo filho de Skalla-Grímr, Egill, herdou muitos dos aspectos paternos, incluindo sua aptidão para compor versos, que parecem ter sido inerentes a ele: a saga –

que certamente foi temperada neste ponto – descreveu que Egill compôs, aos três anos, estrofes completas em uma métrica complexa. A saga nunca mencionou se o jovem poeta recebeu instruções quanto ao seu ofício ou se praticava e afiava suas habilidades com o passar do tempo; seu gênio era aparentemente de berço, talvez como resultado da inspiração divina.

A poesia é absolutamente central na descrição de Egill em sua saga, que preserva tantas estrofes quanto são atribuídas a ele. De fato, a maioria delas são, muito provavelmente, fabricações produzidas muito depois da morte de Egill, elaboradas para apimentar a prosa da saga ou acrescentar um ar de verossimilhança para a história. Devido ao incerto ambiente de sua composição, acadêmicos têm sido cautelosos quanto ao uso da poesia de Egill como fonte de informação sobre a religião ou cultura do século X. Porém, a *Egils saga* contém três longos poemas que normalmente são aceitos como muito mais antigos do que a saga em si, e que podem ser descritos como composições genuínas de Egill. O primeiro desses três longos poemas, *Höfuðlausn* (“o resgate da cabeça”), é parte integral de um famoso episódio na saga onde Egill termina na corte de seu inimigo, Eiríkr Haraldsson blóðøx que, nesse período, estava no exílio em York. Egill e Eiríkr tinham se encontrado diversas vezes antes na Noruega, com o inteiramente compreensível resultado de que o rei estava saturado do jovem e rebelde islandês. A saga alega que Gunnhildr, sua rainha, tinha lançado uma maldição em Egill, de maneira que ele caiu mais uma vez em suas garras. Em York, Egill seria executado. Mas Arinbjörn, seu melhor amigo, aconselha-o a compor um poema em honra ao rei de tamanha qualidade que Eiríkr seria incapaz de recusar a liberdade ao islandês sem quebrar as convenções nórdicas de equidade e reciprocidade. Egill tinha apenas uma noite para compor o poema; mas, quando surgiu o nascer do sol, seu poema era tão esplêndido que ele, de fato, salvou seu próprio pescoço.

Porém, o *Höfuðlausn* não é realmente um poema mitológico; ele também não é – se formos honestos – a melhor composição de Egill. Ele se parece mais com uma tentativa apressada e vaga de produzir um poema que alcançasse os padrões mínimos exigidos pelo rei. Clichês abundam nesta descrição estereotipada das batalhas vitoriosas de Eiríkr, em uma métrica inusual muito mais simples do que a *dróttkvætt* (“métrica de corte”) que normalmente era considerada apropriada aos poemas régios. O conteúdo mitológico do poema é similarmente convencional e sem inspiração: a poesia é chamada de “hidromel de Odin” (estrofe 2) e “mar do verso de

Odin” (estrofe 19); um grupo de guerreiros é “a floresta de carvalhos de Odin” (estrofe 8) – nos *kenningar* escáldicos, qualquer tipo de árvore pode sempre substituir um homem. Os homens mortos, atestou o poema, vão para Hel, a filha de Loki (estrofe 10)⁸⁸. Além dessas breves referências, o mundo do mito não tinha lugar no elogio ao rei do *Höfuðlausn*. Como nós vimos, o Rei Eiríkr estava associado com a poesia odínica em seu memorial *Eiríksmál* e, deste modo, o uso ocasional de *kenningar* odínicos no *Höfuðlausn* parece apropriado para a audiência pretendida ao poema composto por Egill. Mas o islandês não desejava exagerar nos elogios ao rei, e ele não propôs nenhuma conexão direta entre Eiríkr e Odin. Talvez ele estivesse relutante em introduzir seu próprio deus padroeiro em um poema que honrasse seu inimigo. Comparado com os outros maiores trabalhos de Egill, a falta de conteúdo religioso ou mitológico no *Höfuðlausn* se faz sentir de maneira surpreendente.

Os outros poemas de Egil são talvez os mais notórios e móveis exemplos da tradição escáldica medieval que sobreviveu; certamente eles estão entre os mais pessoais. Enquanto a maior parcela dos versos escáldicos do período pagão tenha sido composta por demanda de satisfação da vaidade dos líderes ou para exibição nas cortes, Egill – que nunca foi um poeta oficial da corte, conquanto, conforme a saga, tenha passado algum tempo a cargo do rei inglês Athelstan – compôs o *Sonatorrek* (“A perda de meus filhos”) e *Arinbjarnarkviða* (“Poema sobre Arinbjörn”), para além do desejo de ganho pessoal ou adulação pública. É preciso ter em mente que as narrativas das sagas sobre as composições poéticas possam ter sido invenções do autor, mas em ambos os casos os versos parecem encaixar-se bem naquilo que a prosa atesta sobre as circunstâncias de composição de Egill. O *Arinbjarnarkviða* é um poema encomiástico de caráter inusual: em vez de ser o tipo normal de inflação de ego que os poetas produzem usualmente para seus patronos ou homens importantes a quem os poetas desejam impressionar, o *Arinbjarnarkviða* é um tributo tocante ao melhor amigo de Egill, Arinbjörn, um norueguês que se tornou uma figura de destaque na comitiva de Haraldr Eiríksson, um dos novos governantes da Noruega após a derrota de Hákon *góði*. Nesse tempo, Egill vivia pacificamente em seus fiordes islandeses ocidentais; a saga sugere que ele tinha ouvido da promoção de Arinbjörn na nova corte norueguesa e enviou o poema a ele como um tributo. A saga não especificou como o poema foi transmitido através do mar – presumivelmente foi escrito em runas,

conquanto nenhum poema de comprimento similar tenha sido preservado neste meio.

No poema, Egill fez referências frequentes às aventuras que ele e Arinbjörn compartilharam em sua juventude, incluindo o episódio do “resgate pela cabeça” em York. Ele deu crédito ao seu amigo por ajudá-lo a salvar sua pele diante da raiva de Eiríkr. Ademais, ele louvou a coragem e proeza de Arinbjörn em batalha, sua lealdade e sua generosidade. Egill atestou que, em vez do Rei Hákon, a honra de Arinbjörn será lembrada no futuro por um longo tempo:

Seus feitos serão
mais duradouros do que a maioria dos homens
mesmo daqueles que são
abençoados com a riqueza;
eu digo que não há uma curta distância
entre lares generosos,
as lanças de uma legião
necessitam de muitas hastes⁸⁹.

A afirmação proverbial sobre a distância entre as casas de homens generosos e as lanças da tropa de homens que precisa de muitos cabos (que é um pouco difícil de interpretar) relembra o estilo do *Hávamál*, mas não há referências aos poemas mitológicos no *Arinbjarnarkviða*. Porém, os deuses são mencionados diretamente quando Egill atribuiu alguma parte da generosidade de Arinbjörn aos presentes que ele recebeu dos Vanir, deuses da fertilidade:

Todas as gentes
maravilham-se
com a prodigalidade
dele com suas riquezas;
o urso de pedra [i.e., Arinbjörn]
foi bem coberto
por Freyr e Njörðr
com a força da riqueza (estrofe 17).

Parece apropriado que esses deuses, tradicionais provedores da prosperidade no pensamento pagão nórdico, fossem escolhidos como as deidades que presidiram sobre a fortuna de Arinbjörn.

A alusão mitológica mais interessante no *Arinbjarnarkviða*, porém, é encontrada em uma das referências de Egill à poesia. Egill convencionalmente refere-se ao ato de fazer versos com *kenningar* relacionados ao mito do hidromel da poesia. Mas, na sexta estrofe do poema, ele usou um *kenning* mais do que elaborado nesse sentido, que nos

oferta um breve vislumbre da narrativa mítica completa subjacente à referência:

Ainda assim eu atrevi
meu poema ao rei,
a recompensa do leito que Odin
teve que deslizar para reclamar,
seu copo de Yggr [chifre espumante]
gotejou para saciar
as orelhas dos homens⁹⁰.

O “chifre espumante” de Odin que “sacia as orelhas dos homens” joga com a dupla natureza da concepção escáldica da poesia, a saber, que é metaforicamente líquida, mas pode atualmente ser consumida auditivamente. É uma habilidosa e divertida variação do tema usual desses *kenningar*. Mas trata-se de uma referência à “recompensa do leito”, no qual Odin teve que “deslizar para reclamar”, o que nos lança novamente ao mundo do mito.

Conquanto o mito do hidromel da poesia enquadre-se como um referente nos *kenningar* escáldicos com muita frequência – é indubitavelmente a forma mais comum de mencionar os versos e sua composição poética na era pagã –, a narrativa completa que explica as origens desse *kenning* foi contada apenas, em sua versão completa, na seção do *Skáldskaparmál* da *Snorra Edda*⁹¹. Snorri apresentou um conto convoluto sobre como os dois grupos de deuses, Æsir e Vanir, solenizaram uma paz para encerrar seu conflito, misturando suas salivas em um tonel gigante. Da coisa viscosa, os deuses fizeram um homem chamado Kvasir, o mais sábio dos seres. Dois anões mataram Kvasir e drenaram seu sangue para dois tonéis e um caldeirão, misturando-o com mel, criando assim o hidromel que, a partir de então, garantia a qualquer um que bebesse a habilidade da poesia ou sabedoria. Todos esses elementos narrativos são comumente encontrados nos *kenningar* escáldicos, que são frequentemente evocados na poesia como o “sangue de Kvasir” ou “líquido dos anões”, ou ainda conectado ao nome do caldeirão no qual o sangue foi armazenado.

Porém, o *kenning* de Egill aludiu a segunda parte da história que Snorri contou. Um gigante chamado Suttungr tinha obtido o precioso hidromel como uma compensação após os anões matarem seu pai; ele colocou a substância a salvo dentro de uma montanha chamada Hnitbjörg, e fez de sua filha, Gunnlöð, sua guardiã. Certo verão, Odin, disfarçado como um viajante longe de casa, veio até Baugi, o irmão de Suttungr, cujo escravo

Odin matou no que parece um ato de violência aleatório. De fato, Odin tinha um plano: ele trabalhou para Baugi no lugar do escravo morto, requerendo como pagamento apenas um simples gole do hidromel de Suttungr. Este último recusou a proposta, incitando Odin a recorrer a um subterfúgio. Ele fez um buraco na lateral da Hnitbjörg, transformou-se em uma serpente e escorreu para o leito de Gunnlöð. Ela foi o “prêmio do leito” que Odin reclamou para si: após dormir com ela por três noites, ela deu a ele goles do hidromel em troca. De forma infeliz para ela, Odin – que vive inteiramente de vinho, conforme o *Grímnismál* – pôde armazenar sua bebida: cada um dos goles drenou um dos vasos até a última gota, e ele transformou-se em uma águia e voou ligeiro de volta para o Ásgarðr, a ponto de estourar de tanto hidromel. Essa parte da história, disse Snorri, explica a razão de o poeta se referir ao poema como “o achado e o butim de Odin, sua bebida, seu prêmio e a bebida dos Æsir”.

Enquanto a versão de Snorri é única ao combinar a morte de Kvasir pelos anões e a criação do hidromel da poesia com a narrativa de como Odin eventualmente obteve a bebida, a última parte da narrativa certamente não se trata de uma invenção. O poema éddico e odínico *Hávamál* incluiu uma sequência de seis estrofes que conta a história da sedução de Gunnlöð por Odin. Essa parte do *Hávamál* parece focar na vida sexual de Odin: na estrofe 102, ele reclamou que

Em muito uma boa donzela é, se olhar com atenção,
E imprevisível em relação aos homens; eu então aprendi isso
quando a sábia mulher para a devassidão eu tentei seduzir;
todo desprezo sobre mim a engenhosa dama buscou trazer,
e eu nada consegui dessa mulher⁹².

As meditações ácidas de Odin seguem uma narrativa de suas tentativas frustradas de seduzir uma mulher conhecida apenas como “a garota de Billingr” (estrofes 96-101), uma história que é apenas encontrada no *Hávamál*. Naturalmente, o deus foi mais bem-sucedido com Gunnlöð, conquanto a descrição dos eventos pareça conter uma admissão de que ele tinha se comportado mal nesse encontro:

Gunnlod me deu de beber de um precioso hidromel
em seu trono dourado;
uma má recompensa eu lhe dei mais tarde
em troca de todo o seu coração,
em troca de seu espírito amargurado.

A ponta da verruma deixei que abrisse espaço
e perfurasse através da pedra;

sobre e sob mim se encontrava o caminho dos gigantes:
assim arrisquei minha cabeça⁹³.

Odin reconheceu que ele “fez uso de” Gunnlöð ao envolvê-la, e estabeleceu que ele não deveria ter feito isso em segurança a partir do salão de Suttungr, se ele tentasse (estrofes 107-108). O episódio conclui com Odin falando a si próprio na terceira pessoa e admitindo que “enganou Suttung, então tomou sua bebida e fez Gunnlod sofrer” (estrofe 110). Algo da natureza dupla e amoral de Odin desponta desta história. Ela atrela-se bem com sua representação no último dos poemas de Egill, o *Sonatorrek*.

A referência ao mito do hidromel da poesia no *Arinbjarnarkviða* demonstra que Egill era familiar com a versão da história similar à preservada no *Hávamál*, o que acrescenta à nossa impressão que um corpo de poesia odínica primal circulou amplamente em meados do século X. Odin também domina o *Sonatorrek*, o poema memorial que Egill diz ter composto em memória de seus dois filhos, que tinham morrido em um curto espaço de tempo em cerca de 960. Porém, este poema é notável não em virtude de seu conteúdo mítico, mas por ser o melhor exemplo de um poema religioso do Norte pagão. No *Sonatorrek*, Odin não é um personagem em um conjunto narrativo de um universo mitológico remoto; ele é uma presença inquietante nos pensamentos e emoções do poeta. Este relacionamento entre um deus e um adorador não está presente em nenhum outro lugar na literatura nórdica antiga, sobretudo expresso de forma tão direta e pessoal. A *Egils saga* não nos informa que papel a religião de Egill desempenhou em sua existência diária, mas o *Sonatorrek* nos oferece um acesso sem paralelos ao lugar ambíguo e problemático que Odin tinha em sua imaginação.

Conforme a saga, Egill tinha desistido de viver e recusava-se a comer após a morte de seu segundo filho; ele estava definhando pouco a pouco. Sua filha, Þorgerðr, enganou Egill para que ele comesse e bebesse um pouco, persuadindo-o a não morrer antes de compor um memorial adequado aos seus filhos na forma de um poema. Ele começou a fazê-lo; mas, conforme expresso no *Sonatorrek*, faltava-lhe inspiração e ele achou-se em uma situação difícil:

É penoso para mim
mover a língua,
a medida [ou balança] do canto
que faz sopesar a voz;
não é uma ocasião promissora
para o roubo de Viðurr [poesia/Odin],

nem fácil de retirá-la
do antro da mente (estrofe 1)⁹⁴.

O “roubo de Viðurr” parece aludir, naturalmente, à poesia; cada uma das três primeiras estrofes faz referência ao mito do hidromel da poesia de maneira similar. Egill também mencionou que Bragi (presumivelmente nesse momento o deus da poesia) tinha um papel ao “inspirar [a poesia] com vida” (estrofe 3), um detalhe que falta à versão padrão da história do hidromel da poesia.

O *Sonatorrek* é um *cri de coeur*⁹⁵, que lida com a perda ao longo dele: a perda dos filhos de Egill, irmão e pais, mas ele também está enlutado pela perda de sua habilidade poética, em uma lamentação na qual (ironicamente e cheio de *pathos*⁹⁶) ele inicia um dos maiores poemas em língua nórdica antiga. O início de sua crise dificilmente é de natureza religiosa, mas Egill não produziu alusões mitológicas regulares quando ele expressou seu pesar. Seu filho Böðvarr morreu no mar, conforme a saga, e Egill atribuiu sua perda às ações da deusa marinha Rán e o “cervejeiro das ondas”, presumivelmente seu marido Ægir, que, de acordo com mitos tardios, é tanto o cervejeiro dos deuses quanto a personificação do mar (estrofes 7-8). Snorri nos informou que Rán “tinha uma rede na qual ela captura todos que vão ao mar”⁹⁷. Não está claro se Egill realmente acreditava que essas deidades foram responsáveis pela morte de Böðvarr ou se tratava apenas de uma forma poética de fazer referência ao mar.

Odin não apareceu no *Sonatorrek* até a décima quinta estrofe, quando o poeta fez referência, de maneira sombria, à humanidade como aqueles que “moram sob o patíbulo de Odin”. Essa é outra referência para a árvore do mundo, Yggdrasill, e o mito do autossacrifício de Odin: ele imaginou a árvore sobre o mundo dos homens, o mundo mitológico agigantando-se e sombreando o mundo real, de maneira análoga no qual o próprio Odin projeta uma sombra sobre a vida de Egill no último terço do poema. Inicialmente, Egill diz que seu outro filho, Gunnarr, que morreu de febre, tinha ido para o salão de Odin:

Eu não saboreio mais
a companhia de homens
conquanto todos ali
mantivessem a paz [comigo]:
o filho de minha esposa
foi em busca
da amizade
no salão de Odin⁹⁸ (estrofe 18).

Talvez Egill tenha sido irônico quando ele imaginou Gunnarr buscando a amizade no “salão do caolho” (Valhalla). Com base em poemas como o *Eiríksmál* e *Hákonarmál*, não podemos esperar que um jovem morto de causas naturais se juntasse à elite odínica dos guerreiros *einherjar* no Valhalla. Escrevendo muito depois, Snorri Sturluson estabeleceu que todos que morrem de doenças ou velhice devem ir para Hel, não para Odin. É impossível dizer se Egill confortava a si próprio com a ideia de que seu filho tinha se juntado ao chefe dos deuses no pós-vida, apesar de improvável, uma vez que Egill também culpou Odin por tomar Gunnarr dele:

Eu ainda me lembro
quando o amigo dos Gauts [i.e., Odin]
ergueu alto
ao mundo dos deuses
as cinzas que cresceram
de minha progênie;
o carregado pela árvore
[levou] o parente de minha esposa [i.e., Gunnarr] (estrofe 21).

Nós não sabemos por qual razão e como Odin ergueu Gunnarr ao mundo dos deuses, mas Egill claramente pensou que Odin escolhia quem vivia e morria, sem associações com a guerra que normalmente acompanham esse aspecto da divindade odínica.

Pensando sobre a participação de Odin na arbitrária e trágica perda de seu filho, Egill reavaliou seu relacionamento com seu patrono, o deus que previamente tinha ofertado a ele sua inspiração poética, questão que, neste ponto, voltou a incomodá-lo relutantemente:

Eu estava em bons termos
com o senhor da lança [Odin],
estava certo de mim
que eu poderia confiar nele,
antes que o confidente da carruagem,
o instigador de vitórias,
quebrasse sua amizade comigo.

Eu não sacrifiquei
ao irmão de Vílir,
ao guardião dos deuses,
por própria vontade;
e ainda assim
o amigo de Mímir
me deu, se eu conto melhor,
uma cura para minhas doenças.

O inimigo do lobo,
dado ao combate,

deu-me uma arte
sem qualquer falha,
apesar da natureza
que revelaria
aqueles que planejaram contra mim
como verdadeiros inimigos meus (estrofes 22-24).

Egill sentiu que ele tinha sido malservido por seu deus após ter sido fiel a adorá-lo: a palavra em língua nórdica antiga traduzida aqui como “adorar” deriva de *blóta*, que aqui tem um significado mais específico, a saber, “empreender sacrifícios pagãos”. Em nenhum ponto de sua saga, nós percebemos um sacrifício de Egill para Odin, mas não há dúvida que ele fez oferendas de alguma natureza.

Uma das declarações mais intrigantes nesta parte do *Sonatorrek* é que Egill passou a adorar Odin “contra a vontade”. Parece estranho que um adorador seja induzido a prosseguir ao serviço divino a contragosto, mas nós aprendemos pouco depois a razão de ele poder fazer isso: Odin garantiu a Egill boas maneiras de obter “a reparação por aflição”, dando a ele “a tarefa que está para além da reprovação”. Esta deve ser uma alusão à habilidade poética de Egill, a habilidade que realmente salvou sua vida tanto em York como quando ele compôs o *Sonatorrek*, e com a qual ele alcançou fama, riquezas e influência. Como qualquer senhor da Era *Viking*, Odin é generoso com seus presentes, mas ele exigia algo em troca. Tudo leva a crer que Odin finalmente requereu de Egill um grande preço em troca de seu talento: na mente de Egill, Gunnarr se tornou um sacrifício humano involuntário, tomado sem aviso pelo caprichoso deus caolho. Conquanto ele reconhecesse os grandes benefícios obtidos por seu relacionamento com Odin no passado, Egill pensava que a barganha não era mais benéfica: se a perda do filho era o preço a ser pago em troca de seus dons artísticos, não há dúvida que ele empreendeu o sacrifício a contragosto. Ao mesmo tempo, ele percebeu que seu débito com Odin seria acertado cedo ou tarde.

Alguns eruditos inferiram, a partir do *Sonatorrek* de Egill, que o relacionamento do islandês com Odin tinha sido quebrado antes das mortes de seus filhos. Conforme essa interpretação, Odin tomou Gunnarr porque Egill tinha, em alguma medida, falhado em adorar Odin de maneira suficiente. É verdade que os dias benéficos de Egill como um guerreiro-poeta tinham sido deixados para trás quando ele compôs o *Sonatorrek*. Ele não era mais o herói arrojado e romântico com tendências psicopatas, quando sua espada estava sempre pronta com um verso insultante em seus

lábios, despachando guerreiros ao Valhalla em todo o mundo nórdico: nesse ponto de sua vida, Egill mantinha uma vida relativamente convencional como um chefe-fazendeiro islandês. Odin era um pouco menos venerado na Islândia do século X do que nas cortes régias da Noruega, e um proprietário rural islandês, sem esperar ou necessitar de vitórias em batalha, coragem furiosa ou inspiração poética, pode ter preferido venerar Thor ou Freyr. Egill também foi exposto ao cristianismo; enquanto servia Athelstan na Inglaterra, o rei tinha insistido que Egill recebesse “o sinal da cruz”, uma referência ao rito conhecido como *prima signatio*, ou seja, um tipo de batismo preliminar dado aos pagãos que estavam a caminho da conversão, antes que eles recebessem a instrução cristã. A *Egils saga* atesta que o Rei Athelstan insistiu com este ritual para qualquer pagão que desejasse se misturar com cristãos em seu reino, conquanto fosse permitido a eles seguir qualquer fé que preferisse. Mesmo que seja pouco prudente confiar demais na veracidade da narrativa proposta pela saga, Egill viajou amplamente por áreas que estavam em um estado de mudança ou conflito religioso. Conquanto ele não tenha se tornado de forma alguma um cristão ativo, é possível que sua aparente relutância em adorar Odin foi em parte resultante de sua exposição a diferentes religiões, além das mudanças de seu próprio contexto.

O rompimento de Egill com Odin parece ter sido definitivo, com nenhuma chance de reconciliação. A última estrofe do *Sonatorrek* é tanto melancólica quanto desafiante, quando o poeta imaginou sua própria morte. Ele não antecipou ou transmitiu a sensação de que ele se juntaria a Odin e Gunnarr no Valhalla; ainda que ele tenha sido um adorador odínico ativo em vida, ele não esperava ser recebido com a recompensa do pós-vida na companhia de seu deus:

Agora tudo é duro;
sobre o promontório
permanece a irmã
do inimigo de Tveggi [Odin/Fenrir/Hel];
ainda assim alegre,
de boa vontade, tanto quanto
liberto de tristezas,
eu devo esperar por Hel (estrofe 25).

Nós devemos ver a referência a Hel nesta estrofe como representando a personificação da morte: Egill não necessariamente acredita que ele terminará em Hel (um lugar que nunca ocorre na poesia escáldica da era pagã, onde o nome Hel sempre denota uma figura mitológica), mas ele

estava resignado com o fato de sua própria morte. De fato, na ausência de seus familiares, ele quase parece desejar isso. Ele não mais fala de Odin, de quem ele não espera conforto ou consolação, mas percebe que ele está por si diante da eternidade.

O *Sonatorrek* não é primordialmente um poema mitológico, conquanto o vocabulário poético de Egill naturalmente incluía *kenningar* que dependiam de antecedentes mitológicos. Sua importância não se mostra pela condição de fonte de narrativas míticas ou de uma nova informação sobre os deuses; ele não fez referência direta a nenhum dos mitos que sobreviveram em outros contextos. Mas ele forneceu uma janela para uma sensibilidade religiosa humana que, para além desses versos, não tem paralelos na poesia nórdica do período pagão. Este poema mostra que Odin, que foi apresentado sob uma luz ambivalente em muitos mitos que descrevem seus feitos, também tinha um lugar ambivalente no coração de seus seguidores. Ele foi percebido como tendo o poder de garantir grandes presentes aos homens – vitória a guerreiros, inspiração aos poetas –, mas ele exigia grandes sacrifícios em troca. Nós vimos que Odin foi mais fortemente associado com o sacrifício humano do que qualquer outro dos deuses; o *Sonatorrek* nos informa que esses sacrifícios tinham um custo humano – não apenas para o morto, mas também aos vivos.

Conclusão

Neste capítulo, nós pesquisamos aproximadamente os primeiros cem anos de registros sobreviventes da poesia nórdica antiga – um período de significativa mudança social e religiosa.

O reino de Haraldr *hárfagri* viu a unificação da Noruega e sua concomitante consolidação da autoridade régia, tanto quanto o início do assentamento nórdico na Islândia. Após sua morte, os conflitos dinásticos que viriam a dominar a história norueguesa do século X começaram com o conflito entre seus filhos, Eiríkr *blóðøx* e Hákon *góði*. As tensões religiosas também começaram a dirigir-se para a superfície nesse período, quando Hákon tentou e falhou ao introduzir o cristianismo em seu reino.

O papel da mitologia nesta tradição poética parece também ter se desenvolvido no período. O verso escandinavo precoce pode ter sido usado simplesmente como um veículo para contar histórias sobre os deuses, como

os poemas-escudo *Ragnarsdrápa* e *Haustlög* atestam. No século IX, muitos mitos devem ter existido e que atualmente sobrevivem apenas como referências em *kenningar* no limitado corpus da poesia contemporânea: o arco de alusões aos mitos que nós encontramos na poesia escáldica já era amplo. Mesmo que as *eddas* posteriores contenham muitas narrativas nunca antes mencionadas pelos primeiros escaldos – o que necessariamente não significa dizer que elas não existissem. É simplesmente impossível mensurar a extensão de toda a mitologia em um período no qual o mito foi principalmente preservado em tradições orais atualmente acessíveis somente em difusos poemas remanescentes. É notável, porém, que muitos dos mitos que os primeiros escaldos aludiram não sejam encontrados plenamente em poemas éddicos: a história de Thor e Miðgarðsormr é uma exceção. A poesia na “métrica éddica” apareceu primeiro em três poemas encomiásticos – *Hrafnsmál*, *Eiríksmál* e *Hákonarmál* – que foram compostos respectivamente por Haraldr, Eiríkr e Hákon no curso da primeira metade do século X. É certamente possível que alguns dos textos que posteriormente vieram a compor a *Edda poética* já existissem ao mesmo tempo. Com base no conteúdo mitológico da poesia escáldica contemporânea, é possível que um poema relacionado ao *Hávamál* tenha circulado na Noruega nesse período, e há também correspondências entre o *Grímnismál* e a representação do Valhalla que foi tão importante no *Eiríksmál* e *Hákonarmál*. O *Hávamál*, o *Grímnismál* e os poemas éddicos focaram em Odin; tudo leva a crer que Odin alcançou uma importância particular nos círculos marciais e aristocráticos em torno dos reis noruegueses. As cortes de Haraldr e de seus filhos foram o espaço no qual os poetas começaram a mesclar alusões mitológicas com propaganda política e cultural, elogiando o rei ao associá-lo com o líder dos deuses. Odin tinha um valor especial aos poetas tanto quanto para os seus patronos, uma vez que ele combinava os papéis de propiciador da vitória e exemplo de poder real com a habilidade de conceder inspiração poética aos seus seguidores. Esses fatores são suficientes para explicar a razão do papel importante de Odin no mito ser tão desproporcionalmente ao seu favor, considerando o tamanho de seu culto em época, que era certamente menor do que o culto a Thor.

As outras deidades nórdicas eram, naturalmente, conhecidas nesse período, e presumivelmente muitas delas dispunham de cultos ativos; mas, diferentemente de Odin, Thor e Loki são os únicos deuses sobre quem

sobreviveram narrativas míticas em escala integral nas fontes mais antigas. Os outros deuses ocasionalmente desempenhavam papéis de apoio nas narrativas, e mais frequentemente despontam como referências nos *kenningar*. Não há evidências, no entanto, que mitos sobre Freyr, por exemplo, ou Baldr – que posteriormente desempenhou um papel central na mitologia éddica –, foram o objeto de uma composição poética independente. Ainda que alusões ao Ragnarök apareçam no *Eiríksmál* e *Hákonarmál*, é impossível reconstruir a história do universo mitológico com base nos textos que sobreviveram nesse primeiro século de poesia: as referências aos mitos de criação da esfera nórdica são extremamente escassas neste período, mas as pessoas daquele tempo e contexto claramente tinham algumas concepções de como o mundo acabaria.

Todos esses poemas que nós analisamos aqui foram compostos por poetas pagãos para audiências pagãs. Mas o cristianismo já tinha aparecido no horizonte cultural de partes do Norte; indivíduos – como o Rei Hákon – já tinham se convertido à nova religião; outros estavam preparando-se para resistir à nova religião. Até agora, o cristianismo não tinha um impacto identificável ou uma produção de conteúdo por parte da poesia escáldica. Mas as sementes da turbulência política e religiosa foram semeadas durante os reinados dos filhos de Haraldr *hárfagri*, que germinaram em um conflito maduro nas décadas finais do século X. E, como nós veremos no próximo capítulo, o crescente antagonismo entre paganismo e cristianismo produziu talvez o período mais fértil em toda a história da criação de mitos na Escandinávia medieval.

[59.](#) SNORRI STURLUSON. *Edda*. Londres: Dent, 1987, p. 73 [trad. Anthony Faulkes].

[60.](#) *Ibid.*, p. 89.

[61.](#) *Ibid.*, p. 59-61.

[62.](#) *Ibid.*, p. 7-8.

[63.](#) *Ibid.*, p. 120.

[64.](#) *Ibid.*, p. 132.

[65.](#) Essa discussão foi baseada na edição e tradução de Richard North, *The Haustlöng of Þjóðólfr of Hvinir* (Enfield Lock: Hisarlik, 1997), embora eu não tenha seguido todos os argumentos de North deste trabalho (alguns deles são controversos) [N.T.: Além da tradução indicada pelo autor, ainda foram consultados os seguintes trabalhos: FOULKS, J. “(Introduction to) Þjóðólfr ór Hvini, Ynglingatal”. In: WHALEY, D. (org.). *Poetry from the Kings’ Sagas 1: From Mythical Times to c. 1035. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 1*. Turnhout: Brepols, 2002, p. 23. • GUELPA, P. Le poème Haustlöng (“Longueur d’automne”) du scalde norvégien Þjóðólfr ór Hvini (IXe siècle). In: MAZOYER, M. et al. (orgs.). *D’âge en âge – Actes des journées universitaires de Hérisson* (Allier) organisées par les Cahiers Kubaba (Université de Paris 1), l’Université de Limoges,

l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve (UCL), le CRLMC (Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand). Paris: L'Harmattan, 2008, p. 119-160. • SNORRI STURLUSON. *La Saga de los Ynglingos*. Valencia, 1997, p. 54-55 [trad., intr. e notas de Santiago Ibáñez Lluch].

66. Não confundir Grenland, no sul da Noruega, com Greenland (Groenlândia), a enorme ilha da porção Setentrional da América do Norte que foi assentada por escandinavos na Idade Média [N.T.].

67. Expressão latina que significa “as pessoas do drama”, ou seja, os personagens principais de uma composição em formato de lista [N.T.].

68. O item, conhecido como *Brisingamen*, pode ser traduzido como “torque (ou colar) brilhante” [N.T.].

69. Expressão latina que significa “no meio das coisas”. Trata-se de um recurso literário empregado pelo autor para iniciar a narrativa no meio da história [N.T.].

70. Ynglingatal, 3. In: *Heimskringla: The History of the Kings of Norway*. Op. cit., p. 17.

71. Ynglingatal, 7. Ibid., p. 20.

72. SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 27.

73. Ynglingatal, 5. In: *Heimskringla: The History of the Kings of Norway*. Op. cit., p. 19.

74. Ibid.

75. Hrafnsmál 6. In: CHADWICK, N. (org.). *Anglo-Saxon and Norse Poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 1922, p. 83.

76. Grímnismál, 14. In: *The Poetic Edda*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 53.

77. A tradução desta e das estrofes seguintes do *Eiríksmál* foram pautadas na seguinte edição: JÓNSSON, F. (org.). *Den norsk-islandske skjald-ediktning*. Vol. 1. Copenhagen: Gyldendal, 1912, p. 165-166 [4 vols.].

78. *Heimskringla: The History of the Kings of Norway*. Op. cit., p. 106.

79. Ibid., p. 107.

80. Ibid., p. 110.

81. Uma tradução mais literal seria “o pilhador dos escaldos”, ou seja, um poeta que toma versos alheios para proveito próprio em suas composições [N.T.].

82. *Fagrskinna: a catalogue of the Kings of Norway*. Leiden: Brill, 2004, p. 66 [trad. Alison Finlay].

83. *Hákonarmál*, 12. Esta e as demais traduções foram pautadas em: JÓNSSON, F. (org.). *Den norsk-islandske skjald-ediktning*. Op. cit., p. 57-60.

84. *Hákonarmál*, 18. In: JÓNSSON, F. (org.). *Den norsk-islandske skjald-ediktning*. Op. cit., p. 57-60.

85. Hávamál 76-77. In: MEDEIROS, E.S. *Hávamál: tradução comentada do nórdico antigo para o português*. Op. cit., p. 573 [no orig.: *The Poetic Edda*. Op. cit., p. 24].

86. Grímnismál, 8-9. Ibid., p. 53.

87. “Gylfaginning”. In: SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 32-34.

88. Para uma tradução do *Höfuðlausn*, cf.: “Egils saga”. In: *The sagas of Icelanders: a selection*. Nova York: Viking, 2000, p. 114-118 [trad. Bernard Scudder].

89. Arinbjarnarkviða, 20. Ibid., p. 163.

90. Arinbjarnarkviða, 6. Ibid., p. 160.

91. SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 61-64.

92. MEDEIROS, E.O.S. *Hávamál: tradução comentada do nórdico antigo para o português*. Op. cit., p. 579 [no orig.: *The Poetic Edda*. Op. cit., p. 28].

93. Hávamál, 105-106. Ibid., p. 579-580.

94. Para um texto completo do *Sonatorrek*, cf.: “Egils saga”. In: *The sagas of Icelanders*. Op. cit., p. 152-165, na qual esta tradução está baseada [N.T.: Considerarei por bem traduzir de outra maneira alguns versos para mantê-los mais próximos do original; para outras opções de tradução, cf.: Mis hijos muertos. In: NORTH, R.; ALLARD, J. & GILLIES, P. “Egill’s Hard Loss of Sons”. In: NORTH, R.; ALLARD, J. & GILLIES, P. (orgs.). *Longman Anthology of Old English, Old Icelandic, and Anglo-Norman Literatures*. Londres: Routledge, 2011, p. 176-185. • “Egils saga, Chapitre

LXXVIII”. In: BOYER, R. *Sagas Islandaises*. Paris: Gallimard, 1987, p. 171-176. • LERATE, L. *Poesia nordico-antigua: Antología* (siglos IX-XII). Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 119-127].

[95](#). Expressão francesa que significa literalmente “um grito de coração” ou, de maneira aproximada, “um grito da alma” [N.T.].

[96](#). Do grego πάθος, traduzido usualmente para o português como “paixão” [N.T.].

[97](#). “Skáldskaparmál”. In: SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., 1987, p. 95.

[98](#). O quinto verso produz discordância entre acadêmicos, uma vez que as palavras originais nos manuscritos AM 453 4to (82r, linha 3) e AM 462 4to (96v, linha 5) estão gravadas de maneira no mínimo confusa (*bir er biskips*, lit. “barco das abelhas”, i.e., o ar), um *kenning* bastante irregular para os céus. Assim, a sentença foi emendada de diversas maneiras, mas tem sido interpretada principalmente de duas maneiras: *Bileygs* (“de Odin”), como nas traduções de Bernard Scudder e Régis Boyer; ou *býskeiðs* (“caminho da abelha”), como apontado por Finnur Jónsson [N.T.].

4

O crepúsculo dos deuses

A Era dos conflitos religiosos na Noruega, c. 950-1000

Nos dias de Hákon *góði* nós vemos os primeiros sinais notáveis de tensão entre paganismo e cristianismo na Noruega. Hákon administrou para dispersar o problema em seu estágio precoce através de uma atitude pragmática e amplo *laissez-faire* quanto à religião. Ele construiu igrejas, mas ele não destruiu templos; ele recusou-se a fazer parte de sacrifícios, mas ele não perseguiu aqueles que continuaram a adorar os antigos deuses. Em parte, sua liberalidade quanto aos pagãos era um expediente político: a ameaça imposta pelos filhos de Eiríkr *blóðøx* ocupavam grande parte de sua atenção e mantiveram-no prevenido de ser mais agressivo na promoção do cristianismo e suprimindo práticas pagãs. Ele necessitava de todos seus aliados, independentemente de suas religiões, neste conflito para manter o controle da Noruega. A história da Noruega na segunda metade do século X foi dominada por uma querela progressiva que teve um componente religioso importante. As duas principais famílias que lutaram pelo trono também buscaram impor sua religião sobre toda a Noruega. Como nós veremos, nenhuma família foi inteiramente bem-sucedida em consolidar seu poder ou garantir a dominância de sua religião. Mas esse conflito frequentemente sangrento caracteriza o período: ou seja, uma luta entre grupos de poder que identificavam a si próprios como pagãos ou cristãos, e que usaram a religião e o mito como uma ferramenta de autoridade.

Após a morte do Rei Hákon, a pessoa mais poderosa da Noruega era talvez Gunnhildr, a viúva de Eiríkr, a vilã da *Egils saga*. Seus filhos dividiram o reino entre eles, mas seu governo dependia do apoio das chefias locais. A Noruega unida de Haraldr *hárfagri* foi, no momento, uma coisa do passado. O líder dos Eiríkssons era Haraldr, conhecido como *gráfeldr* (“capa-cinzenta”), o filho mais velho do antigo rei. Conquanto esse Haraldr tenha sido importante o suficiente para ter uma saga separada composta em sua homenagem (*Haralds saga gráfeldar*, que é parte do *Heimskringla*) –

uma honra não alcançada por seu pai –, Haraldr não foi descrito de forma simpática. Ele foi lembrado como um miserável completamente dominado por sua mãe. Sua saga também sugere que ele foi um rei particularmente fraco, que permitiu que diversos pequenos governantes gozassem do poder florescente e sem controle, além de um rei que foi inábil em reforçar sua vontade sobre seus súditos. Haraldr também foi um cristão, mas ele não obteve mais sucesso em converter a Noruega do que Hákon:

Os filhos de Gunnhild tomaram o cristianismo na Inglaterra [...] Mas quando chegaram ao controle na Noruega, eles não fizeram progresso na conversão do povo da terra ao cristianismo. Porém, em todo lugar que puderam, eles derrubaram templos e destruíram rituais, e, por conta disso, eles se tornaram muito impopulares⁹⁹.

Não é de se admirar que as tentativas de Haraldr falharam quando muitas chefias norueguesas pagãs, ou seja, quase monarcas absolutos em suas localidades, ofertavam desprezo a Haraldr. Um de seus principais oponentes era Sigurðr, *jarl* de Hlaðir, que governava a região de Trondheim – o mesmo Sigurðr que encorajou, em um festim de sacrifícios, que o Rei Hákon soprasse com os lábios o que ele atestou aos presentes ser o sinal do martelo de Thor sobre a bebida régia. Na insistência de Gunnhildr, Haraldr aliou-se com o irmão invejoso de Sigurðr, Grjótgarðr, que se juntou a Haraldr em um ataque contra Sigurðr. Eles queimaram o salão onde o *jarl* estava até o chão, matando-o e toda sua comitiva – uma forma pragmática, mas decididamente pouco heroica maneira de descartar um dos mais populares adversários na Escandinávia medieval.

Até onde concernia aos poetas, os reis deveriam ser generosos, corajosos e honrados. Haraldr *gráfeldr* não manifestava nenhuma dessas características, e talvez por esta razão sua comitiva não incluiu muitos escaldos. Eyvindr *skáldaspillir*, cujo *Hákonarmál* foi o memorial poético e tardio do Rei Hákon, foi persuadido a servir Haraldr, ainda que Haraldr tivesse jurado inimizade para com Hákon. Mas o relacionamento de Eyvindr com seu novo patrono foi curto e amargo. Conquanto a saga rememore uma estrofe convencional em louvor a Haraldr, ele logo caiu em desgraça do rei por reclamar sobre sua avareza nos versos que mostram mais do escopo do conhecimento mitológico de Eyvindr:

Nós carregamos a semente de Fýrisvellir [i.e., ouro]
sobre as montanhas do falcão [mãos]
durante todo o tempo de Hákon,
Ullr do alho-poró da guerra [espada/guerreiro/Haraldr].
Agora, aquele que aflige o povo [Haraldr]

escondeu a farinha
das pouco satisfeitas servas de Fróði [rei lendário/Fenja e Menja/ouro]
na carne da mãe
do inimigo dos gigantes [Jörð/Thor].
O sol poente dos planos
das sobranças de Fulla [deusa/testa/ouro] brilhava sobre
as montanhas do barco de Ullr [deus/braços/mãos; o “barco de Ullr” é um
escudo]
no tempo de Hákon, para os poetas;
agora o sol do rio [ouro]
está oculto no
corpo da mãe do inimigo dos gigantes [Jörð/Thor];
as resoluções
de grandes pessoas são poderosas¹⁰⁰.

A maioria das alusões está conectada com mitos e lendas atreladas ao ouro. *Fýrisvellir* (“o campo de Fýri”) parece uma referência a lenda do rei dinamarquês Hrólfr kraki, que semeou a planície Fýri com ouro para distrair seus inimigos suecos quando eles o perseguiram. A “refeição das poderosas donzelas de Fróði” alude a história contada no poema *Grottasöngur* e na *Snorra Edda* sobre um moinho mágico que era capaz de moer qualquer coisa que seu dono quisesse: o Rei Fróði, um descendente de Odin, escravizou duas gigantes, que foram colocadas para trabalhar dia e noite moendo ouro. Na segunda estrofe, o *kenning* traduzido como “sombriças de Fulla” deve também significar “ouro”, mas ele é muito obscuro. Snorri nomeou uma das deusas do panteão como Fulla, mas ele não explica sua conexão com o metal precioso. Eyvindr também mencionou os deuses Ullr – como parte de um convencional “deus da guerra”, igual ao *kenning* “guerreiro” – e Thor como parte dos *kenningar* da terra: o Rei Haraldr, diziam, escondia sua riqueza na mãe de Thor, Jörð.

Os dois versos de Eyvindr empregaram referências míticas não para elogiar o rei, mas para condená-lo; eles não chamam Haraldr de miserável com muitas palavras, mas usam sentidos ambíguos dos *kenningar* para ofuscar sua real intenção. Ele elogiou Haraldr ao chamá-lo de “Ullr do combate”, mas descascou essa noz de elogio mitológico ao clarificar que ele não era tão generoso quanto um rei deveria ser, principalmente ao compará-lo desfavoravelmente com seu antecessor, Hákon. Mas a linguagem de Eyvindr não era opaca o suficiente para escapar da atenção de Haraldr, e a relação entre o poeta e seu novo padroeiro ruiu de vez. Em uma inversão do esperado padrão – onde o lorde generoso recompensava seu poeta leal ao honrá-lo em suas composições – o rei ordenou que Eyvindr

desse a ele um bracelete, uma herança de família, como recompensa pelo insulto a ele dirigido. Haraldr dificilmente sairia desse episódio parecendo algo menos do que mesquinho. Ele e Eyvindr romperam relações, e Eyvindr nunca o serviu novamente.

Haraldr pode não ter sido o governante mais generoso, mas ao menos havia um poeta que permaneceu feliz em servi-lo em seu séquito. O islandês Glúmr Geirason compôs um poema inteiro em honra do rei. O *Gráfeldardrápa* compreende treze estrofes atualmente disponíveis através de muitos textos em prosa: nenhuma saga individual o contém completamente, o que torna a reconstrução de sua forma original um tanto quanto difícil. Mas o poema de Glúmr é indubitavelmente colorido pelas tradições pagãs, a despeito do cristianismo professado por Haraldr. O poema inicia com Glúmr implorando silêncio para que ele possa iniciar “o festim do governante dos deuses” – outra referência à poesia como “bebida de Odin”¹⁰¹. Haraldr foi chamado de “Odin do punho de metal valioso” – um “deus das espadas” ou “guerreiro”, em outras palavras¹⁰².

Uma referência mitológica mais interessante é encontrada em outra estrofe do *Gráfeldardrápa* que foi apenas preservada no *Skáldskaparmál*:

Foi o próprio deus-vitória [Odin] ali no elfo atacante dos animais de Atal
[rei dos mares/guerreiro/Haraldr].
Os deuses guiavam aquele Beimi [rei dos mares] da trave do bom vento
[barco/guerreiro do mar/Haraldr]¹⁰³.

Tanto Atal quanto Beimi são incluídos na lista de Snorri dos nomes de reis que poderiam servir como substitutos entre si na poesia. No contexto do verso de Glúmr, eles provavelmente devem ser interpretados como “reis dos mares” ou (possivelmente) “vikings”, uma vez que o imaginário implicado pelo “vento-raio Beimi” foi certamente náutico. “As bestas de Atal” foi um reconhecido tipo de *kenning* que evocava um barco, e seu “elfo atacante” pode, portanto, ser um guerreiro que viaja pelo mar. O objeto da estrofe foi presumivelmente o Rei Haraldr, conquanto o *Skáldskaparmál* não nos forneça essa informação. Parece ser parte de uma descrição de batalha – mas nós não sabemos qual batalha, uma vez que ela não se encontra dentro da narrativa de uma saga. Se, como os eruditos normalmente aceitam, essa estrofe está próxima do fim do poema, sua ação toma parte após a morte de Haraldr (que ocorre no que é lembrado como a nona estrofe). Pode parecer estranho que Odin (“deus-vitória” – uma forma um tanto comum de referir-se ao deus, uma vez que ele estava muito associado com o sucesso na

batalha) estivesse “em” um rei quando ele já tinha caído em batalha; se os deuses realmente estivessem no controle, pareceria a eles que estavam levando-o para a direção contrária. Há três explicações possíveis para essa anomalia: talvez Glúmr estivesse falando sobre um guerreiro diferente neste ponto do poema (o matador de Haraldr, p. ex.); alternativamente, essa estrofe pode fazer uma referência velada à ideia expressa no *Eiríksmál* e *Hákonarmál* de que a morte era bem vinda, e refletiriam a prontidão régia em ser tomado por Odin no pós-morte. A terceira – e provavelmente mais provável – possivelmente é que o *Gráfeldardrápa* se encontra muito fragmentário para ser reconstruído em uma única sequência, e que este verso não necessariamente pertença ao final do poema. Mas, de qualquer maneira, Glúmr imaginou que os deuses ainda tinham um papel crucial em governar o curso dos eventos, e que Odin poderia, em algum nível, manifestar sua vontade através da pessoa do rei ou do guerreiro.

A atitude de Glúmr quanto ao seu patrono é naturalmente muito positiva: conforme ele, Haraldr era tanto generoso quanto corajoso, o que ia na contramão da má impressão que a poesia de Eyvindr ofertou a ele. Haraldr é chamado de “o doador livre do rio de fogo” [i.e., ouro] (estrofe 9) e aquele que “dispersou ouro e frequentemente foi o primeiro e principal nas mais ferozes tempestades de batalha” (estrofe 13). Mesmo que Haraldr não fosse um grande entusiasta da poesia, até onde nós sabemos, ele teve ao menos um escaldo cuja função era garantir o incremento de sua reputação para a posteridade. Glúmr trabalhou para compor um poema memorial muito tradicional, mas sem alusões explícitas a mitos individuais sobre os deuses. É difícil discernir qualquer sentimento religioso real no *Gráfeldardrápa*. Haraldr foi nominalmente um cristão, conforme a saga, e nós podemos esperar sua reprovação quanto a qualquer conteúdo pagão em um poema sobre ele. Mas enquanto o rei pudesse escolher uma nova religião se ele quisesse, neste ponto os poetas nórdicos ainda estavam solidamente enraizados na cultura pagã, e eles não fizeram concessões *post mortem* às fraquezas de seus patronos. Uma vez que Eyvindr tratou Hákon *góði* como um pagão pleno em seu memorial no *Hákonarmál*, Glúmr, por sua vez, foi um poeta na corte do pai de Haraldr, Eiríkr *blóðøx*; tudo leva a crer que o velho poeta cortesão sentiu que ele poderia ignorar a conexão do rei para com sua nova e aparentemente passageira religião, falando do rei nos mesmos termos que poetas prévios fizeram ao honrar seus ancestrais. E

uma vez que o rei estava morto, Glúmr não mais deveria agradar o rei pessoalmente: a audiência que ouviria o *Gráfeldardrápa* permanecia pagã.

Jarl Hákon e o paganismo de Estado

Enquanto tanto as dinastias régias da Noruega – os Haraldssons e os Eiríkssons – flertavam com o cristianismo em meados do século X, outro bloco de poder desenvolveu-se no Norte da região, centrado nos *jarlar* de Hlaðir. Como nós vimos, as relações entre Hákon *góði* e o *jarl* Sigurðr de Hlaðir foram cordiais, como quando o *jarl* trabalhou para suavizar a oposição do rei quanto à adoração pagã. Mas Haraldr *gráfeldr* matou Sigurðr, conquanto não por razões religiosas. O filho de Sigurðr, Hákon, sucedeu seu pai como *jarl* em cerca de 962. Através de um conjunto de alianças, o poder de Hákon cresceu rapidamente conforme ele tentava vingar a morte de seu pai: Hákon planejou tal ação com Haraldr Gormsson, rei da Dinamarca, e também com seu sobrinho *Gull* (“ouro”)-Haraldr Knútsson; eles conspiraram entre si, por sua vez, para matar Haraldr *gráfeldr*. Hákon Sigurðsson nunca reclamou ou desejou o título de rei – ele sempre referiu a si próprio como *jarl* Hákon – mas, por algum tempo após a morte do *Capa-cinzenta*, ele foi indubitavelmente o homem mais poderoso na Noruega. Conforme a *Fagrskinna*, ele deveu sua posição ao patronato de Haraldr Gormsson. Ele poderia governar toda a Noruega, mas deveria pagar tributo ao rei dinamarquês – com efeito, ele era um tenente de Haraldr, conquanto pareça que este monarca tivesse pouco envolvimento na administração cotidiana da Noruega.

Nas sagas medievais, o *jarl* Hákon mostra-se uma figura notável: algumas vezes tomado como nobre e corajoso, em outras como traiçoeiro e covarde. É difícil saber como as audiências o enxergavam, a saber, se era visto como um herói ou vilão da história norueguesa. A *Fagrskinna* introduziu o sobredito *jarl* em termos ambivalentes:

Hákon era um homem de boa aparência, e mais cortês do que a maioria dos homens; ele era de média estatura. Ele tinha um cabelo luxuriante e barba, e foi um homem de múltiplas habilidades, de bom falar, profundo, paciente, cruel para com seus inimigos, tanto em esquemas notórios quanto em estratégias secretas, dispondo de uma longa memória para desagraros, generoso com o dinheiro¹⁰⁴.

Outra característica mais digna de nota de Hákon foi seu paganismo, além de ser a razão pela qual seu reino é um período tão importante na

história da religião e mitologia nórdica. O reino de Haraldr *gráfeldr* foi marcado pela sucessão de péssimas colheitas na Noruega, além da fraca pesca de sardinha e dos grãos estragados pelo mau tempo. Conforme a *Fagrskinna*, “o povo da terra atribuiu [a fome] à raiva dos deuses e o fato de que os reis tinham destruído seus locais de sacrifícios”¹⁰⁵. Hákon pareceu determinado a não cometer os mesmos erros. Uma vez que ele afastou os Eiríkssons e estabeleceu a si próprio como senhor da Noruega,

ele começou a fazer sacrifícios mais agressivamente do que antes. Assim, as colheitas tornaram-se mais propícias, os grãos tornaram-se mais abundantes, a terra floresceu [...] Portanto, houve paz com esta fartura [...] com isso, ouviu-se que os filhos de Eiríkr destruíram os rituais, mas Hákon os restabilizou¹⁰⁶.

Essa narrativa foi aparentemente apoiada pela poesia contemporânea, na qual o louvor diante do sucesso pagão do governante ao devolver paz e prosperidade à terra foi expresso em exuberante linguagem mitológica. Por exemplo, dois versos de Einarr Helgason *skálaglamm* (“balança tilintante” – o apônimo é extremamente obscuro) contrasta com a conduta dos cristãos Eiríkssons com a participação nos cultos dos deuses entusiástica dos Hákonssons:

A parentela de Gamli [i.e., os Eiríkssons], que ousou destruir santuários,
certa vez ocupou as terras,
e a conversa das árvores do tabuleiro de batalha [escudos/guerreiros]
foi sobre aquilo.
Agora o bravo em batalha,
o Ullr do caminho das lanças [escudo/guerreiro/Hákon],
melhor do que qualquer governante,
estabeleceu-se sobre o assento
daqueles poderosos príncipes¹⁰⁷.

Se nós pensarmos no final do *Hákonarmál*, nós lembramos que Hákon *góði*, governante reconhecido como um cristão, recebeu os créditos por ter respeitado os lugares sagrados de adoração pagã; mas Haraldr *gráfeldr* teria feito justamente o oposto. Por outro lado, Einarr rendeu créditos a Hákon por não apenas respeitar os locais de culto noruegueses, mas ao reviver suas práticas religiosas:

E os filhos dos Æsir [i.e., os homens], para o benefício do povo,
voltaram-se aos sacrifícios;
o poderoso guardião do tabuleiro vermelho
do encontro de Hlökk [i.e., *jarl* Hákon] prospera a partir disso.
Agora a terra floresce como antes;
o diminuidor de riquezas [homem generoso, i.e., Hákon]
deixa novamente os mensageiros da ponte de lanças [guerreiros] felizes,
[aqueles] que habitam os santuários dos deuses¹⁰⁸.

A observância dos rituais pagãos tornou-se uma matéria de política pública, ao que tudo indica, e os resultados foram imediatos e efetivos, deixando o povo da Noruega próspero e feliz novamente. O epíteto de “filhos dos Æsir” usado por Einarr como referência ao povo norueguês não foi acidental: ele quis enfatizar a conexão entre o povo e seus deuses, com o rei agindo como um intermediário. A relação comum entre o povo, o rei e as deidades foi reforçada quando Einarr posteriormente chamou Hákon de “parente dos deuses” (estrofe 32). Ele fez referência a Hákon usando o tradicional *kenning* guerreiro e enfatizou sua generosidade, mas esses tropos não são tradicionais e, em alguns casos, insinceros chavões da poesia encomiástica. Hákon estava diretamente envolvido com a vida religiosa de seus súditos, e as alusões mitológicas no verso de Einarr chamam atenção para sua participação dinâmica ao assegurar a prosperidade por sua habilidade de interceder junto aos deuses.

Hákon foi, a rigor, batizado por insistência do rei dinamarquês, a quem ele supostamente devia lealdade: ele também prometeu que o cristianismo poderia ser pregado através da Noruega. Mas é justo dizer que o coração de Hákon não estava em sua “conversão”, uma vez que em toda ocasião onde ele encontrava missionários de Haraldr pregando a boa-nova, ele imediatamente reconvertia o povo para seus antigos costumes, em uma irônica inversão das narrativas de conversão medievais:

o *jarl* Hákon fez com que todos voltassem para os sacrifícios pagãos onde quer que ele fosse, e prometeu a eles sua proteção, e muitos fizeram sacrifícios pagãos, conquanto tenham previamente aceitado o batismo, como foi dito aqui:

O sábio logo fez restaurar
todas as devastadas terras
do templo de Einriði [Thor]
e os santuários dos deuses¹⁰⁹.

Esta é a estrofe 15 do poema *Vellekla* de Einarr. Einriði, cujas “terras do templo” foram honradas, é um nome alternativo de Thor, cujo culto era provavelmente mais difundido entre fazendeiros e viajantes do mar. Se dermos crédito aos versos acima, podemos dizer que Hákon não estava apenas preocupado em promover e salvaguardar o culto de Odin – o único deus que se esperava que ele, na condição de rei-guerreiro, associaria a si próprio. Ele estava interessado na religião do povo e nos deuses que garantiam paz e prosperidade para todo o reino.

A política religiosa de Hákon era reacionária, isto é, uma reação contra as incursões que o cristianismo fez durante a influência dinamarquesa sobre a

Noruega; ela foi também uma maneira de o colocar em outros termos comparada aos Haraldssons e Eiríkssons, que tentaram suprimir os rituais pagãos. A fome que afligiu a Noruega durante o governo de Haraldr *gráfeldr* deu a ele uma oportunidade de assumir a superioridade dos antigos deuses e de participar diretamente da renovação desta terra. Os historiadores medievais que descreveram seu reino podem não ter acreditado que o retorno dos sacrifícios com incentivo de Hákon de fato produziram resultados positivos, mas eles relatam que os noruegueses pagãos pensaram assim: na segunda metade do século X o povo ainda acreditava que era possível aplacar os deuses mediante rituais, e que esses atos tinham retornos benéficos, especialmente se eles fossem sancionados pelo governante e promovidos por ele.

As circunstâncias foram certamente favoráveis ao sucesso da “contraconversão” de Hákon; mas se o cristianismo não tivesse feito incursões na sociedade norueguesa e fosse percebido como falho às necessidades da região, sua política não teria sido necessária. É preciso considerar, no entanto, que Hákon não perseguia ativamente os cristãos, ao menos diante do testemunho das fontes. Sua atitude foi pró-paganismo em vez de estritamente anticristã, como sua complacência ao batismo atesta. O paganismo foi considerado pragmaticamente superior ao cristianismo: isso não significa dizer que se tratava de uma verdade espiritual maior, e as duas religiões não foram mutuamente excludentes entre si. Uma pessoa poderia escolher uma delas em vez da outra com base nos benefícios trazidos e pelo que tal religião tinha a oferecer. Como nós veremos no próximo capítulo, essa atitude foi usual tanto entre pagãos quanto entre cristãos durante a era da conversão. O cristianismo e o paganismo eram simultaneamente semelhantes e diferentes – este último aspecto quanto aos efeitos; os proponentes de cada lado buscaram convencer os outros de que sua escolha era a melhor.

Hákon decisivamente escolheu o paganismo e transformou sua escolha em fins políticos. Permitir e encorajar sacrifícios foram seus mais importantes passos pragmáticos, mas ele também legitimou sua autoridade pelo que nós chamamos de propaganda religiosa. Seus escaldos de corte foram seus porta-vozes sobre esses assuntos.

O *jarl* Hákon empregou uma quantidade sem precedentes de poetas: o *Skáldatal* do século XIII nomeou nove escaldos. Diferentemente dos poetas de seus predecessores, os escaldos de Hákon compuseram longos poemas

em honra do governante enquanto ele ainda estava vivo. Esses poemas encomiásticos tinham preocupações contemporâneas, portanto, em vez de póstumas. Eles promoviam uma imagem positiva do *jarl*, assegurando seu direito de governo – medida que era crucialmente importante na Noruega, onde facções em competição frequentemente tentavam usurpar o poder de Hákon. Ele também tranquilizou seus súditos ao dizer, pela boca de seus poetas, que o homem correto estava no comando, um governante que merecia governar e que era confiável para proteção e apoio.

Os poetas também usaram referências mitológicas para contribuir com a idealização de Hákon. Eyvindr *skáldaspillir* – que tinha servido previamente Hákon, e falhou com Haraldr *gráfeldr* – retornou do exílio para compor um canto do cisne em honra do *jarl*. Nós já vimos que Eyvindr era hábil em manipular o imaginário mitológico para honrar um rei e promover sua boa reputação: o *Hákonarmál*, com suas alusões aos poemas éddicos e ambivalência para com Odin, Hákon e o relacionamento entre eles, é uma das peças mais sofisticadas da poesia mitológica que sobreviveu. Quando Eyvindr veio a compor um poema em honra deste outro Hákon, sua agenda foi similar: ele proclamou o direito do *status* régio para Hákon e legitimou sua autoridade ao ligá-lo aos deuses. O poema, que sobrevive em fragmentos através de muitos textos diferentes, é chamado de *Háleygjatal* (“Catálogo dos Háleygir”, composto em cerca de 985), e é – se nós formos honestos quanto a ele – um simples embuste do *Ynglingatal*, no qual Þjóðólfr de Hvinir tinha traçado a descendência de Haraldr *hárfagri*. Se o epônimo de Eyvindr significa “plagiador”, ele pode ter provindo desse roubo poético. Mas enquanto a forma básica do poema e a estrutura métrica parecem imitar o *Ynglingatal*, o *Háleygjatal* é também um catálogo dos ancestrais do governante, conquanto seja menos obsessivo com suas mortes do que o *Ynglingatal*: sua linguagem e alcance de alusões mitológicas são mais sofisticados e variados do que no trabalho de Þjóðólfr.

Conforme a visão atual dos acadêmicos, o *Háleygjatal* tem início ao estabelecer o relacionamento de Hákon com os deuses. A mais provável primeira estrofe do poema soa muito como a introdução de um poema encomiástico:

Eu desejo o silêncio da cerveja de Hár [i.e., a poesia]
enquanto eu ergo o pagamento de Gilligr [i.e., o hidromel da poesia],
enquanto nós [eu] reconheço sua linhagem do passado, de volta aos
deuses,

no líquido do caldeirão [hidromel] do fardo da força [Odin, logo, a poesia]¹¹⁰.

Eyvindr foi algo como um especialista em Odin, como nós vimos no *Hákonarmál*, e aqui ele demonstrou tanto o conhecimento de diferentes nomes do chefe dos Æsir (Hár) quanto de *kenningar* (“do cargo da força”) sobre esta deidade, principalmente diante da história do hidromel da poesia. Ele afirmou aqui que Hákon era, a rigor, um descendente dos “deuses”. Assim, quando ele colocou Odin e a gigante Skaði no topo da família dos Háleygir, ele afirmou que o sangue de seres mitológicos corria pelas veias de Hákon (estrofe 2, que é encontrada apenas no *Heimskringla*):

O parente dos Æsir [deuses/Odin], adorado pelo escudo,
gerou aquele que traz o tributo [*jarl*] com a fêmea de Járnviðr [uma gigante],
quando aqueles renovados – o amigo dos guerreiros [Odin] e
Skaði [uma gigante] – viveram nas terras da donzela do osso do mar [Skaði],
e a deusa do ski [Skaði] deu à luz a muitos filhos com Odin¹¹¹.

Eyvindr propôs que Hákon era um descendente direto da união entre Odin com outra figura mitológica, mas ele não transmutou os Æsir em mortais: ele não descreveu a morte de Odin (todas as figuras ancestrais no *Ynglingatal* de Þjóðólfr, por outro lado, são humanas). Hákon imediatamente tornou-se mais próximo de um deus através dessa conexão; de fato, sua família ocupou um espaço no mundo do mito, transcendendo de seu *status* mortal e ultrapassando a dinastia de Haraldr *hárfagri* em sua relação estreita com a divindade. A relação sexual entre Odin e Skaði produziu “muitos filhos”; são eles que se tornaram os objetos mortais do poema. Nesta estrofe há também uma possível referência tentadora às formas de adoração pagã. Odin, que é chamado de “amigo dos homens” – um título que ele, a rigor, não merece com base em sua aparência em outras fontes –, também foi evocado como “adorado-pelo-escudo”, em uma palavra composta que inclui o elemento *-blóta*, termo que usualmente denotava um sacrifício. Essa referência tem uma contraparte no *Hávamál*, o poema éddico odínico:

Eu conheço uma décima primeira:
se eu dever para a batalha
liderar amigos de longa data
eu canto sob o escudo
e eles vão vitoriosos;
seguros para a batalha,
salvos da batalha,
eles vêm salvos de qualquer lugar¹¹².

Ecoss desses versos são também encontrados no poema anterior de Eyvindr, *Hákonarmál*. É difícil saber se esse tipo de mágica de batalha deva ser lembrado como uma forma de “sacrifício”, mas o *Hávamál* ao menos atesta a ideia de que escudos tomavam lugar no ritual odínico, e reforçou a conexão entre o culto de Odin e a classe guerreira.

Odin pervadiu o *Háleygjatal*. Eyvindr aludiu o mito do autossacrifício de Odin nas estrofes 4 e 5, nos quais foi dito que um Guðlaugr, ou seja, um enforcado por seus inimigos, montava “o garanhão cinza” e “a árvore de Fjöllnir”: Fjöllnir é outro nome bem conhecido para Odin. Mas Odin não era o único deus do *Háleygjatal*: em um ou dois versos sobre o pai do *jarl* Hákon, Sigurðr, ele foi chamado de “parentela de Týr” (estrofe 10). Como nós vimos, o culto de Týr dificilmente estava presente em toda Noruega da Era *Viking*, e referências a ele na poesia escáldica evocavam seu nome somente como uma alternativa a uma palavra genérica para “deus”, mais comum em *kenningar* masculinos. Essa ocorrência não é provavelmente uma exceção: Týr era simplesmente um representante dos *Æsir*, e Eyvindr não forneceu qualquer outra conotação mitológica para ele. Mas a mensagem do poeta parece ter sido inclusiva: a família de Hákon estaria bem conectada com todos os deuses, e não apenas com Odin. Um ancestral mais antigo, Hákon Gjóttgarðsson, foi chamado de “herdeiro de Freyr” (estrofe 7); Yngvi-Freyr também foi mencionado na estrofe 11, e Russell Poole propôs que Njörðr está ausente da estrofe 10 por causa de um erro do escriba¹¹³. Todos esses deuses estavam associados com a fertilidade. A amplitude das figuras mitológicas mencionadas no *Háleygjatal* abrange os dois lados do papel de Hákon como líder divinamente sancionado do povo norueguês: como um guerreiro bem-sucedido, ele tinha uma conexão para com Odin; mas Odin não era o deus esperado para trazer a fertilidade e prosperidade com a qual o reino de Hákon estava associado. Mesmo a atual e incompleta versão do *Háleygjatal* sugere que a atitude de Hákon, de sua família e de seu círculo em relação aos diferentes deuses foi liberal e não dogmática. Odin não dominou completamente a visão de mundo desse poema, como ocorreu no *Eiríksmál* e *Hákonarmál*.

O duplo papel de vitória e prosperidade e os papéis entrelaçados do rei e dos deuses garantindo ambas as coisas ocorreram novamente na poesia do governo do *jarl* Hákon. O poema *Vellekla* demonstrou de que maneira se pensava que os deuses controlavam o resultado das batalhas:

O deus da tempestade de Fróði [rei do mar/guerreiro, i.e., Hákon] empilhou o campo com cadáveres; o descendente dos deuses [i.e., Hákon] gabou-se na vitória, [e] os mortos foram entregues a Odin. Havia alguma dúvida ali que os deuses guiaram o destruidor da parentela dos príncipes [i.e., Hákon]? Eu declaro que os deuses mais poderosos incrementaram o poder de Hákon¹¹⁴.

Esse verso é talvez a mais clara indicação da forma como os poetas de Hákon viram o relacionamento de seu patrão com os deuses. O *jarl*, que era da progênie dos deuses, servia como um condutor de sua vontade e poder. Esse sucesso era divinamente preordenado. O poder que ele empunha sobre a Noruega era seu por direito, e os próprios deuses fortaleceram sua autoridade. Essa estrofe articula de uma maneira notavelmente direta de que forma a ideologia religiosa foi sublinhada no reino de Hákon. Qualquer coisa que ele fizesse carregava o selo da aprovação divina. O poeta representou Hákon tão proximamente atinente aos anseios dos deuses que ele praticamente tornou-se um deles antes de sua própria morte.

Realeza sexual e sacra

Se Hákon descendia dos deuses e se a Noruega dependia deles para alcançar a paz e prosperidade a partir de seu envolvimento na vida religiosa do povo, nós podemos ficar tentados em pensar que um tipo de “realeza sacra” fundamentou sua autoridade. Como nós vimos, acadêmicos algumas vezes têm argumentado que membros da dinastia dos Ynglingos – a linha familiar que Haraldr *hárfagri* alegava pertencer – foram, em tempos pré-históricos, o foco de uma atividade cúltica similar: pensava-se que os reis estavam pessoalmente responsáveis pela fertilidade da terra, devendo a autoridade que eles incorporavam à sua conexão direta com os poderes divinos. De fato, a evidência de que um tipo de realeza sacra operou na Noruega durante o reinado de Hákon é mais forte do que nos reis Ynglingos anteriores, conquanto seja um argumento sujeito à superinterpretação. Hákon foi apresentado nas fontes como tendo uma ligação pouco usual com os deuses, mas é mais significativa que as figuras mitológicas com as quais ele estava associado pareçam particularmente relevantes em um culto que estimava tanto a fertilidade agrícola quanto sexual.

O significado religioso do sexo dentro da visão de mundo pagã nórdica foi sugerido pelas representações fálicas de Freyr descavadas por arqueólogos, que são interpretadas à luz da descrição de Adão de Bremen do templo de Uppsala. A irmã de Freyr, Freyja, foi uma renomada deusa do amor. Tanto Freyr quanto Freyja pertenciam ao grupo dos Vanir, cujo papel tende a ser ampliado para além de fazer as plantações crescerem, adentrando o reino da sexualidade humana e reprodução – ainda que a evidência cültica seja escassa. Com Hákon, principalmente a partir da maneira como ele foi representado pela poesia contemporânea e pelas fontes literárias posteriores, nós encontramos uma equação similar: sua sexualidade assumiu uma dimensão mítica e foi conectada com seu bem-sucedido governo da próspera Noruega.

Historiadores atestam que Hákon tinha um jeito com as mulheres; provavelmente seria melhor dizer que ele encontrava um caminho até elas. O *Heimskringla* e a *Fagrskinna* registraram que, no final de seu reino, a luxúria de Hákon tomou o melhor dele e foi a causa de insatisfação entre seus súditos:

Durante o período em que o *jarl* Hákon governou a Noruega, havia muitas boas colheitas, e a boa paz reinava na terra entre os fazendeiros. Durante a maior parte de sua vida o *jarl* foi popular com eles. Mas, conforme o tempo passou, era frequente que ele se tornasse licencioso em seu coito com mulheres [...] Ele se dirigia para longe no intuito de abduzir as filhas de poderosas chefias e trazê-las até sua residência, onde ele se deitava com elas durante uma semana ou duas antes de enviá-las de volta para casa. Isso trouxe um ácido ressentimento dos parentes das mulheres, e os fazendeiros começaram a murmurar ameaçadoramente, como era o costume do povo de Trondheim quando alguém os desagradava¹¹⁵.

Naturalmente, o excerto não diz que há algo de “sacro” quanto às más ações sexuais de Hákon ou que qualquer um – incluindo o *jarl* – necessariamente acreditasse que havia uma conexão ali entre sua conduta e as boas colheitas que o fizeram tão popular. Não há nada particularmente deífico sobre seu abuso de poder.

Se nós nos voltarmos para a poesia que os escaldos produziram, no entanto, o imaginário que combina aspectos sexuais e mitológicos é, em certos casos, um tanto proeminente. O exemplo mais claro é o *Hákonardrápa* (“Encômio sobre Hákon”) do islandês Hallfreðr Óttarsson, que foi provavelmente composto no final do governo do *jarl* (cerca de 990), no ápice de seu poder. Esse *Hákonardrápa* – que foi preservado no *Skáldskaparmál* – é superficialmente um poema encomiástico convencional

sobre o progresso vitorioso de Hákon conforme ele derrotou seus inimigos e colocou toda a Noruega sob sua influência. Hallfreðr descreveu a vitória de Hákon simbolicamente, usando um imaginário idêntico em quatro das nove estrofes do poema. Em cada uma delas, a conquista da Noruega empreendida por Hákon foi representada em termos sexuais; ele era o marido que tomava posse de uma terra feminilizada como se ela fosse sua esposa:

O sagaz domador do corcel do vento [i.e., Hákon] atrai sob si com a verdadeira linguagem da espada [batalha] a desamparada esposa de Þriði de cabelos de pinheiro [i.e., Jörð, esposa de Odin]. (estrofe 3)

Assim eu acredito que o célebre distribuidor [i.e., Hákon] – a terra está sob aquele que aperta o laço do pescoço [i.e., Hákon] – relutará muito para deixar a esplêndida irmã de Auðr [i.e., Jörð] sozinha. (estrofe 4)

O confronto foi depois consumado quando o sábio governante amigo íntimo dos reis [i.e., Hákon] uniu-se à única filha de Onar de cabelos de pinheiro [i.e., Jörð]. (estrofe 5)

O guia dos cavalos ancorados [i.e., Hákon] administrou para atrair para si a noiva de rosto largo de Báleygi [Jörð] pela política do aço [i.e., a batalha]. (estrofe 6)¹¹⁶

A personificação mítica da terra, a esposa de Odin Jörð, tornou-se a propriedade de Hákon a cada estrofe. Mas ele não apenas a “possuía”; ele tomou posse dela de uma maneira explicitamente sexual que é apenas indecorosa de ser explicitamente sexual. Na estrofe 5, o casamento entre o senhor e a terra foi “consumado” – Hákon e a Noruega tornaram-se noivo e noiva. O ato de cortejar, no entanto, não foi particularmente romântico: Hákon não cortejou de maneira significativa e Jörð foi tomada à força, falando com a “linguagem da espada” e capturando-a através da “política do aço”. Conquanto esses versos signifiquem, com efeito, uma glorificação do poder e potência de Hákon, eles também soam desconfortáveis em sintonia com sua reputação como sedutor inescrupuloso. Hallfreðr não atestou que a Noruega deu o consentimento ao *jarl* para tal ato.

Alguns eruditos viram traços de um *hyeros gamos* (“casamento divino”) na representação de Hallfreðr sobre o relacionamento de Hákon com sua “noiva”. No nível mais básico, o *hyeros gamos* é um casamento de duas deidades, talvez mais famosamente aplicável para os nubentes Zeus e Hera na mitologia grega. O casamento de Odin com Jörð – uma vez que ela não é estritamente uma deusa – também poderia encaixar-se na categoria. Como em muitos mitos, o *hyeros gamos* tem também uma correlação ritual – alguma forma de cerimônia na qual os adoradores de um deus poderiam reatar o casamento sacro de maneira a produzir um desfecho desejado. Os

rituais pautados no *hyeros gamos* são normalmente associados com e desenvolvidos para promover a fertilidade.

O casamento forçado da Noruega com Hákon plausivelmente pode ser interpretado como um *hyeros gamos*. O *jarl* foi representado como um membro da família dos deuses, podendo substituir Odin; havia um bem atestado antecedente mitológico na história do casamento de Odin com a terra; a fertilidade era uma das principais preocupações dos cultos noruegueses nesse período. Hallfreðr não foi o único poeta a mencionar o relacionamento de Hákon com a terra em termos sexualizados; o *Háleygjatal* de Eyvindr foi concluído com uma imagem muito similar:

[Hákon], sob cujo braço
a esposa do deus
do abate [Jörð/Odin] deita-se,
até o caminho do leste, ao território de Egðir¹¹⁷.

Falta ao verso de Eyvindr o erotismo do *Hákonardrápa*, mas sua mensagem é a mesma.

Havia certamente um estilo próprio para descrever o poder de Hákon de forma sexualizada. Possivelmente os poetas foram influenciados por mitos preexistentes dos relacionamentos amorosos quando eles escolheram representá-lo como o amante (ou estupro) da Noruega; mas não há evidência sólida de que esses poemas descreveram um rito corrente de “realeza sacra” no qual Hákon era formalmente ou simbolicamente casado com a terra. Como Roberta Frank apontou, a posse sexualizada do reino por Hákon foi uma metáfora poética abrangente e convencional – ela está realmente preocupada com o poder em vez da sexualidade, e esses poemas não requeriam um contexto ritual para funcionar efetivamente como um elogio ao *jarl*¹¹⁸. O simples fato de que a terra foi concebida como uma entidade feminina na visão de mundo nórdica pagã provoca por si só um imaginário de gênero e sexualizado. Assim, conquistar a terra foi equalizado com possuir uma mulher; o poeta usou as alusões mitológicas na descrição da conquista de Hákon, mas não é a mesma coisa que dizer que seu ato de sedução ou estupro da Noruega tenha sido realmente um ato sagrado. Nestes termos, essa abordagem oferta à sua reputação o *status* de um governante poderoso e potente, além de afirmar que ele tem um íntimo e talvez amoroso laço com a terra. No entanto, sem uma evidência positiva é impossível dizer se sua “sedução” da terra teve qualquer realidade

objetiva na vida religiosa norueguesa. Como Eyvindr e Einarr descreveram, a licenciosidade de Hákon é um produto da licença poética.

No entanto, há outra peça de evidência que pode sugerir a ideia de que o *hyeros gamos* teve um significado maior para Hákon do que meramente a técnica na qual os escaldos esperavam inflar o ego do *jarl* – além de sua libido. Há evidências de que o povo de Hálogaland, a região nativa de Hákon, venerava uma figura mitológica feminina chamada Þorgerðr Hölgabrúðr. Em sagas medievais muito posteriores, o *jarl* Hákon foi chamado de marido de Þorgerðr (*bóndi*) e que ele a teria amado¹¹⁹. Muitas histórias sobreviveram nas quais Þorgerðr foi a patronesse de Hákon, e que descrevem como ela foi adorada pelo *jarl* e seus seguidores. Contudo, é preciso destacar que todas essas narrativas são datadas muito depois da conversão da Noruega ao cristianismo, e que nenhum dos escaldos de Hákon produziram referências explícitas sobre Þorgerðr, como nós podemos esperar que eles fizessem se colocassem muito mais ênfase no papel religioso do *jarl*, tal como suas proezas sexuais. Dos poetas de Hákon, apenas Tindr Hallkelsson mencionou uma personagem que pode ser identificada com Þorgerðr Hölgabrúðr, no ambíguo verso inicial de seu *Hákonardrápa*:

Não foi como se a atrativa Gerðr [deusa] do fogo [mulher/joia]
fizesse uma cama para o *jarl*
com seus ramos curvados dos ombros [braços]:
o ressoar dos fogos de Fjölnir [Odin/espadas] aumentou¹²⁰.

Nesta estrofe, Tindr enfatizou a coragem da batalha ao comparar a imagem do *jarl* deitado nos braços de uma bela mulher. Enquanto possa ser uma alusão à reputação de Hákon como um mulherengo, alguns eruditos têm visto nesse verso um significado religioso e mitológico que não se mantém de pé, no entanto, após escrutínio. Conquanto “fogo-Gerðr” não compartilhe um elemento com o nome de Þorgerðr, é um tipo de *kenning* ordinário no qual o nome de uma personagem feminina – Gerðr é o nome de uma gigante por quem Freyr cai de amor no poema éddico *För Skírnis* – combinado com um atributo caracteristicamente feminino ou apetrecho (neste caso, uma joia) simplesmente significa “uma mulher”. Como nós vimos anteriormente, esses versos usavam referentes mitológicos para descrever coisas normais; não há conteúdo religioso, e tudo leva a crer que seja pouco provável que o poeta pensou em Þorgerðr Hölgabrúðr quando ele o compôs.

Seja como for, é curioso que uma personagem ausente das fontes poéticas contemporâneas ao acontecido tenha sido identificada de maneira tão próxima com o *jarl* Hákon nos escritos tardios. A evidência do período pós-conversão sobre Þorgerðr é tão difusa e inconsistente que nós nem mesmo sabemos se ela foi pensada como uma deusa, uma gigante ou algum tipo de personagem ancestral lendária da família Háleygir que gradualmente tornou-se o foco de um culto entre seus descendentes. A *Snorra Edda* deu ênfase para esta última interpretação:

Eles dizem que um rei conhecido como Hölgi, por conta de quem Hálogaland foi nomeado assim, era pai de Þorgerðr Hölgabruðr. Sacrifícios foram ofertados a ambos, e o monte tumular de Hölgi foi erguido posteriormente com camadas alternadas de ouro e prata – esta foi a riqueza oferecida como sacrifício – e uma camada de terra e outra de rocha¹²¹.

“Hölgabruðr” pode significar “mulher de Hölgi”, mas o elemento *-brúðr* também pode ser interpretado como “noiva”, o que implicaria um erro de Snorri quanto ao relacionamento entre Þorgerðr e Hölgi. Mas Snorri certamente pensou que ela pertencia à história lendária em vez da mitologia *per se*. Conforme essa interpretação, sua adoração no círculo de Hákon caberia no interesse do *jarl* de traçar sua ancestralidade até personagens lendários ou divinos – como exemplificado no *Háleygjatal*. A similaridade entre os nomes “Hölgi”, “Hálogaland” e da família Háleygir, por sua vez, estão atrelados firmemente dentro da região de Hákon, e explicam a razão de ela ser particularmente venerada ali e não em outros locais da Noruega.

No entanto, as outras fontes nunca concordam sobre a forma correta do nome dela. Þorgerðr foi chamada de forma variada nas sagas: ora como “Hölgabruðr”, ora como “Hörgabruðr”, ou ainda “Hörgatröll”. Ela apareceu em diferentes episódios que, em sua maioria, concordam apenas com o local que ela (ou uma representação dela) ocupava nos templos pagãos. Na *Njáls saga*, o vilão Vígr (“assassino”)-Hrappr entrou em um templo pertencente ao *jarl* Hákon e roubou a preciosa touca e um bracelete de ouro do ídolo de Þorgerðr. O templo também continha estátuas de Thor e de uma obscura deusa chamada Irpa, que parece ter sido pensada para compor uma dupla com Þorgerðr; Hrappr profanou esses ídolos também. Por fim, ele removeu todas as estátuas do templo e ateou fogo nelas. Um final similar ocorreu na *Harðar saga*, na qual Grímkell, um parente do *jarl* Hákon que tinha emigrado para a Islândia e queimado o templo de Þorgerðr Hölgabruðr após ela recusar a garantia de boa sorte à família dele e proferir profecias desencorajadoras. Nesta narrativa, Þorgerðr habitava o templo em

vez de ser representada por um ídolo. Ela tinha o poder de garantir boa fortuna, e suas profecias concretizavam-se: após Grímkell queimar o templo, ele morreu praticamente em seguida, tal como ela havia predito.

Þorgerðr é encontrada com maior frequência em uma série de narrativas no *Flateyjarbók* que tem como cerne Óláfr Tryggvason, o “nêmesis” cristão de Hákon nesta última parte de seu governo e seu sucessor como governante norueguês. Como nos dois episódios em sagas descritos antes, Þorgerðr está em um templo no meio de uma floresta. Na primeira referência do *Flateyjarbók* sobre ela, Hákon e seu amigo Sigmundur visitaram um templo no qual o ídolo de Þorgerðr era o mais esplêndido e importante de todas as deidades. Eles fizeram uma oferenda de prata a ela e, em troca, ela garantiu a Sigmundur um anel, simbolizando que ela o protegeria a partir de então. Em seguida, Hákon intercedeu junto a ela para ajudá-lo em suas batalhas contra os Jómsvíkingar, um bando de piratas. Mas Þorgerðr recusou-se a ajudá-lo até que Hákon concordasse em aplacá-la com sacrifícios humanos: por fim, ele concordou em matar seu filho mais jovem. Þorgerðr manteve sua barganha, e enviou uma grande tempestade de granizo sobre os inimigos do rei antes de integrar suas fileiras, além de atirar flechas a partir de suas unhas. Irpa a acompanhou no campo de batalha, e ela foi chamada de irmã de Þorgerðr. Ao que tudo indica, essa história era bem conhecida no final do século XIII, uma vez que referências sobre a tempestade de granizo mágica e a participação de Þorgerðr na batalha ocorreram em poemas de Þórkell Gíslason (*Búadrápa*, c. 1200, estrofes 9 e 10) e do bispo islandês Bjarni Kolbeisson (*Jómsvíkingadrápa*, anterior a 1222, estrofes 30 e 32).

No *Flateyjarbók*, Þorgerðr e seu culto foram finalmente destruídos após a morte do *jarl* Hákon, quando Óláfr Tryggvason, seu sucessor e de acordo com a saga, visitou sua “casa magnífica” em uma clareira na floresta, despiu as preciosas roupas com as quais Hákon tinha adornado seu ídolo e arrastando-o atrás de seu cavalo. Óláfr testou seus homens, ao observar se eles ainda conferiam respeito para com a indesejada figura de Þorgerðr, mas todos eles exibiram desprezo diante do símbolo do paganismo, mesmo quando ela puxou de volta suas roupas e mostrou todo ouro e prata que havia sobre ela. O rei esmagou a estátua em pedaços e queimou-a, juntamente com um ídolo de Freyr que tinha sido tomado de outro templo.

Essas narrativas não fornecem muitos dados de realidade histórica sobre o culto de Þorgerðr Hölgabrúðr durante o governo de Hákon. Elas foram

elaboradas em grande parte para entreter audiências cristãs, mesmo se eles não tiverem sido fabricados muito após a conversão. Mas há uma chance, naturalmente, de que essas histórias contenham traços de crenças e práticas muito antigas, o que, neste caso, possibilitaria traçar algumas parcas conclusões sobre sua natureza e função. Parece verossímil que a reputação de Þorgerðr como uma deidade protetora derivasse de seu *status* como uma figura ancestral da dinastia dos Háleygir, o que explicaria a razão de que seu culto estivesse circunscrito ao círculo e família de Hákon: não há evidência que sugira que ela tenha atraído uma devoção popular ampliada. Seu papel foi proteger e aconselhar o *jarl* e seus amigos; ela poderia intervir diretamente nos assuntos populares e profetizar sobre assuntos que poderiam concretizar-se. Para sua proteção e assistência, era preciso fazer oferendas – normalmente dinheiro, mas em um episódio ela exigiu um sacrifício humano. Um local específico de adoração – um templo na floresta – foi particularmente associado com essas oferendas, e em seu templo Þorgerðr foi representada por uma bela e impressionante estátua, sempre vestida com máxima elegância. Ela poderia ser adorada juntamente com outros ídolos, mas algumas vezes foi, aparentemente, considerada superior entre os demais. Conquanto seu nome combine dois elementos mitológicos – o deus Thor com a gigante Gerðr – não há evidência de que ela já foi considerada alguma vez um membro dos Æsir. O relacionamento do *jarl* Hákon com Þorgerðr supostamente foi próximo. Como uma espécie de “deidade” local, ela pode ter sido uma boa candidata para participar – talvez como uma representação simbólica de Hálogaland – no *hyeros gamos* com o qual Hákon foi tão frequentemente associado. Alguns eruditos conectaram Þorgerðr com o sexo e fertilidade – talvez como uma espécie local de deusa da fertilidade Vanir –, mas essa interpretação provavelmente oferece uma leitura excessiva do elemento *-brúðr* (“noiva”) de seu nome, e uma única referência sobre Hákon como seu marido. Não há evidência de que o sexo desempenhou um papel em sua adoração – ainda que seu ídolo parecesse desnudo quando homens profanam seu santuário. Ademais, seus seguidores não parecem ter recebido os benefícios convencionais associados com os cultos de fertilidade: nem prosperidade, nem fertilidade agrícola, nem fecundidade procriativa alcançada por orações ou sacrifícios a Þorgerðr.

Mesmo que nas fontes sobreviventes Þorgerðr Hölgabrúðr transpareça uma ideia de figura periférica, ela se encaixa bem na atmosfera religiosa em

torno do *jarl* Hákon, como nós podemos perceber na narrativa histórica de seu reino e na poesia escáldica contemporânea. Mesmo que o governo de Hákon não tenha sido, do ponto de vista estrito, “sacro”, um tipo de paganismo praticado em seu círculo concentrava muito poder religioso na pessoa do *jarl*. Como expresso e afirmado pela sua conexão ancestral com os deuses, seu envolvimento em sacrifícios e possivelmente (ainda que eu considere improvável) o ritualizado “casamento divino” entre ele e seu reino, foi a interação pessoal de Hákon com variadas deidades que parece ter sido de importância capital na salvaguarda do paganismo nórdico, sendo usado para garantir a prosperidade e proteção da Noruega. Tanto a vitória na guerra quanto a fertilidade nos campos foram o presente dos deuses; ambos foram mediados através das funções religiosas do *jarl*. Os poetas de Hákon usaram o imaginário mitológico para promover o bom nome do *jarl* ao ligar suas ações e explicitar suas consequências benéficas. Naturalmente, como suas metas foram louvar e bajular Hákon, seus trabalhos são testemunhas não confiáveis do que realmente ocorreu na Noruega do final do século X: eles disseram o que o *jarl* queria ouvir e o que ele queria que o povo ouvisse sobre ele. Em suma, eles criaram um novo tipo de mito: um mito no qual o *jarl* de Hlaðir e sua família foram transformados – quase deificados – em heróis culturais pagãos, cujo sucesso poderia contrastar com o insucesso dos governantes cristãos que tentaram proscrever formas tradicionais de observância religiosa. Era um tipo de mito que aquele tempo requeria. De maneira a preservar as práticas tradicionais norueguesas e modos de pensamento tendo em face o montar de uma oposição ao cristianismo, o povo precisava saber que adorar as deidades pagãs *funcionava*. Entrementes, Hákon deveria mostrar que ele era a pessoa certa para garantir sacrifícios bem-sucedidos e proteger os interesses da Noruega, tanto seculares quanto sagrados. Assim, os poetas de Hákon embarcaram em um programa de criadores de mitos, com o *jarl* em seu centro. Essa propaganda mitológica é tão conspícua nos trabalhos dos escaldos que nós podemos pensar que Hákon tinha instigado ou ao menos autorizado tal ação, como uma espécie de “paganismo de Estado”. Pela duração de seu reino, a identidade norueguesa e a identidade pagã foram – conforme essa ideologia “oficial” – unidas de forma tão estreita até se tornaram quase indistinguíveis. A religião forneceu um ponto em torno do qual reuniu os apoiadores do *jarl* contra um inimigo comum. O inimigo – os estrangeiros, os *outsiders*, os traidores dos valores tradicionais noruegueses – poderiam

ser aglomerados no rótulo de cristãos; mas era mais importante ainda usar o mito do paganismo de Estado para aspirar uma ideia do povo de Hákon unido, e garantir que ele continuasse a emprestar-lhe seu apoio. Os novos mitos em torno do *jarl* Hákon não foram particularmente anticristãos, mas eles foram inteiramente pró-pagãos porque, conforme essa propaganda, o *jarl* era a própria incorporação do paganismo.

A criação de narrativas míticas

As novas formas de discurso religioso que cercaram o *jarl* Hákon ainda não são aquelas que nós podemos chamar usualmente de “mitos”. Seus poetas usaram referências sobre os deuses nórdicos e outras figuras mitológicas como uma técnica para focar a atenção sobre o lugar do *jarl* dentro do universo religioso pagão, mas nenhuma dessas composições que nós examinamos até o momento conta histórias sobre os próprios deuses. Os escaldos de Hákon certamente conheciam versões completas dos maiores mitos que sublinham sua poesia, e presumivelmente que também envolviam sua audiência. Ainda assim, como ocorreu com os primeiros escaldos, permanece incerto de que maneira eles conheciam essas narrativas. No entanto, há alguma evidência de que mitos integrais foram transmitidos de maneira poética durante o reino de Hákon e alguns desses poemas narrativos sobreviveram até os nossos dias. Conquanto não sejam provas conclusivas, parece provável que alguns dos grandes poemas que compõem a *Edda poética* alcançaram algo próximo de sua forma final nesse período.

Nós temos visto que os poetas de Hákon representaram o *jarl* como um partícipe em um tipo de união sexual com a terra que ele governou. O relacionamento percebido entre Hákon e a personagem mitológica conhecida como Þorgerðr Hölgabrúðr pode também ser contado como parte de seu complexo de ideias. Dois poemas éddicos parecem relacionar-se particularmente bem com esta margem de imaginário mitológico, e eu farei seu exame apesar de suas datações e locais de origem permanecerem desconhecidos. Eles expressam temas que foram parte do repertório mitológico dos escaldos de Hákon; eles encaixam-se bem neste meio, e iluminam aspectos do *hyeros gamos* da maneira como ele foi compreendido no contexto do paganismo nórdico.

O poema *Hyndluljóð* (“a canção de Hyndla”) não é encontrado na coleção canônica da *Edda poética*, mas tem sido chamado de poema “éddico” com base em sua métrica e conteúdo. Trata-se claramente de um poema mitológico, conquanto um tanto estranho. Ele sobreviveu em uma cópia única do manuscrito do século XIV batizado como *Flateyjarbók* – o códex no qual nós encontramos a maioria das histórias que sobreviveram sobre Hákon e Þorgerðr Hölgabrúðr. Muitos acadêmicos identificaram o *Hyndluljóð* como um poema tardio e pós-conversional, possivelmente datado no século XII. Ele é provavelmente a fusão de dois poemas em um: as estrofes intermediárias (29-44) produzem uma sequência que está separada da narrativa material do poema da parte inicial e final. Snorri Sturluson conhecia essa parte pequena como “a pequena *Völuspá*”, de acordo com a maneira como ele mencionou o texto em sua *Edda*. Portanto, é usual tratar as duas seções do *Hyndluljóð* separadamente, como nós veremos, conquanto ocorram algumas afinidades entre “a pequena *Völuspá*” e o restante do poema.

A primeira coisa notável sobre o *Hyndluljóð* é que os dois principais protagonistas são mulheres. Conquanto deusas tenham sido dispostas frequentemente nos mitos nórdicos, elas são mais frequentes como objetivos de buscas do que agentes que as empreendem. Aqui, a deusa da fertilidade Freyja mantém um diálogo com a gigante chamada Hyndla: sua conversação foca na ancestralidade de um Óttarr, um mortal que parece ser um *protégé*¹²² de Freyja. A segunda inusual e importante característica do *Hyndluljóð* foi determinada no mundo dos deuses, mas alcançou o mundo humano, e tocou até mesmo a adoração corrente que os deuses recebiam dos homens. Freyja diz que Óttarr merece seu apoio porque:

Ele fez um altar para mim, revestido com rocha,
agora que a rocha se tornou vidro;
ele avermelhou o novo altar com sangue de boi,
Óttarr tem sempre confiado nas Ásynjor [deusas] (estrofe 10)¹²³.

Nós não sabemos muito sobre Óttarr, mas ele foi, tal como Hákon, ativo ao promover sacrifícios apropriados ao culto de Freyja. Sua recompensa é que Freyja obterá informação sobre sua linhagem, dado que ele precisa para vencer uma aposta com um homem chamado Angantýr: o objeto da aposta é sua herança. Assim, Freyja tenta elogiar e convencer Hyndla para que ela divida seu conhecimento sobre a descendência de Óttarr. Como outras figuras femininas da mitologia nórdica, os principais atributos da gigante parecem ser um vislumbre privilegiado do passado e uma memória

formidável. Tal conhecimento parece dizer respeito às características do trato feminino, como nós também veremos nos poemas *Völuspá* e *Baldrs draumar*.

Hyndla teve suspeição dos motivos de Freyja. Ela chamou Óttarr de “amante” de Freyja e a própria deusa de “falsa” (estrofe 6). Essa falsidade consistia na recusa inicial de Freyja em dar o nome de Óttarr: ela referiu-se a ele obliquamente como seu “javali” (o javali era supostamente sagrado para Freyja). Mas Freyja também prometeu a Hyndla que ela tentaria ganhar o favor de Thor para ela, mesmo que ele “não se preocupasse muito com mulheres gigantes”. Ela “sacrificaria a Thor” de maneira a ganhar essa concessão para ela (estrofe 4) – uma referência curiosa aos rituais realizados por deuses em sua própria honra, mas um que não é único. Na verdadeira primeira estrofe do poema, Freyja apelou para Hyndla, chamando-a de sua “irmã”, e sugeriu que elas deveriam visitar Odin no Valhalla, com uma promessa implícita de que ele daria a ela dois presentes (estrofes 2-3). Por fim, Hyndla cedeu, conquanto nós não saibamos quais súplicas, ameaças ou tentativas de suborno que Freyja lançou mão para convencê-la. Desse modo, Hyndla começou a recitar toda a genealogia de Óttarr, o que ocupou a maior parte do poema. Ao fazer isso, descobre-se que Óttarr é descendente das pessoas certas: sua árvore familiar inclui os Skjöldungar – os ancestrais lendários dos reis dinamarqueses – e os Völsungar, o clã legendário cuja história trágica foi narrada em poema e prosa tanto na Escandinávia quanto na Germânia (incluindo o *Anel dos Nibelungos* de Wagner). Óttarr também foi relacionado com o histórico Haraldr *blátann* (“dente azul”) da Dinamarca. De fato, trata-se de uma linhagem impressionante.

Ainda que as referências a Haraldr *blátann* e à dinastia dos Skjöldungar possam sugerir uma conexão com a Dinamarca, o impulso genealógico por trás do *Hyndluljóð* rememora o poema norueguês *Háleygjatal*, no qual Eyvindr *skáldaspillir* traçou a descendência do *jarl* Hákon de uma das principais famílias escandinavas como uma assertiva de sua autoridade e direito de governar. Ademais, em uma sutil e convincente análise do poema, John McKinnell argumentou que o relacionamento entre Freyja e Óttarr é análogo ao “casamento sagrado” de Hákon com Þorgerðr Hölgabrúðr¹²⁴. O *Flateyjarbók* atesta que Hákon ergueu santuários especificamente para a adoração de Þorgerðr, e propôs sacrifícios em sua honra. Como vimos anteriormente, parte da recompensa dessas ações foi tornar-se o amante ou

“marido” de Þorgerðr, ao menos simbolicamente. Óttarr mereceu os mesmos favores de Freyja em troca do mesmo tipo de atos. McKinnell também notou que as referências peculiares no poema à parede de pedras do tempo de Freyja que “se tornaram vidro” pode também refletir a associação entre os templos de Þorgerðr e objetos preciosos. Por fim, podemos notar que Þorgerðr tinha uma irmã, Irpa, que algumas vezes também agiu para proteger Hákon; McKinnell interpretou o conflito entre Freyja e Hyndla como o soerguimento da rivalidade entre duas “irmãs” pelos favores de Óttarr. A afeição de Hyndla para com este homem que ela se queixou como “insensato Óttarr” é o que a motivou a fornecer as informações com as quais ele pode vencer sua aposta com Angantýr e garantir seu patrimônio. Sua inveja despontou no final do poema, quando ela comparou Freyja com Heiðrún, a cabra produtora de hidromel do Valhalla, e ela mencionou a famosa promiscuidade da deusa com outros amantes:

Você correu para Æði, cheia de desejo,
muitos confiaram a si próprios à parte frontal de seu saiote;
galope para longe, nobre dama, para a noite,
como Heiðrún corre excitada entre os bodes (estrofe 47).

Æði pode ser uma variante de Óðr, nome do marido de Freyja conforme a *Snorra Edda*; mas claramente ele não era o único a gozar de seus favores.

Os insultos de Hyndla são golpes “abaixo da cintura”, por assim dizer e ao menos em um dos sentidos possíveis, mas eles harmonizam com a descrição de Freyja a partir de outras fontes. Em outro poema éddico, o *Lokasenna* – no qual Loki entra de penetra em uma festa e sistematicamente conta verdades capitais sobre cada um dos Æsir – a promiscuidade de Freyja foi objeto de escárnio, como é possível notar a seguir:

Freyja, fique em silêncio, eu sei tudo sobre você;
não falta culpa em seus atos:
entre os Æsir e elfos que estão aqui,
cada um deles foi seu amante¹²⁵.

Loki seguiu acusando Freyja de ter dormido com seu próprio irmão (estrofe 32), o que parece um tanto sórdido mesmo entre um casal de deidades da fertilidade.

O *Hyndluljóð* foi encerrado com Óttarr recebendo um barril de uma “cerveja da memória”, que permitiu fixar todas as informações obtidas a partir de Hyndla em sua mente. Mas a gigante predisse que a bebida – e, por implicação, o conhecimento – provarão ser amargos:

Eu vejo fogo queimando e a terra em chamas,
principalmente quando o sofrimento tentar comprar suas vidas;
coloque esta cerveja nas mãos de Óttarr,
misturada com uma grande porção de veneno e infortúnio (estrofe 49).

Sobre o qual Freyja replicou:

Sua maldição não terá efeito,
esposa do gigante, tu pretendes trazer o mal;
ele beberá o precioso líquido,
[e] eu intercederei para que Óttarr possa prosperar em todas as coisas boas
(estrofe 50).

A maldição de Hyndla injetou uma ignominiosa nota no processo. Ainda que Freyja “intercedesse” para que Óttarr continuasse a prosperar, ela não podia garantir isso. Esse sentimento de vaticínio não é algo que nós encontramos na poesia encomiástica sobre Hákon. Com efeito, nem devemos esperar isso: seus escaldos tinham o trabalho de garantir que tudo estava bem na Noruega sob o governo divinamente garantido do *jarl*. Mas, para os reis escandinavos da Era *Viking*, o sucesso tendia a ser transitório e a história relembra que o *jarl* Hákon, perseguido por seus inimigos, encontrou sua morte em um chiqueiro. Ele pode ter sido cercado por animais sagrados para Freyja, mas os deuses não puderam protegê-lo quando sua sorte deixou de existir. Parece que o *Hyndluljóð* previu um similar e infeliz desfecho para Óttarr.

Enquanto é importante enfatizar que nenhuma evidência positiva une a composição do *Hyndluljóð* com o círculo de Hákon, ele liga-se bem com os mitos de ancestralidade e patronagem divina que os escaldos criaram para ele. Esse poema demonstra como um homem pode receber assistência e proteção de uma figura mitológica feminina através de atividades de culto apropriadas, e que o relacionamento entre a deusa e seu *protégé* pode ser configurado como um elo sexual. Mas os favores da deusa podem apenas ser alcançados por meio de sacrifícios, como nós vimos na história de Þorgerðr exigindo as vidas dos filhos mais jovens de Hákon em troca de seu apoio na batalha. Conquanto as origens do *Hyndluljóð* sejam incertas, nós podemos dizer com segurança, com efeito, que a ideologia e o imaginário do mito que ele narra são consonantes com os mitos mais amplos sobre o relacionamento de Hákon com figuras divinas, que são expressas, por sua vez, através da poesia escáldica do século X e as tradições posteriores sobre Þorgerðr Hölgabrúðr. A transmissão do *Hyndluljóð* no mesmo manuscrito, doutra feita, como muitos episódios sobre Þorgerðr, pode sugerir que esse

material foi percebido como um todo, que deveria ser unido, ao menos no século XIV.

O segundo poema éddico que nós podemos comparar à ideologia religiosa do círculo de Hákon é o *För Skírnis* (“A jornada de Skírnir”, também chamado algumas vezes de *Skírnirmál*). O *För Skírnis* é parte da *Edda poética*, onde ele foi disposto entre os poemas de sabedoria principais (ele segue o *Grímnismál*) e *Hárbarðsljóð*, no qual descreve um encontro entre Thor e Odin. O *För Skírnis* tem em comum com o *Hyndluljóð* o fato de que o protagonista é um dos Vanir: é a única versão poética do mito sobre o deus da fertilidade Freyr, o irmão de Freyja. Como o *Hyndluljóð*, o *För Skírnis* tomou a forma de uma sequência de discursos citados, ainda que mais do que dois personagens cheguem a falar nessa composição. A utilização do discurso direto pode algumas vezes tornar difícil a reconstrução da narrativa, mas o manuscrito da *Edda poética* contém muitas inserções em prosa que tornam mais fáceis dizer quem está falando sobre quem e sobre qual assunto de maneira geral. O poema original pode, presumivelmente, não ter gozado dessas “direções de cena”.

No manuscrito, o *För Skírnis* foi introduzido da seguinte maneira:

Freyr, o filho de Njörðr, sentou-se no Hlíðskjálf e olhou para todos os mundos. Ele olhou para a Terra dos Gigantes e viu ali uma bela garota, e como ela andava do salão de seu pai até o armazém. A partir daí, ele foi pego por uma grande dor no coração. Skírnir era o nome do pajem de Freyr. Njörðr pediu a ele que fosse até lá e falasse por Freyr¹²⁶.

O nome da garota era Gerðr, e Freyr apaixonou-se por ela, mas ele sentiu-se incapaz de agir conforme seus desejos:

Nas cortes de Gymir eu a vi andando
uma garota que me agradou.
Seus braços brilham, e daqui
todo o mar e ar capturam luz.

A garota agrada mais a mim do que para qualquer outro homem,
jovem nos dias passados,
nenhum dos deuses e elfos desejam que
nós fiquemos juntos (estrofes 6-7).

O *För Skírnis* informa sobre o que aconteceu quando Skírnir viajou até a Terra dos Gigantes para pedir a mão da donzela por Freyr. Foi uma busca de sorte, mas Skírnir não encontrou nenhum obstáculo significativo antes que ele lidasse com a implacável oposição de Gerðr de se casar com Freyr.

Primeiramente, Skírnir tentou Gerðr com presentes: ele ofereceu a ela onze maçãs de ouro, e um anel incrível, Draupnir – a partir do qual outros

oito anéis gotejam a cada nove noites, e que, conforme Snorri, foi queimado com o deus Baldr em sua pira funerária. Mas Gerðr não queria ser comprada; ela disse que “Freyr e eu não chegaremos a um acordo enquanto nossas vidas durarem” (estrofe 20). Assim, Skírnir mudou sua tática, e liberou uma notável corrente de ameaças e pragas contra a desafortunada gigante. Ele ameaça matá-la, além de matar o pai dela (estrofes 23-25). Em uma passagem famosa, porém obscura, ele parece amaldiçoá-la com o banimento do mundo. Ela se sentaria em um “monte de água”, incapaz de comer, como uma espectadora de todo o mundo que ela desistiu (estrofes 26-28). Ela teria a experiência de “loucura e uivos, choro de aflição e desejo inquebrantável” (estrofe 29). Ela nunca iria gozar da companhia de homem algum, mas “miseravelmente veria sua vida correr com um gigante de três cabeças” (estrofe 31). Desse modo, Skírnir pareceu realizar um tipo de ritual mágico que ameaça trazer à baila todas essas predições terríveis:

Eu fui à floresta, para a verdadeira mata,
para obter um poderoso ramo;
um poderoso ramo eu obtive.

Odin está com raiva de mim, Thor está com raiva de você,
Freyr nos odeia;
garota mais amaldiçoada, você trouxe sobre você
a poderosa fúria dos deuses.

Ouçam, ó ogros, ouçam, ó gigantes de gelo,
filhos de Suttungr, as tropas do próprio Æsir,
como eu proíbo, como eu denego
o prazer dos homens para com a garota,
o benefício dos homens para a garota (estrofes 32-34).

Skírnir efetivamente forçou Gerðr a entrar em um relacionamento sexual não desejado ao ameaçar negar a ela qualquer satisfação futura por ou com homens; e tudo leva a crer que essa mágica fosse poderosa o suficiente para fazer isso acontecer. Após ter em mente o detalhe que a melhor esperança de uma bebida para Gerðr no futuro é o mijo de um bode servido no mundo dos mortos, ele gravou runas representando “lascívia, frenesi e desejo incontrolável” (estrofe 35). Nesse ponto, quando confrontada com a escolha entre entregar-se à sexualidade de Freyr e desistir da sua própria, assim como um prospecto de futuro muito miserável, Gerðr cede e promete deitar-se com Freyr por uma noite.

Críticos têm visto no *För Skírnir* vestígios de um antigo mito hierogâmico. De fato, trata-se do exemplo nórdico clássico de uma narrativa mítica primária sobre o “casamento” entre um deus e outro ser

mitológico. Conforme esse tipo de leitura, o poema está preocupado com a fertilidade: Gerðr é representada aqui como a terra – com a qual seu nome pode estar relacionado etimologicamente –, e Skírnir (“o brilhante”) representa o sol, que age sob os auspícios do deus da fertilidade Freyr ao trazer a luz e, portanto, vida à terra – alguns eruditos argumentam que Skírnir é, com efeito, o próprio Freyr, ou então algum aspecto da *persona* do deus. Quando Skírnir ameaçou privar Gerðr de seu direito de uma vida sexual plena e bani-la para o reino subterrâneo da escuridão, ele estava ameaçando interromper o ciclo da vida na terra. Consequentemente, a personagem Gerðr não desejava o personagem Freyr, como uma representação da terra, mas ela não recusou a oferta de Skírnir quando a alternativa era a esterilidade. Uma indicação adicional do mito da fertilidade nas entrelinhas da história pode ser encontrada no “ramo potente” de Skírnir, com o qual ele ameaçou amaldiçoá-la como uma parte de seu rito mágico: esse objeto, também chamado como “varinha de subjugação”, pode ser entendido como um símbolo fálico, a incorporação da masculinidade que Gerðr desejava ser preenchida como uma mulher e com a qual a feminina terra conta para produzir seus frutos.

Nós vimos que a ideologia religiosa do *jarl* Hákon incorporou, conforme a poesia de corte contemporânea, alguma noção de um relacionamento sexual simbólico entre o governante e a terra. Sua reputação como um líder bem-sucedido parcialmente deitava raízes na habilidade de garantir que a Noruega fosse próspera e fértil, de acordo com as qualidades que seus poetas o dotaram. O *jarl* também foi conhecido por ser mulherengo, ou seja, por usar seu poder para encontrar um caminho até o leito das mulheres de outros homens, conquanto seja perigoso propor conexões entre suas funções religiosas e sua voracidade sexual. Não há evidências que liguem o *För Skírnis* com a corte de Hákon – em sua forma atual, trata-se indubitavelmente de um poema islandês – mas que parece incorporar elementos de uma *persona* religiosa hipermasculina que, em algumas outras fontes, foi criada para Hákon. Isso não prova a existência de uma tradição estabelecida de “realeza sacra” na Noruega do século X, mas se a versão do paganismo praticado no tempo de Hákon encontrou um lugar para mitos de “casamento divino”, então o *För Skírnis* pode ser um bom exemplo do tipo de narrativa mítica que foi contada em conexão com esse tipo de ideia ampla. O *För Skírnis* é uma notavelmente desagradável história misógina. Não é preciso muita imaginação para equalizar o deus da fertilidade que usa

o poder do ritual mágico para forçar uma gigante a ter sexo com ele com o *jarl* que abusa de sua posição de poder para preencher suas próprias predileções sexuais. Os poetas de Hákon fizeram dele um descendente dos deuses, o favorito e agente deles na terra; esses artistas tentaram representá-lo como um deus entre homens. Se ele acreditou em sua própria propaganda, como alguns líderes são levados a fazer, ele pode ter começado a se comportar como se *fosse* um dos *Æsir*; e os deuses nórdicos raramente são um exemplo de bom comportamento. Um mito como o *För Skírnis* lembra-nos que o *hyeros gamos* entre o governante e sua terra nem sempre tende a um *affair* romântico: ele também pode ser um estupro.

O Þórsdrápa e os problemas com a mitologia escáldica

O *Hyndluljóð* e o *För Skírnis* forneceram mitos que se encaixam na ideologia religiosa geral que os escaldos de Hákon promoveram através de seus versos. Mas essas similaridades não são suficientes para provar que a poesia éddica estava em circulação na Noruega daquele tempo, e menos ainda que havia um corpo de poemas mitológicos estável e coerente tal qual nós conhecemos atualmente como a *Edda poética*. O único poema narrativo mitológico que nós podemos colocar diretamente no círculo de Hákon é, sem sombra de dúvidas, uma composição escáldica. O *Þórsdrápa* (“Encômio a Thor”), que foi atribuído ao poeta islandês Eilífr Goðrúnarson, foi quase uma tentativa única de contar uma única e singela história sobre as aventuras do deus na tortuosa métrica *dróttkvætt*. Ele é notavelmente um dos poemas mais difíceis em toda a literatura nórdica antiga; e ele talvez ilustre a razão de a maioria dos poetas escolher formas mais simples de narrativas mitológicas, além de restringir o conteúdo mitológico das estrofes no formato *dróttkvætt* a imagens estáticas produzidas a partir dos mitos disponíveis em outras mídias.

Eilífr foi nomeado como um dos poetas da corte de Hákon no *Skáldatal*, mas nós sabemos pouquíssimo sobre ele. Seus versos são encontrados apenas no *Skáldskaparmál* de Snorri, e para além do *Þórsdrápa*, dificilmente qualquer poesia atribuída a ele sobreviveu. Em uma estrofe única que Snorri diz ter pertencido ao conjunto composto por Eilífr – e que alguns eruditos acreditam que deva ser incluída no *Þórsdrápa* – pode

possivelmente ser um fragmento de um poema encomiástico sobre o *jarl* Hákon, conquanto seja difícil ter certeza:

Você deve decidir sobre presentes gentis,
uma vez que a semente do filho [o hidromel da poesia]
cresce em nossos prados da palavra [língua]
sobre a Alta estirpe¹²⁷.

Nessa estrofe, a alusão da “Alta estirpe” (*mæran kon* em língua nórdica antiga) pode ser um jogo sobre o nome de Hákon: *mærr* significa “famoso” e concebivelmente pode ser visto como um sinônimo de *hár* (“alto”) que, com *-kon*, produz o nome do *jarl*. Esse verso, com tal conversa sobre presentes como contrapartida pela poesia, soa como algo procedente de um poema encomiástico, mas outra interpretação faz do deus Thor o objeto e destinatário desse verso. No trabalho de Eilífr, nada é direto.

A única informação sobre o próprio Eilífr que nós podemos extrair de sua poesia é que ele dispunha de algum conhecimento do cristianismo. Snorri incluiu outro verso de Eilífr na seção do *Skáldskaparmál* que descreve as formas nas quais os poetas usavam os tipos tradicionais de *kenningar* para falar de Cristo:

Os primeiros poetas fizeram referência aos poetas nos termos da fonte de Urðr e Roma, como, por exemplo, Eilífr Goðrúnarson:

“Assim foi o poder do rei de Roma [Cristo]
que incrementou seu reino com terras
das divindades da terra aquecida [gigantes].
Ele disse ter seu trono ao sul da fonte de Urðr”¹²⁸.

Esta estrofe intrigante capturou algo da atmosfera religiosa do final do século X na Noruega. Ela demonstra a incursão que o cristianismo fazia em um reino descrito como “das divindades da terra aquecida” – os gigantes mitológicos. Mais uma vez, a Noruega recebeu uma identidade pagã. Mas agora nós vemos chegar o sentimento de que o poeta não está totalmente certo de que a chegada do cristianismo seria algo ruim: os noruegueses não mais se identificam com os deuses pagãos, mas com os gigantes que sempre são os principais inimigos dos *Æsir* nos mitos. Cristo é poderoso e bem-sucedido, enquanto em outros poemas do círculo de Hákon, os deuses pagãos que o são, operando através do *jarl*, que governa a Noruega. Talvez o próprio Eilífr tenha se convertido ao cristianismo; ou talvez ele simplesmente tenha percebido os sinais no final do reinado de Hákon ou pouco após sua morte. Ele observou a expansão do cristianismo de uma perspectiva pagã, mas um ponto de vista que ponderou o declínio do paganismo como inevitável. Como poeta, ele também manteve um enfoque

e um enquadramento de referências pagãs. Ao colocar Cristo morando no lugar da “fonte de Urðr” ele efetivamente localizou o novo deus fisicamente dentro do cosmo pagão. Urðr é o nome de uma das três nornas – as personagens femininas que os pagãos acreditavam serem capazes de controlar o destino de todos os seres vivos da mitologia nórdica. Conforme a *Snorra Edda*, Urðr e suas irmãs viviam próximas de uma fonte no próprio centro do universo, sob a árvore do mundo Yggdrasill. Talvez Eilífr tenha ouvido que Cristo vivia no centro do mundo – no pensamento cristão medieval, Jerusalém era o ponto central da terra, e Cristo algumas vezes foi chamado de “rei de Jerusalém” na poesia escáldica – e transferiu o lar de Cristo para o ponto nodal de uma cosmologia para a outra. Em certa medida, seus versos mostram que as mitologias das duas religiões em competição foram sobrepostas na imaginação de Eilífr.

A coexistência de ideias cristãs e pagãs nas estrofes de Eilífr fornece evidências adicionais de que a Noruega estava em um estado de sincretismo durante o reino de Hákon. As pessoas poderiam identificar a si próprias ora como cristãs, ora como pagãs, mas as duas religiões não foram, ao menos quanto às práticas, mutuamente excludentes, e as pessoas podiam escolher uma identidade religiosa que incorporasse elementos de ambas. A adoção do cristianismo não significava que a visão de mundo anterior foi instantânea e automaticamente transformada, de tal maneira que os conceitos pagãos foram expulsos – ainda que a Igreja quisesse empreender tal objetivo. E as pessoas que preferiram manter-se agarradas à tradicional identidade pagã foram ainda expostas às crenças e práticas cristãs, conforme a nova religião tornou-se mais abrangente sobre esta sociedade. Essas interseções entre cristianismo e paganismo oferecem um importante contexto ao maior poema de Eilífr, o *Pórsdrápa*.

O *Pórsdrápa* conta a história da viagem de Thor até a terra do gigante Geirrðr. Essa narrativa é bem atestada na versão de Snorri, que se baseou no poema de Eilífr e que uniu as diversas dificuldades expressas nos versos em uma narrativa em prosa direta. Se nós ignorarmos o recontar posterior do conto e restringir nosso olhar ao *Pórsdrápa*, no entanto, rapidamente encararemos um problema maior: de fato, a métrica *dróttkvætt* e o uso extensivo de *kenningar* complexos por Eilífr tornaram a composição e a história muito difíceis de seguir.

Thor é o herói da história, mas Loki também desempenhou um papel muito importante. Já vimos que Loki foi compreendido como parte

relevante em certos mitos – a história da abdução de Iðunn, por exemplo – mas que ele não tem um lugar discernível na religião pagã. Ele age algumas vezes como um instigador, determinando eventos em curso e muito frequentemente causando problemas aos Æsir; muitos mitos focam nos problemas que ele causou e nas tentativas dos deuses de reverter o desastre que suas ações ameaçavam precipitar. Com alguma frequência apenas Loki podia mudar o curso da catástrofe que vislumbra os deuses. No *Þórsdrápa*, Loki iniciou sua ação ao persuadir Thor a ir à corte de Geirrøðr na Terra dos Gigantes. No início do poema, Loki foi apresentado como um ser não confiável e mentiroso. Na sociedade nórdica, manter a palavra dada a alguém era um ato sacrossanto, um pilar central dos códigos de honra tradicionais. Mas Loki não tinha tempo para tais convenções:

O pai [Loki] do laço-do-mar [Miðgarðsormr]
– Loptr [Loki] era hábil em mentir –
urgiu para a viagem o derrubador [Thor] dos deuses que habitam a borda dos céus
[gigantes]
O não muito confiável tentador [Loki] do Gautr do estrondo da guerra [Thor] disse que os caminhos verdes conduziam à parede do cordel de Geirrøðr [lar]⁴²⁹.

Thor não era reconhecido por sua inteligência, e o esperto Loki teve poucas dificuldades em persuadi-lo que seria uma boa ideia procurar o lar do gigante. A única motivação que Eilífr ofertou para eles é que os deuses estavam “ansiosos para esmagar a parentela de Þorn [os gigantes]” (estrofe 2). Mas, por implicação, e com base sobre o que nós já sabemos, podemos ter certeza de que Loki sabia que a viagem de Thor não seria tão simples.

A concentração de *kenningar* no *Þórsdrápa* significa que a ação progride devagar. Na quarta estrofe, Thor alcançou “o sangue da morada da tarja celestial das mulheres do primeiro profanador de Fríðr”. Este não é apenas o mais convoluto *kenning* para “um rio” que alguém possa imaginar, mas ele também aludia um evento no mito que ainda não tinha despontado no poema. Fríðr aparece como um nome aqui, conquanto a palavra em si signifique “paz”; mas nós não sabemos de qualquer personagem mitológico que serviu como a personificação da paz ou foi cognominado dessa maneira. Assim, nós não temos certeza de quem é “o primeiro profanador de Fríðr”. A abertura do *kenning* é mais compreensível: a tarja é um escudo, e o escudo (uma coisa redonda) dos céus é o sol. A morada do sol são os céus, e o sangue dos céus – conforme a lógica da formação do *kenning* – é a

água. Para resolver o *kenning* completo é preciso, portanto, ligar “água” com “as mulheres do profanador de Friðr”.

Se nós continuarmos a ler o encômio, logo encontraremos a resposta do enigma. Thor tentou vadear um rio, que estava envolto em muitos obstáculos: ele estava com seu volume alto e com as águas agitadas pelo granizo; também tinha caído veneno nele; ademais, alguém espetou lanças em seu fundo com pontas voltadas contra a corrente. Uma tempestade levantou-se durante a cena, que foi descrita de forma vívida por Eilífr, tudo isso enquanto ele manteve a complexidade e a carga mitológica de seus *kenningar*:

Os *vikings* juramentados da morada de Gautr [Thor e seu companheiro, posteriormente identificado como Þjalfi],
sábios em batalha, se esforçaram enquanto fluía a relva da espada [rio].
A onda da duna da neve da terra [rio], grassada pela tempestade,
arremetia com força, atingindo poderosamente aquele que atormenta [Thor] os
moradores do salão da terra da cordilheira [gigantes/montanha] (estrofe 8).

Na estrofe seguinte, nós finalmente descobrimos a razão de o rio estar tão alto e turbido: “As viúvas de Mímir [as gigantes] de intrigas [ondas] provocaram uma severa corrente” (estrofe 9). Essas viúvas podem ser as gigantes, e elas de alguma forma produziram uma forte correnteza contra a qual Thor lutou, abraçando sua própria vara. Se nós voltarmos para a *Snorra Edda* para alcançar uma melhor compreensão, perceberemos que Geirrðr tinha duas filhas, Gjálp e Greip, que, conforme Snorri, permaneceram com uma perna de cada lado da margem e acrescentaram a corrente do rio sua urina ou sangue menstrual. Portanto, “as viúvas de Mímir de intrigas” podem ser identificadas como Gjálp e Greip, que são as mesmas personagens evocadas na estrofe 4, “as mulheres do primeiro profanador de Friðr”. Para entendermos aquele *kenning*, nós precisamos saber antecipadamente que as gigantes são a fonte a partir do qual o rio corre. Em outras palavras, ainda que o poema de Eilífr seja a mais primeva – a rigor, a única – narrativa poética sobre a aventura de Thor, certamente não foi a versão original do mito. Uma audiência que ainda não conhecesse a história não teria condições de interpretar o *kenning* do rio de Eilífr antes que eles soubessem sobre Gjálp e Greip, personagens que, de fato, apenas foram referenciadas no poema de forma muito obscura. O *Þórsdrápa* pode ser um retrabalho de uma história preexistente, um mito reexpresso através do meio da poesia escáldica para uma audiência mitologicamente educada. Nós não podemos experimentar a história da maneira como Eilífr, ou seja,

tal como ele a ouviu da primeira vez, mas nós podemos ver, a partir da estranheza e dificuldade, o fruto de sua arte e originalidade.

Thor agiu de forma a atravessar o rio, e seguiu para a corte de Geirrøðr. Ali ele tomou parte de uma cena de batalha climática que não é mais fácil de seguir do que o que a precede no poema. Ao ler, tomamos ciência de que Thor foi “levado aos apuros sobre o chapéu da esposa dos gigantes”; como vingança, ele quebrou as costas do gigante (estrofes 14-15). Eventualmente, o próprio Geirrøðr entrou na briga. Ele arremessou um pedaço de rocha derretida em Thor, que pegou o fragmento, lançando-o de volta intencionalmente, atingindo Geirrøðr na cabeça antes de finalizá-lo com seu martelo: mitos sobre Thor sempre tendem a terminar com Mjöllnir cravado no crânio de um gigante desafortunado. As referências de Eilífr para esses eventos são tão obscuras como outrora, o que sugere uma audiência que deveria ter tido um conhecimento prévio do mito.

Como preservado no *Skáldskaparmál*, o *Þórsdrápa* foi concluído com um eulógio no louvor da força e proeza de Thor:

Adorado por multidões, aquele que supera
os calvos da caverna secreta do brilho do mundo dos elfos [os gigantes]
Empunhou o fragmento manual da floresta [vara] poderosamente.
Os rugianos [ou “rogolanders”] dos ouvintes do covil do falcão [os gigantes] não
puderam permanecer de pé
diante da rocha confiável do encurtador da vida [Thor] do povo de Ella [os
gigantes] (estrofe 19).

Thor derrotou os gigantes; ele foi “adorado por multidões”. Após um primeiro olhar, isso transparece uma mensagem direta do poema de Eilífr: Thor fez o que ele fazia de melhor – e o que outros Æsir dificilmente fariam. Ao matar os gigantes, ele simplesmente conforma-se ao seu estereótipo. Tudo leva a crer, por extensão conceitual, que o *Þórsdrápa* é, de fato, um poema sutil e inovador que trata da instabilidade religiosa na Noruega nos dias do *jarl* Hákon. Mas isso é apenas o que parece ser. Roberta Frank – que tem sido uma das mais solidárias e apuradas intérpretes do verso escáldico nos últimos anos – demonstrou que o texto opaco do *Þórsdrápa* oculta camadas de significado que sugerem uma mensagem mais sofisticada do que simplesmente “Thor mata gigantes”¹³⁰.

De acordo com Frank, precisamos olhar mais profundamente nos *kenningar* de Eilífr se nós quisermos entender o subtexto de seu poema. Começando pelo fim, nós podemos notar que os gigantes da última estrofe estão localizados no mundo real em vez do mundo do mito. Eles são

chamados de Rygir, um nome que provavelmente faz referência aos habitantes de Rogaland, no sul da Noruega. Assim, os inimigos de Thor receberam um lugar na geografia norueguesa, e este lugar é diametralmente oposto às bases de poder do *jarl* Hákon no distante Trøndelag, mais ao Norte. Em outra parte do poema, Eilífr usou os nomes dos rios noruegueses empregados em época em seus *kenningar*, como se fossem os rios mitológicos que Thor cruzou (Feðja na estrofe 7; Mörn na estrofe 8). O deus atravessou uma paisagem que é tanto desse mundo quanto do universo mitológico.

Os gigantes também foram associados com Ella. Ella é a equivalente nórdica de Ælle, o nome de um rei da Northumbria semilendário que era bem conhecido na Escandinávia. Na poesia escáldica, “descendente de Ella” foi usado como um *kenning* para “rei da Inglaterra”, por exemplo. Portanto, ao usar esse *kenning*, Eilífr fez dos gigantes duplamente estrangeiros na terra natal de Hákon; eles vieram de uma região diferente e pertencem a uma raça ou nação diferente. Ao imaginar os gigantes como “ingleses”, é possível também introduzir, ao menos em certa medida, uma dimensão religiosa a essa comparação. Nórdicos dos dias de Eilífr sabiam notoriamente que a Inglaterra era uma terra cristã; os predecessores cristãos de Hákon tinham sido batizados na Inglaterra ou sob influência inglesa; e muitos dos missionários que ainda cruzavam a Noruega trazendo a boa-nova aos pagãos eram ingleses de origem. Assim, aqui os gigantes substituem os inimigos de Hákon em batalha pela alma da Noruega; nós podemos também identificar algo de Hákon na descrição poética de Thor. Thor foi bem-sucedido; ele derrotou seus inimigos; ele foi adorado por muitos. Todas essas coisas podem ser ditas sobre Hákon, ao menos conforme sua descrição no *corpus* escáldico. Nós também notamos que o *Pórsdrápa* é outro poema sexualizado. A maioria das ações envolve a tentativa do deus de derrotar as filhas do gigante, que parecem usar sua feminilidade monstruosa como uma arma contra ele. Mas Thor sobreviveu aos ataques ao usar sua “vara” – primeiro ela permanece firme contra a forte correnteza do rio, e logo em seguida, quando se agarrou ao bastão enfiado no teto do salão de Geirrøðr e, por fim, ao quebrar as costas do gigante. Não é preciso um grande recurso imaginativo para identificar a arma de Thor como um falo; nem de observar a semelhança entre esse herói ultramasculino mitológico usando seu órgão sexual como uma arma de opressão e a atitude de Hákon para com as mulheres.

Neste íterim, o *Þórsdrápa* é um poema que promove o “nós” contra “eles”. Os gigantes podem ser equacionados como elementos estrangeiros, cristianismo e feminino no topo das associações mitológicas convencionais para os inimigos dos *æsir*; eles também são os perdedores. O “nós”, representado por Thor, é associado com as características binárias dos opositores dos gigantes: nós somos nativos, pagãos, masculinos e nós vencemos. Essas dicotomias, que servem para representar o paganismo de uma maneira positiva, ao contrastá-lo com as falhas de representações do sistema alternativo, estão completamente de acordo com as estratégias dos poetas da corte de Hákon, tal qual descrito anteriormente. Interpretar o *Þórsdrápa* desta maneira pode também nos levar a uma leitura diferente da estrofe sobre o “rei de Roma” produzida por Eilífr. A “terra das divindades aquecidas [gigantes]” pode ser uma referência dirigida especialmente às partes da Noruega que não estão sob controle direto do *jarl* Hákon; em outras palavras, apenas as terras de seus inimigos dentro da Noruega tornaram-se “contaminadas” com a influência cristã.

Eilífr sabia sobre o cristianismo, e nós podemos ler sua poesia parcialmente como uma reação contra a nova religião, conquanto ela nunca tenha sido explicitamente mencionada no *Þórsdrápa*. Mas o aspecto final da interpretação de Frank apontou que o tratamento de Eilífr de seu objeto mítico foi influenciado positivamente pelas tradições cristãs, mesmo quando elas são colocadas em contraposição com a cultura cristã em geral. De todos os deuses nórdicos, Thor foi aquele cujo culto esteve na interseção com o cristianismo, ao menos com maior frequência. Nós podemos lembrar que o martelo e a cruz foram vistos como símbolos religiosos análogos, imbuídos com tipos de poder similares, e que é possível que a popularidade crescente do ícone do martelo de Thor no século X foi, *per se*, uma reação ao poderoso novo símbolo cristão que começou a ser visto ao redor da Escandinávia de forma crescente. As características de Thor – força, integridade, heroísmo, proteção – são as mais cristãs entre as alternativas possíveis no panteão nórdico. Cristo foi frequentemente representado como um guerreiro feroz na cultura germânica cristã; sua representação, neste caso, mais musculosa do que estamos acostumados atualmente, foi em parte uma tentativa de fazê-lo parecer uma figura mais atrativa e digna conforme os valores tradicionais da cultura germânica. Frank argumentou que, nesse poema, Thor tornou-se mais cristão que o normal, em uma inversão de seu processo de “germanização”.

É preciso admitir que Thor em nada lembrava Cristo durante sua aventura na Terra dos Gigantes. Porém, há certos sinais que podem indicar que as duas tradições convergiram. Primeiro, Frank sugeriu que a história de Eilífr de um herói divino viajando para a escuridão – real ou simbólica – e derrotando seus inimigos através do poder de seu principal emblema religioso pode ter sido influenciada pela popular história da descida de Cristo ao inferno. Em muitas versões dessa famosa história apócrifa, a jornada de Cristo ao inferno para resgatar os profetas e patriarcas do Velho Testamento das garras de satanás foi descrita como uma expedição militar, na qual Cristo é um herói vitorioso. É possível também que a descrição de Loki no início do *Pórsdrápa* tenha sido influenciada pelos mitos cristãos de satanás como um grande enganador. Na poesia mais antiga que nós examinamos, Loki não era um personagem particularmente proeminente; nos mitos tardios que analisamos em seguida, seu papel era de importância primordial, tal qual suas maquinações, inveja e malícia – todas essas características são profundamente associadas com satanás – que trazem a queda dos deuses, ou seja, o fim efetivo do universo pagão. Nas primeiras três estrofes do *Pórsdrápa*, Loki nunca foi identificado sem referência à desconfiança ou mendácia. Ele está a caminho da demonização. Thor, por outro lado, foi percebido a partir de epítetos positivos através do poema. Ele também foi representado como um personagem mais sério do que cômico, e a estupidez pela qual ele foi sempre alvo de zombaria nos mitos não encontrou espaço nessa composição. Mais frequentemente ele foi descrito como um “inimigo dos gigantes”: Eilífr possuía um amplo repertório de *kenningar* alternativos baseado nessa ideia. Porém, neste ponto, Thor também foi descrito como um “auxiliador de homens” (estrofe 9). Enquanto este *kenning* chama atenção para o lugar de Thor na religião pagã – ele pode ser chamado para ajudar pessoas em situações específicas –, este não é um de seus epítetos usuais na poesia escáldica. Com efeito, a frase em voga – *sinni ýta* na língua original – não é encontrada novamente em nenhum outro local do *corpus*. Esse *kenning* soa mais cristão do que pertencente ao escopo de Thor: a palavra em língua nórdica antiga usada para “salvador”, frequentemente aplicada a Cristo, é *hjálpari*, “ajudante”. Em um texto em prosa cristão tardio, a *saga de Barlaão* (*Barlaams saga ok Jósafats*) islandesa, quando Deus entrega sua assistência ao povo, a palavra *sinni* foi usada para descrever seu favor: “sem dúvidas, Deus ajudou aquele homem” (*ifanarlaust er Guð í sinni með þeim manni*)¹³¹. A referência a Thor dessa

maneira pode ser um sutil indicativo de que Eilífr concebia Thor e Cristo como figuras análogas, que empreendiam feitos similares e executavam funções similares em suas respectivas religiões. Esta é outra das “estranhas semelhanças” entre duas deidades rivais que Frank discerniu na literatura sincrética do período de conversão¹³².

A mensagem do *Þórsdrápa* de Eilífr poderia ser pró-paganismo, mas não implicava necessariamente que ele rejeitava Cristo. Adeptos do paganismo politeísta não devem ter duvidado automaticamente da bondade ou da efetividade do poder de Cristo, cuja influência eles viam de maneira crescente em seu próprio redor. Cristo pode ter sido mais um deus entre muitos, e aspectos de seu culto ou mitos podem ter sido aceitos, adotados ou adaptados ao enquadramento conceitual do paganismo sem provocar maiores estragos na visão de mundo pagã. Assim, Eilífr parece ter criado um mito sobre Thor ao combinar uma tradicional e presumivelmente bem conhecida narrativa mítica com aspectos da mitologia cristã que ele considerou atrativos. Os traços do sincretismo são tênues; mas, conforme Frank demonstrou, eles estão ali se olharmos com atenção. E parece apropriado dizer que um poema próximo cronologicamente do fim do governo de Hákon, quando as nuvens tempestuosas da tensão religiosa convergiam conforme o *jarl* perdia o controle do poder, pode demonstrar esse tipo de atitude sincrética. Por enquanto, o martelo e a cruz simultaneamente dominaram a Noruega, apesar dos melhores esforços de Hákon para promover os ritos pagãos em detrimento dos ritos cristãos. Ao lado de outros poemas produzidos pelos poetas do *jarl*, o *Þórsdrápa* oferece um fascinante – ou talvez frustrante – vislumbre de como mudanças de cunho religioso e cultural podem afetar a produção de novas narrativas míticas.

O fim do mundo pagão?

Não há dúvida de que a situação religiosa na Noruega estava em um estado de fluxo através da segunda metade do século X. As pessoas sabiam que viviam em um período de mudanças em época, e a história e os mitos daquele tempo parecem refletir essa atmosfera de instabilidade. A propaganda mítica do *jarl* Hákon foi considerada necessária conforme o cristianismo era percebido como uma ameaça a sua religião e ao seu

governo; um poema como o *Pórsdrápa* revela que a nova religião se tornou tão insidiosa que ela estava até mesmo influenciando os mitos pagãos de forma sutil, mas decisiva. Da perspectiva dos historiadores medievais trabalhando com uma tradição estabelecida de história universal cristã, o triunfo eventual de Cristo sobre Thor e sobre os outros deuses estava preestabelecido. Seu escrito sobre o progresso da Noruega do paganismo à conversão era teleológico, trabalhando no sentido inverso a partir do que eles viam ser a única possível conclusão da história do progresso religioso da Escandinávia. Nós devemos olhar algumas dessas atitudes cristãs quanto ao paganismo nos capítulos seguintes, mas por enquanto nós observaremos o que os pagãos pensavam acerca do prospecto de sua religião ter entrado em seu crepúsculo. Em suma, este era o fim do mundo da maneira como os pagãos o viam?

Nós vimos nos poemas encomiásticos como o *Eiríksmál* e *Hákonarmál* que o conceito de Ragnarök (“a perdição dos deuses”) estava presente de maneira recorrente na mitologia norueguesa no século X. A poesia anterior também contém referências ocasionais aos elementos do mito do Ragnarök. A partir dessas fontes nós aprendemos que uma batalha final acontecerá entre os deuses e as forças monstruosas da destruição – em particular a prole problemática de Loki, Fenrir e Miðgarðsormr. Os mortos heroicos, *einherjar*, lutarão ao lado dos deuses, e por esta razão que o Valhalla existe, isto é, de maneira a funcionar como um campo de treinamento divino em antecipação ao grande confronto. Tanto o *Eiríksmál* quanto o *Hákonarmál* estabelecem que não se sabe ao certo quando essa batalha começaria. Não há evidências de que o poeta imaginava que o fim do mundo era iminente; nenhum deles fornece uma narrativa completa que responde todas as grandes questões: Quando o mundo iria acabar? Como? Por qual motivo? O que devemos fazer sobre isso? E o que ocorre em seguida? Mas as respostas para a maioria dessas questões são fornecidas por um dos maiores poemas mitológicos em língua nórdica antiga, o *Völuspá*.

A premissa por trás da *Völuspá* é que nem mesmo os deuses sabiam tudo sobre seu próprio destino e o destino do mundo. Esse magnífico poema, que serve como texto de abertura da coleção *Edda poética*, é também preservado em uma versão separada em outro manuscrito, o *Hauksbók*, de cerca de 1300. Ele tomou a forma de um monólogo entre uma *völva* – uma profetisa pagã. Como as gigantes do *Hyndluljóð*, a personagem não nomeada da *Völuspá* tem o conhecimento sobre o passado que estava

inacessível aos Æsir; como Þorgerðr Hölgabrúðr, ela pode prever o futuro e nós não devemos duvidar que suas previsões se concretizariam. Até mesmo Odin, cuja empreitada por este conhecimento dominou seu perfil nos mitos de todos os períodos, tinha muito a aprender com ela. A *Völuspá* tornou claro que o testamento da *völva* está direcionado ao chefe dos deuses:

Eu peço que todo o povo sagrado escute,
maiores e menores, a parentela de Heimdallr,
Pai dos mortos, tu queres que eu conte as antigas histórias dos homens,
tão antigas quanto eu possa relembrá-las (estrofe 1)¹³³.

Como Hyndla, quem fala é aparentada dos gigantes; ela vive desde quase o verdadeiro início do mundo (estrofe 2), e ela agora parece existir fora do espaço-tempo convencional; ao menos, a ela nunca foi dado um lugar definitivo dentro do cosmos. Com sua indefinição espacial e temporal, além do conhecimento especial inato com o qual essas figuras femininas foram endossadas, ela pode fornecer a Odin uma perspectiva externa sobre a história do universo, incluindo a porção que ainda não aconteceu. A *Völuspá* nos forneceu a primeira história completa do mundo mitológico nórdico. Ela contém muitos mitos, ou referência a mitos, que unidos criam uma narrativa-mestra coerente. É significativo que o poema não concentre nas experiências de um único deus ou em um grupo de deuses; a perspectiva da *völva* sobre os eventos é panorâmica. Essa ilusão de objetividade explica a razão de Odin ter aceitado e acreditado na narrativa dela – sua sede por conhecimento não foi saciada após enforcar a si próprio na árvore do mundo, após a obtenção do hidromel da poesia ou até mesmo ao trocar seu olho por um gole da fonte de Mímir. Cada um desses desafios deu a ele diferentes aspectos de sua celebrada sabedoria, mas Odin agora deseja os fatos.

A *Völuspá* começa com uma breve narrativa da criação do universo. Esse tema não está bem representado na poesia escáldica, o que torna difícil saber se a *Völuspá* é uma versão típica ou inovadora, conquanto ele coincida em alguns detalhes com a narrativa das origens do mundo que nós encontramos em dois outros poemas éddicos de conhecimento, o *Vafþrúðnismál* e o *Grímnismál*. Na *Völuspá*, a criação do universo foi descrita obliquamente ao fazer referência ao “assentamento feito por Ymir”. Presumivelmente, a audiência do poema poderia saber que Ymir foi o gigante primordial, e a partir de seu corpo tudo foi criado no mundo; essa parte da história foi apresentada brevemente no *Vafþrúðnismál*. A *völva*

relembra Odin de que os Æsir são responsáveis por determinar a forma final do cosmos; eles decidem sobre as posições dos corpos celestes, e dividiram o tempo em unidades concencionalmente reconhecidas (estrofes 4-6). Os Æsir são representados como todo-poderosos neste ponto da narrativa: eles são chamados *regin* (“poderes”) e *ginnheilög goð* (“mais sagrados deuses”); eles se sentam sobre o *rökstólar* (“os tronos do julgamento”). E eles parecem empreender algum tipo de cerimônia religiosa, presumivelmente em sua própria honra:

Os Æsir se encontraram em Iðavellir;
Eles construíram altares e templos altos de madeira;
Eles estabeleceram lareiras, criaram riqueza,
Moldaram línguas e fizeram ferramentas (estrofe 7).

Os “altares” e “templos” foram descritos na linguagem da religião pagã: tanto *hörg* quanto *hof* foram bem representadas nos registros históricos como locais de adoração pagã, conquanto seu significado preciso seja pouco claro. Parece curioso que os deuses possam precisar criar templos – neste ponto da narrativa, eles aparecem como únicos habitantes do universo –, mas o poema parece sugerir que eles são responsáveis por todos os aspectos da cultura humana: a religião é apenas uma coisa que eles introduziram no mundo, juntamente com o uso de ferramentas e a criação de objetos preciosos.

Por um breve período, os Æsir aproveitaram o mundo que eles criaram:

Eles jogavam *tafl* no prado, eles se casaram,
não havia falta de ouro entre eles,
até que três garotas gigantes vieram,
fortes e poderosas, vindas da Terra dos Gigantes (estrofe 8).

Tafl é o jogo de tabuleiro escandinavo, parecido com xadrez ou damas; aqui, porém, ele simboliza a “era de ouro” dos deuses, o ápice de seu empreendimento e a última vez que eles aproveitaram qualquer paz mental. Deste ponto em diante, os Æsir foram grassados por crises após crises. Cada vez que eles se reuniam em assembleia e tentavam concordar sobre como resolver o problema – no caso das três donzelas gigantes, eles aparentemente decidiram que seria uma boa ideia criar os anões, ainda que ninguém saiba exatamente por qual razão. Mas, a partir dali, ameaças de desastres estiveram sempre presentes pairando sobre os deuses.

Naturalmente, Odin devia ter tomado ciência disso; ele estava presente na criação da humanidade (estrofes 17-20) e na “primeira guerra no mundo” (estrofes 21-24). Esse conflito entre os Æsir e os Vanir, cujos traços suaves

são discerníveis em outros mitos, conquanto nenhum poema sobrevivente conte a história completa. A *völva* não hesitou em lembrar Odin de que um dos deuses tinha causado esse conflito ao “misturar o ar com malícia” e dando Freyja aos gigantes, logo após todos os juramentos solenes entre as duas partes ter sido quebrado (estrofes 25-26). Nesse ponto, os eruditos geralmente aceitam que o poema faz alusão à história famosa contada na *Snorra Edda*, sobre como os *Æsir* engajaram – por sugestão de Loki – um gigante a erguer um muro protetor em torno do *Ásgarðr* com a promessa de que ele receberia Freyja, o Sol e a Lua como pagamentos por terminar o trabalho dentro do prazo. Loki, naturalmente, teve que tirar os deuses dessa bagunça quando ficou claro que o gigante poderia receber seu pagamento, mas a *Völuspá* não menciona a famosa virada no conto, pela qual Loki engana o gigante e o faz perder a aposta.

O episódio concluiu o tratamento da *Völuspá* quanto à história antiga. Neste ponto, a *völva* zombou de Odin pela inadequação de seu conhecimento quando comparado ao dela:

Sozinha, ela se sentou fora, quando o velho homem chegou,
aquele terrível dos *Æsir*, e olhou-a nos olhos:
“Por que tu me questionas? Por que tu me testas?
Eu sei de tudo, Odin: onde tu escondeste teu olho
na famosa fonte de Mímir.
A cada manhã, Mímir bebe o hidromel
da barganha do Pai dos mortos
– tu sabes algo mais? O quê?” (estrofe 38).

O desafio “você sabe algo mais, o que é” celebra o primeiro refrão repetido do poema. A *völva* questiona tanto os limites do conhecimento de Odin quanto seu desejo de encontrar a verdade; coisas que já iam mal para os *Æsir* na narrativa, e dificilmente elas melhorariam. Odin realmente queria saber o que ia acontecer a eles ou a ele? Suas tentativas prévias de obter o conhecimento são representadas como inúteis – Mímir tem seu olho, e zombeteiramente bebe dele todas as manhãs; e que bem isso trouxe para Odin? Mas o deus não resiste em ouvir mais, dando à profetisa presentes valiosos (estrofe 29), e assim ela continuou a história.

Do passado distante, a *völva* mudou para a história recente. Todo o poema muda a partir da estrofe 31, que efetivamente estabelece uma cadeia de acontecimentos que levarão ao Ragnarök:

Eu vi por Baldr, o deus sangrento (ou sacrifício),
a criança de Odin, e seu destino selado;
ali está crescendo – sobre o plano,
comprido e muito belo – o visco (estrofe 31).

Esse verso ignominioso e depressivo é mais efetivo se o leitor está familiarizado com o que acontece com o filho de Odin, Baldr. A versão completa do mito, que parece ser uma expansão da versão da *Völuspá*, é encontrada na *Snorra Edda*, onde nós ouvimos sobre como os deuses, preocupados com a segurança de seu amado e belo Baldr, tentaram persuadir toda a criação a não o machucar. Mas eles negligenciaram extrair a promessa do visco, uma planta aparentemente inócua. Parecendo invulnerável, Baldr concordou que os deuses o atacassem com qualquer arma que eles tivessem em mãos, até o momento em que Loki enganou Höðr, o irmão cego de Baldr, a atirar um dardo de visco nele, para que ele não perdesse a brincadeira. Baldr foi morto em definitivo. Esse assassinato é um evento central na história dos deuses nórdicos, mas há dúvidas do quão comum ou importante essa narrativa foi no período pagão. Baldr raramente desponta na poesia escáldica, e os poetas de corte poucas vezes fizeram referência à história em geral. Ela foi mais popular na poesia éddica; assim como na *Völuspá*, há um poema chamado *Baldrs draumar* (“O sonho de Baldr”), no qual Odin novamente visita uma *völva* para saber o que aconteceu com Baldr, e uma versão do mito também foi preservada na “*Völuspá* curta”, que está agora inserida dentro do *Hyndluljóð*. Mas nós não sabemos quando ou qual a razão desses poemas terem sido compostos; é difícil dizer, portando, quão antigo o mito da morte de Baldr é, ou qual importância ele teve na cultura pagã, particularmente no período antigo.

A morte de Baldr e os acontecimentos que seguem sua morte – a vingança dos deuses pela ação de Höðr, e a punição de Loki ao ser amarrado com os intestinos de seu filho (estrofes 31-35) – parecem ter tomado lugar recentemente, ao menos do ponto de vista relativo do tempo em que Odin fez sua consulta com a *völva*. Deste ponto em diante, a narrativa alterna entre o passado e o presente, conforme a *völva* descreve uma série de visões ignominiosas: não há conexão óbvia entre eles, mas eles são todos desoladores e sinistros. Ela viu uma casa cujo teto foi feito de presas de serpentes e das quais o veneno pinga; uma visão de algo como um inferno cristão, no qual perjuros, assassinos e sedutores de mulheres são obrigados a vadear rios hostis, enquanto um lobo e uma besta chamada *Níðhöggr* (“mordedora de cadáveres”) agita-se sobre os corpos mortos; uma gigante ergue uma irmandade de lobos monstruosos (estrofes 38-40). Essas interrupções da sequência narrativa apenas atrasam o inevitável; a tensão é libertada na estrofe seguinte, quando:

Os cadáveres dos homens caídos tombam,
as moradas dos deuses são avermelhadas com sangue carmim;
o nascer do sol enegrece no próximo verão,
o clima é completamente traiçoeiro
– tu sabes algo mais? O quê? (estrofe 41).

Agora, a narrativa da *völva* ganha ritmo. Dois galos cantam, acordando os habitantes tanto do Valhalla quanto de Hel; o cão Garmr uiva e “o voraz” corre solto (estrofes 43-44). Neste ponto do poema ocorre uma mudança entre o presente e o passado, produzindo um grande ar de imediaticidade para sua descrição; nós sentimos que esses eventos estão próximos de ocorrer: ela diz explicitamente que pode ver o *roc ragna*, a “ruína [ou destino] dos poderes”, que ironicamente também são chamados de *sigtyvar* (“deuses da vitória”) (estrofe 44). O Ragnarök é uma separação terminal de toda a ordem; tudo que mantinha o universo unido começa a estremecer e rachar (estrofe 47) e todos os monstros destruidores do mundo que tinham sido contidos até então (Loki e sua prole, assim como os gigantes e os habitantes de Hel) corriam soltos. As coisas se desenrolam, mas não apenas no mundo dos deuses. O fim do mundo também será prefigurado por um terrível período de lutas e conflitos entre os homens:

Irmão lutar contra irmão e tornar-se-á seu matador,
irmãos violarão laços de sangue.
Há dureza nesse mundo, muito adultério:
uma era do machado, uma era da espada – escudos são rachados;
uma era do vento, uma era do lobo – antes do mundo colapsar.
Nenhum homem poupará outro homem (estrofe 45).

A sociedade ruirá em crueldade e violência. As pessoas não observarão as propriedades. Os deuses podem ter trazido tudo isso ao passar adiante sua própria falsidade, sua própria recusa de manter os juramentos, mas esse comportamento, nesse momento específico, parece ter afetado toda a criação.

Como as forças da destruição, lideradas por Loki, partiram em direção às terras dos deuses, os Æsir responderam de maneira típica – eles tiveram um encontro (estrofe 48). De maneira igualmente corriqueira, esse encontro não é capaz de consenso. Não há nenhuma opção além da luta. Assim, os deuses combinam seus oponentes pré-ordenados: Odin atraca-se com o lobo Fenrir; Thor luta contra a serpente. Fenrir matou Odin, mas Viðarr, filho de Odin, o vingou por fim; Thor e Miðgarðsormr morreram simultaneamente, em um terrível laço mortal. A batalha real terminou em um instante, estendendo-se por apenas quatro estrofes (estrofes 53-56). E com a morte dos deuses foi

provocado o fim do mundo, junto com uma visão alarmante de catástrofe ambiental:

O sol tornou-se negro, a terra afundou no mar,
as estrelas brilhantes sumiram nos céus;
o vapor sobe na conflagração,
uma alta chama lança-se contra o próprio céu (estrofe 57).

Nesta visão nórdica do Armagedon, o mundo não termina com uma explosão.

Um breve sumário da *Völuspá* não faz justiça à narrativa atraente, estrutura intrigante e tom maestral, estilo e ritmo. Mas nós observamos o suficiente do poema para alcançar um vislumbre de suas preocupações centrais. Ele é um texto que valoriza a fidelidade e firmeza, e que condena a falsidade e a má-fé; o poeta não encontra muito do antigo nesta história do universo, mas muito do posterior. Os deuses são apresentados como fracos, ineficazes e indignos de confiança, apesar de eles caírem como heróis em sua luta contra os monstros e gigantes. Acima de tudo, as coisas acontecem conforme um destino subjacente ou providência, aos quais mesmo os deuses são submetidos, como no significado da própria palavra Ragnarök *per se*. Nós sabemos – como a *völva* sabe – que Odin não é capaz de dar um bom uso a nenhuma informação fornecida por ela. Os Æsir são impotentes diante de seu próprio destino, e toda busca odínica pelo conhecimento mostrar-se-á uma tola incumbência.

A *Völuspá* é um texto-chave primário para a mitologia nórdica, a única fonte poética que narra a história completa do cosmos, ainda que apresente os deuses pagãos como falhos e desprezíveis, e o mundo condenado a afundar dentro do oceano após a humanidade ter sido lançada em um conflito perverso e fatal. Odin não pode nos ajudar, uma vez que ele não pode ajudar a si mesmo. A força de Thor é apenas um desafio para a serpente do mundo, mas não tem uso contra o destino. Talvez se os deuses tivessem se comportado melhor antes, talvez eles tivessem protegido Baldr contra as maquinacões de Thor, ou mantido a promessa na esteira da guerra contra os Vanir, o mundo poderia ser salvo. Talvez se as pessoas mantivessem a fé umas nas outras, respeitado os laços que mantinham a sociedade unida, aderissem a um código moral mais estrito, elas poderiam ter ajudado a prevenir o Ragnarök – por enquanto, ao menos. Mas, conforme a lógica interna do destino na *Völuspá*, tudo aconteceu tal qual descrito porque tudo aconteceria como descrito. Essa descrição deixa os deuses pagãos impotentes de controlar um universo que eles mesmos

criaram. Esse fatalismo sugere que todo o sistema do paganismo está condenado à falha; nós podemos ir além e sugerir que não vale a pena salvá-lo. A descrição da *völva* do Ragnarök nos oferece pouca esperança.

Naturalmente, trata-se de uma exceção, já que o Ragnarök não seja o fim. Como a maioria dos mitos apocalípticos, a morte do mundo antigo é necessária para que um novo mundo possa surgir. A visão da *völva* encompassou um futuro para além do apocalipse:

Ela vê, vindo uma segunda vez,
uma terra fora do oceano, eternamente verde,
cachoeiras precipitam, uma águia voando acima das cabeças,
caçando peixe nas montanhas (estrofe 59).

Essa visão pacífica de beleza natural e fecundidade contrasta duramente com a terra escorchada e céus escuros do Ragnarök. E a terra não apenas renasceu: nós descobrimos que alguns dos *Æsir* irão retornar ainda com as memórias do velho mundo, as quais eles discutem no mesmo campo onde os deuses tinham anteriormente se encontrado para o conselho. Eles descobrem até mesmo as peças douradas que eles usavam em seus jogos anteriores, na era de sua inocência – e da inocência do mundo (estrofes 60-61). A *völva* menciona particularmente que Baldr e Höðr, os dois deuses que tinham sido mortos injustamente e sem qualquer culpa, retornarão a viver de forma feliz, em um mundo onde os campos irão estar carregados de colheitas sem sementeira (estrofe 62).

Assim, a *Völuspá* é um poema sobre o desfalecimento social, a morte de uma antiga ordem que olha adiante para uma nova e melhor versão de mundo, uma na qual os culpáveis *Æsir* não terão lugar, mas na qual os inocentes prosperarão. É difícil negar a interpretação que o poema pode ter tido origem em um período de conflito similar, mas também antecipando que uma nova e melhor situação era possível – em suma, que ele foi composto em uma sociedade pagã, mas uma sociedade em crise, na qual as pessoas estavam alertas diante de uma alternativa. Essa alternativa era o cristianismo. A *Völuspá* não menciona Cristo pelo nome, mas há duas estrofes próximas do fim do poema que parecem requerer uma interpretação cristã. Primeiro, nós aprendemos sobre um salão brilhante no qual as pessoas dignas viverão na felicidade, e que lembra, em alguma medida, o paraíso cristão:

Um salão ela vê de pé, mais justo que o sol,
colmado com ouro, em Gimlé;

ali os nobres senhores viverão
e passarão seus dias em gozo (estrofe 64).

No entanto, é preciso chamar atenção que a base dessa descrição, o salão de Gimlé, pode ser uma versão revitalizada do Valhalla, que é descrito na *Snorra Edda* como colmado com ouro. A estrofe seguinte é muito mais claramente cristã, mas também de forma controversa, pois ele não aparece no texto do poema presente no Codex Regius. A versão preservada no *Hauksbók* estabelece que:

Então, o todo-poderoso, o forte, aquele que tudo governa,
virá de cima, para o local de julgamento dos deuses (estrofe 65).

Uma vez que a estrofe 65 é encontrada tão somente em um dos textos da *Völuspá*, alguns editores e tradutores omitiram-na das versões impressas do poema. Porém, fazer isso implica em um julgamento sobre qual versão é melhor – não há razão especial para tomar o texto do Codex Regius como sendo inerentemente superior ao do *Hauksbók*, uma vez que ambos os manuscritos são, grosso modo, do mesmo período. A decisão de deixar a estrofe 65 de fora é baseada nas ideias do editor de qual versão da *Völuspá* deveria ser mais real. Tudo que podemos dizer com certeza é que uma versão contém uma estrofe na qual somos levados a incluir uma referência da chegada de Cristo em majestade, descendo a terra após o governo dos deuses pagãos ter chegado ao fim.

Portanto, uma leitura da *Völuspá* que ignora essa estrofe nega um importante aspecto da influência cristã sobre este poema. Ele implicitamente favorece uma interpretação “pagã” sobre uma “cristã”. Mas há uma plenitude de outros materiais em ambas as versões preservadas que sugere que a *Völuspá* foi composta sob influência direta e significativa de ideias cristãs. Por exemplo, a representação do mau comportamento e suas consequências parece refletir atitudes morais cristãs. Ou ainda as pessoas punidas por proferir falsos juramentos, por assassinato ou por seduzir a esposa de outros homens (estrofe 39). Sem dúvidas todas essas ações podem ser vistas como indesejáveis conforme os códigos de ética pagãos, mas elas também estão relacionadas com os sete pecados capitais cristãos – um deles, o adultério, é descrito usando a mesma palavra (*hordómr*) nos sermões cristãos nórdicos. Outrossim, pessoas parecem ter sido punidas por suas iniquidades em uma paisagem que é similar ao inferno cristão: os “pecadores” devem vadear um rio que “flui com facas e espadas” (chamado Slíðr na estrofe 36). Um rio carregado de armas é uma característica do

inferno em um texto cristão influente, a *Visio Godeschalci*, onde ele forma um dos tormentos das almas danadas. Rios são mais geralmente um elemento comum dos ordálios de fogo na literatura visionária cristã, e a descrição de assassinos e sedutores “vadeando correntes túrbidas” próximos do salão sobre a Nástrandir (“costa dos cadáveres”) (estrofes 38-39) lembrava frequentemente o povo do inferno cristão. A cosmologia pagã nórdica não mantinha, até onde nós sabemos, de uma localização mitológica onde aqueles que quebravam um código de ética seriam punidos por seus “pecados”. Mas a cosmologia cristã sim, e a *Völuspá*, aparentemente, também.

A maioria dos acadêmicos aceita atualmente que a *Völuspá* é um produto de uma cultura na qual o cristianismo e o paganismo coexistiram e onde as mitologias cristã e pagã eram bem conhecidas, e conhecidas relativamente de forma sofisticada. O poema parece se encaixar melhor em uma época na qual há certo nível de tensão religiosa, ou então um conflito definitivo: enquanto a *Völuspá* seja a mais potente expressão do mito nórdico sobrevivente do período pagão, a versão apocalíptica do poema é impregnada com um senso de ruína. Ele sugere que o mundo dos antigos deuses está terminando, e que ele será substituído por algo melhor. O óbvio candidato para esse “mundo melhor” é aquele que o cristianismo oferece, mesmo que, exceto pela estrofe 65 do *Háuksbók*, o poeta não faça referência explícita a Deus ou Cristo. Nós não sabemos se o poeta era um pagão que foi exposto ao cristianismo e que tinha a sensação de que sua religião estava contra a parede, ou talvez um recém-convertido que retinha seu conhecimento pelo do mito pagão, conquanto soubesse que não havia mais futuro para Odin, Thor e sua irmandade. Seja qual for o caso, a *Völuspá* foi produzida sobre uma estreita linha entre duas culturas religiosas, e essa falha mostra todos os sinais de ser sobre uma ameaça aberta que poderia engolir o mundo. A *Völuspá* não é única entre os poemas éddicos quanto a isso: sua versão poética, irmã e reduzida, a parte interpolada do *Hyndluljóð*, tem uma referência à chegada de um novo deus que é notavelmente semelhante à estrofe 65 da *Völuspá*:

Então virá outro ainda maior,
apesar de eu não lembrar seu nome;
poucos podem ver além do que quando
Odin tiver que encontrar o lobo¹³⁴.

Ambos os poemas combinam sinais tradicionais da destruição pendente do mundo com insinuações de uma nova e não nomeada figura mitológica

representando um novo mundo que virá. Se as duas *Völuspás* – tanto a menor quanto a versão padrão – são genuinamente trabalhos pagãos, isso não significa que elas devam ser “pré-cristãs”. De fato, apesar da largura e profundidade de seu conteúdo mitológico, ambos os poemas são textos pagãos pós-cristãos. Eles parecem pertencer a uma situação de sincretismo cultural, uma circunstância na qual poetas e audiências estavam conscientes *de* e influenciados *por* ambas as religiões.

A questão de onde e quando a *Völuspá* foi composta permanece sem resposta. Ela é usualmente datada em cerca de 1000, o que é ao menos simbolicamente apropriado para um poema que lida de forma imediata com os efeitos da mudança religiosa. A Islândia foi convertida ao cristianismo no ano 1000, no fim de uma década na qual o conflito entre noruegueses pagãos – representados pelo *jarl* Hákon e seus poetas – e os cristãos do partido de Óláfr Tryggvason parecem ter se colocado a favor do último. Tal como está, a *Völuspá* é, sem chances de erro, um poema islandês, mas nós devemos lembrar que ele provavelmente circulou por gerações no formato oral antes de ter sido colocado por escrito em duas versões no século XIII. Nós não sabemos quanto do poema mudou no curso dessa longa transmissão; não podemos também traçar suas viagens em torno da Escandinávia. Enquanto alguns eruditos pensam que a *Völuspá* é e sempre será um produto islandês, outros identificaram as comunidades escandinavas das Ilhas Britânicas como sua origem, e a Noruega é outra forte candidata. Das três opções, eu acredito que atribuir a *Völuspá* ao cenário norueguês do final do século X – no mundo cultural no qual os poetas de Hákon operaram – é o mais recomendado.

Em um estudo clássico, o filólogo Helmut de Boor identificou muitas correspondências entre a linguagem religiosa dos escaldos do *jarl* Hákon e o vocabulário da *Völuspá* para com os deuses pagãos¹³⁵. O uso frequente do substantivo coletivo *regin*, por exemplo, que parece fazer referência ao papel dos deuses em controlar ou unir o universo, é característico dos trabalhos dos poetas de Hlaðir, mas é encontrado com frequência muito menor em outra poesia escáldica. Por si só, os laços entre a *Völuspá* e esses textos escáldicos do século X podem não ser nada mais do que mera coincidência, mas quando nós os consideramos juntamente com outras evidências circunstanciais, me parece que os argumentos apresentados por Boor oferecem um caso atraente ao lembrarmos-nos da corte de Hákon – ou um meio muito similar – como um solo fértil para um dos maiores poemas

mitológicos nórdicos. Entre os poemas escáldicos e seus conjuntos que podem ser datados, o trabalho dos escaldos de Hákon mostra o mais amplo leque de conhecimento mitológico; a *Völuspá* requer um quadro igualmente amplo de referências tanto do autor quanto de sua audiência. Nós também precisamos observar que os poetas de Hákon estavam interessados em compor poemas mitológicos longos, e eu tenho sugerido que outros poemas éddicos – como o *Hyndluljóð* e o *För Skirnis* – estão unidos pelas distintivas atitudes religiosas que os poetas de Hákon promoveram. No entanto, acima de tudo, a *Völuspá* se encaixa em uma atmosfera de tensão religiosa que parece caracterizar o reino de Hákon. Os escaldos do *jarl* estavam engajados em uma forma de reavivamento poético pagão, e parece provável que essa ressurgência do verso mitológico tenha sido acionada, ao menos em parte, como um mecanismo de defesa contra o cristianismo, que ganhava cada vez mais espaço na Noruega.

A *Völuspá* colocou em relevo um tom apocalíptico e um imaginário distintivo que imita ou parodia os motivos cristãos, falando sobre um sentimento de que o mundo pagão estava em um fluxo e sob ameaça. Nós encontramos o mesmo sentimento na poesia associada com a corte de Hákon. Os antigos deuses não eram menos reais do que os noruegueses pagãos do período que eles viveram pouco antes, e não eram menos importantes para sua própria cultura; todavia, o cristianismo também não podia ser ignorado: ele tinha sido acomodado dentro de sua visão de mundo. A *Völuspá* parece ser um excelente exemplo do que ocorre – para misturar metáforas – quando um caldeirão se transforma em uma panela de pressão: ao combinar mitos tradicionais com elementos provindos de uma cultura recém-chegada, isso ajuda os pagãos a perceber e entrar em acordo com as mudanças no mundo que os confrontam. Tal ação pode ter ajudado a interromper as tensões que efervesciam o cenário. Todavia, isso não indica necessariamente que os nórdicos do século X acreditavam que o fim do mundo era iminente, mas certamente mostram uma preocupação quanto à mudança dramática que ocorria. O mundo não parou completamente com o fim da *Völuspá*; ele alcançou uma forma nova e melhor. Se a *Völuspá* pode ser lida como uma *performance* dos últimos ritos do paganismo escandinavo, ela também ofereceu a esperança de que o que vem em seguida será um mundo melhor, uma nova era de ouro. Trata-se de um poema tanto profundo quanto intrinsecamente pagão, e que reconhece as limitações do paganismo e olhava adiante, para sua queda: isso pode ser o

fim do mundo tal qual nós o conhecemos – é o que parece transmitir –, mas que não se trata de uma mudança ruim.

Conclusão

Seja uma orgulhosa reafirmação da identidade pagã, uma reação defensiva e parcialmente imitadora na contramão das ideias cristãs, ou ainda uma ferramenta propagandística para afirmar a autoridade governamental e o direito de soberania sobre a terra, a poesia associada com o *jarl* Hákon forneceu um vislumbre sem paralelos de uma comunidade de escaldos que compuseram versos para apoiar uma ideologia dominante. Neste período, nós podemos ver um mito operando em dada sociedade, o mito sendo conscientemente manipulado para fins políticos, e o mito transformando-se em resposta a pressões externas. O fazer do mito não ocorre em um vácuo: as pessoas fazem-no por razões reais, e seus mitos mudam conforme o mundo ao redor delas transforma-se. Naturalmente, os poetas de Hákon herdaram muito do material mitológico de uma tradição de longa duração; eles contaram histórias similares sobre os mesmos deuses, tal como seus ancestrais contaram por gerações. Mas essas histórias não eram exatamente as mesmas, uma vez que os mitos tinham novas funções a empreender. Juntamente com a necessidade e prioridades de mudanças culturais, vieram mitos novos ou radicalmente alterados; em particular, a sombra do cristianismo parece ter promovido os poetas de Hákon a novas alçadas inventivas conforme eles usaram mitos tradicionais para apoiar a posição de seu benfeitor, que estava muito intimamente associado com seu relacionamento com os deuses e seus cultos.

Pode parecer estranho que um período de tamanha turbulência religiosa tenha produzido tanto material mitológico; mas, a rigor, isso faz muito sentido: mitos são histórias que explicam as coisas sobre como o mundo é ou explicam como o mundo deve ser. Quando alguma comunidade de fé deseja suprimir, superar ou substituir outro grupo – como os cristãos tentavam ao demover o paganismo na Dinamarca, Noruega e Islândia –, ela usa os mitos para explicar como essa visão de mundo funciona e por qual razão ela é superior à comunidade preexistente. Simultaneamente, a cultura ameaçada pode usar seus próprios mitos para afirmar sua independência, vitalidade e força diante de um competidor. Nós podemos ver na Noruega

de Hákon um tipo de darwinismo mitológico em operação. Os mitos pagãos foram adaptados para tentar sobreviver, seja ao fortalecer o sentimento religioso entre as populações pagãs, seja afugentando seus rivais cristãos, ou ainda ao ampliar as semelhanças com o mito cristão, de maneira que alguns elementos da cultura tradicional possam ser preservados diante da derrota final que parece inevitável à luz da *Völuspá*. A poesia pagã norueguesa do final do século X é tão vibrante e vital porque havia muito em jogo. De fato, os pagãos perderam o argumento na Noruega tanto quanto eles perderam na Dinamarca – como eles perderiam na Islândia e, eventualmente, na Suécia. Mas seus mitos resistiram: no próximo capítulo nós vamos investigar como e por qual razão isso ocorreu.

[99.](#) *Heimskringla*: The History of the Kings of Norway. Op. cit., p. 131.

[100.](#) *Fagrskinna*. Op. cit., p. 76-77.

[101.](#) Gráfeldardrápa, 1. In: SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 70. Este verso está presente apenas no *Skáldskaparmál*.

[102.](#) Gráfeldardrápa, 6. In: *Fagrskinna*. Op. cit., p. 83.

[103.](#) Gráfeldardrápa, 12. In: SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 67.

[104.](#) *Fagrskinna*. Op. cit., p. 80.

[105.](#) *Ibid.*, p. 76.

[106.](#) *Ibid.*, p. 86-87.

[107.](#) Drápa about Jarl Hákon, 1. *Ibid.*, p. 87.

[108.](#) Vellekla, 16. *Ibid.*, p. 86.

[109.](#) *Ibid.*, p. 93.

[110.](#) Háleygjatal, 1. In: SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 71. O *Skáldskaparmál* tem uma segunda meia-estrofe (p. 69) que menciona o hidromel da poesia como “aquele que o mais rápido trouxe dos profundos vales de Surtr”. Não fica claro se essa construção pertence à primeira estrofe do *Háleygjatal* ou se deve permanecer separada. A numeração das estrofes que eu sigo aqui reflete a ordem encontrada na nova edição do *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages*.

[111.](#) POOLE, R. “Myth and ritual in the Háleygjatal of Eyvindr skáldaspillir”. In: QUINN, J.; HESLOP, K. & WILLS, T. (orgs.). *Learning and Understanding in the Old Norse World*. Op. cit., p. 162. No arranjo de Poole para o poema, esse verso aparece como duas estrofes separadas, numeradas como 3 e 4.

[112.](#) Hávamál, 156. In: MEDEIROS, E.O.S. *Hávamál*: tradução comentada do nórdico antigo para o português. Op. cit., p. 596 [no orig.: *The Poetic Edda*. Op. cit., p. 36].

[113.](#) POOLE, R. “Myth and ritual in the Háleygjatal of Eyvindr skáldaspillir”. In: QUINN, J.; HESLOP, K. & WILLS, T. (orgs.). *Learning and Understanding in the Old Norse World*. Turnhout: Brepols, 2007, p. 173-174.

[114.](#) Vellekla, 32. In: TURVILLE-PETRE, G.E.O. *Scaldic Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1976, p. 63.

[115.](#) *Heimskringla*: The History of the Kings of Norway. Op. cit., p. 187.

[116.](#) Extraído de SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 67 e p. 90-91.

[117.](#) Háleygjatal, 15. In: *Fagrskinna*: a catalogue of the Kings of Norway. Op. cit., p. 94.

[118.](#) FRANK, R. “The lay of the land in Skaldic praise poetry”. In: GLOSECK, S. (org.). *Myth in early North East Europe*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2007, p.

175-195.

[119.](#) Esta referência é encontrada no manuscrito islandês compilado e conhecido como *Flateyjarbók* (escrito aproximadamente entre 1387 e 1394).

[120.](#) McKINNELL, J. “Þorgerðr Hölgabruðr and Hyndluljóð”. In: SIMEK, R. & HEIZMANN, W. (orgs.). *Mythological Women: studies in memory of Lotte Motz 1922-1997*. Viena: Fassbänder, 2002, p. 281.

[121.](#) SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 112.

[122.](#) Expressão francesa que significa “protegido” [N.T.].

[123.](#) *The Poetic Edda*. Op. cit., p. 254.

[124.](#) McKINNELL, J. “Þorgerðr Hölgabruðr and Hyndluljóð”. Op. cit., p. 272-279.

[125.](#) Lokasenna, 30. In: *The Poetic Edda*. Op. cit., p. 90.

[126.](#) Ibid.

[127.](#) SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 71.

[128.](#) Ibid., p. 126.

[129.](#) Ibid., p. 83-86. Quando eu menciono a *Þórsdrápa* por estrofe, isso implica na sequência de versos tal como foi preservada na *Snorra Edda*.

[130.](#) FRANK, R. “Hand tools and power tools in Eilífr’s Þórsdrápa”. In: LINDOW, J.; LÖNNROTH, L. & WEBER, G.W. (orgs.). *Structure and Meaning in Old Norse Literature: New Approaches to Textual Analysis and Literary Criticism*. Odense: Odense University Press, 1986, p. 94-109.

[131.](#) KEYSER, R. & UNGER, C.R. (orgs.). *Barlaams ok Josaphats saga*. Christiania: Feilberg and Landmark, 1851, p. 93.

[132.](#) FRANK, R. “Hand tools and power tools in Eilífr’s Þórsdrápa”. Op. cit., p. 104.

[133.](#) “Völuspá”. In: *The Poetic Edda*. Op. cit., p. 4-13. Conquanto eu tenha guiado meus trabalhos com base na tradução de Larrington, algumas vezes discordei das leituras que ela propôs.

[134.](#) Hyndluljóð, 44. In: *The Poetic Edda*. Op. cit., p. 259.

[135.](#) DE BOOR, H. “Die religiöse Sprache der Völuspá und verwandter Denkmäler”. In: VOGT, W.H. (org.). *Deutsche Islandforschung 1930*. Vol.1. Breslau: Hirt, 1930, p. 68-142.

5

Os mitos pagãos sob a conversão:

Noruega e Islândia, c. 980-1000

A introdução do cristianismo na Noruega foi um processo lento e doloroso. Como vimos no último capítulo, a identidade religiosa regional estava intimamente ligada com as preferências pessoais do rei ou governante, e a Noruega oscilou entre o paganismo e cristianismo de acordo com quem estivesse a cargo dessas funções. Durante boa parte do século X ambas as religiões eram viáveis, sistemas de crença e prática vivos na Noruega. Mas nós não sabemos o quanto as pessoas ordinárias respondiam ao cristianismo – elas viam essa religião como uma ameaça às tradições que já atendiam suas necessidades religiosas? Elas eram receptivas diante das mensagens dos missionários? Elas simplesmente consideravam o cristianismo irrelevante em seu cotidiano? A difusão do cristianismo em sua terra natal reforçou sua identidade como pagão e fez delas mais unidas às velhas crenças? Nós não temos respostas muito boas para todas essas questões, uma vez que nossa impressão quanto à cristianização da Noruega é colorida pela natureza das fontes. Os poetas do *jarl* Hákon demonstram um impacto cultural da religião em uma comunidade de alto *status* e elitista quando eles usavam o imaginário religioso como propaganda para promover o “paganismo de Estado” de Hákon. É impossível dizer se seus poemas representavam ideias populares sobre o paganismo ou se eles foram desenvolvidos para moldar a opinião pública: a segunda opção parece mais provável.

Eu argumentei no último capítulo que o impacto do cristianismo sobre a cultura pagã na Noruega de Hákon foi, talvez ironicamente, inicialmente positiva. A percepção da ameaça de uma religião recém-chegada para a autoridade de Hákon como governante pagão parece ter sido o principal incômodo que fomentou a criação de mitos sobre ele, ação promovida pelos poetas e suas composições. Nós também vemos sinais de que os mitos sobre os deuses antigos começaram a ser influenciados por histórias sobre o novo

deus. O cristianismo foi, em outras palavras, um estímulo para novas e inovadoras expressões da cultura e identidade pagãs. Como uma partícula de areia em uma ostra transforma-se em uma pérola, o cristianismo infiltrou-se na consciência poética norueguesa e alocou-se ali, irritando a imaginação dos escaldos até que os incitasse a produzir com excepcionais mitos novos. A difusão do cristianismo em torno da Noruega na segunda metade do século X acalentou, compreensivamente, uma reação pagã; e essa reação levou a um grande reavivamento das formas poéticas tradicionais, ampliou a profundidade e sofisticação no uso dos escaldos das histórias mitológicas e imaginário, e possivelmente a criação de novos e “sincréticos” mitos, como na *Völuspá*.

No entanto, o *jarl* Hákon não viveria para sempre. Sua queda foi ao menos parcialmente precipitada por seus apetites sexuais. Quando ele exigia que a esposa de um fazendeiro influente passasse a noite com ele, ele percebia que sua propaganda sugestiva quanto ao seu direito como marido de toda Noruega não havia chegado tão longe ou tomada com tamanha carga: o fazendeiro recusava sua exigência e convocava os homens do distrito a erguerem-se contra o *jarl*. Entrementes, Óláfr Tryggvason, o principal rival e reclamante ao trono, chegou ao fiorde onde o *jarl* e seus homens tinham atracado seus navios. As palavras de uma rebelião incipiente chegaram aos ouvidos de Hákon, e ele fugiu para o lar de uma de suas companheiras, Þóra de Rimul, que o escondeu, assim como seu camarada – um escravo chamado Þormóðr Kark que tinha servido Hákon durante toda sua vida – em uma cova sob um chiqueiro. E, nessas decididamente não heroicas circunstâncias, Hákon encontrou seu fim: Óláfr Tryggvason chegou à fazenda em busca de Hákon, proclamando que tinha uma vultuosa recompensa à disposição do homem que o matasse. Na esteira de um sonho profético no qual ele viu Óláfr colocando um colar dourado em torno de seu pescoço, Kark cortou a garganta do *jarl* enquanto ele dormia. Mas seu pagamento pelo ato foi amargo: Óláfr decapitou Kark, e tanto sua cabeça quanto a cabeça do *jarl* foram colocadas no patíbulo e crivadas de pedras. Com isso, o homem que havia incorporado o paganismo na e pela Noruega por três décadas caiu morto, derrotado e ridicularizado. É difícil não relacionar sua morte como uma representação da derrota simbólica do paganismo como sistema religioso dominante da Noruega.

O *Heimskringla* sumarizou a carreira de Hákon de forma interessante, que também inclui um verso final em sua honra, composto por outro de

seus escaldos, Þórleifr Rauðfeldarson:

Havia ali tamanha força na antipatia que os Þrændir [i.e., os homens de Trøndelag] sentiam em relação ao jarl Hákon que ninguém poderia se referir a ele com outro nome que não “*jarl inn illi*” [“o jarl mau”]. Esse epônimo foi usado por muito tempo depois. Mas é preciso dizer verdades sobre o *jarl* Hákon: ele tinha muitas das qualidades requisitadas para um governante; em primeiro lugar, uma linhagem de destaque, e juntamente com isso, sabedoria e esperteza ao administrar seu governo, coragem em batalha e, ademais, boa fortuna para conseguir obter vitórias e matar seus inimigos. Assim, Þórleifr Rauðfeldarson disse:

“Não conhecemos nenhum jarl maior
sob o caminho da lua,
do que tu, Hákon; arbusto da deusa da batalha [guerreiro],
tu prosperaste através da batalha.
Tu guiaste até Odin
os corvos se alimentaram dos cadáveres oferecidos –
nove homens régios; isso, governante,
foi propagado extensivamente em tuas terras”.

O *jarl* Hákon foi o mais generoso dos homens, mas este tipo de governante experimentou o maior infortúnio em seu dia de morte. E a principal causa desse acontecimento foi que chegou o tempo da adoração pagã e dos adoradores pagãos serem condenados e substituídos pela santa Fé e por uma moral adequada¹³⁶.

Para o autor (cristão) dessa narrativa, a derrota de Hákon era inevitável porque a derrota do paganismo para o cristianismo era inevitável. Hákon teve a chance de adaptar-se ao clima prevalente, quando ele foi batizado após a insistência do rei da Dinamarca. Quando ele voltou aos antigos hábitos e, além disso, ligou sua própria identidade e autoridade pública de maneira tão estreita com os antigos deuses, ele selou seu próprio destino. O poema de Þórleifr usou, de maneira apropriada, o imaginário pagão em seu elogio final a Hákon; mas os dias em que os reis noruegueses deveriam ser comemorados nestes termos pagãos tinham acabado.

O rei cristão e seu poeta pagão

Óláfr Tryggvason foi instalado como rei – alegadamente por mandato popular – pouco após a morte de Hákon. O novo rei estava intimamente ligado com a nova religião da Noruega, tal como Hákon tinha sido com a antiga, tornando-se quase a incorporação viva do cristianismo na terra durante seu curto e notável reinado. Óláfr nunca se tornou um santo – seu sucessor Óláfr Haraldsson, que foi lembrado como um verdadeiro apóstolo dos nórdicos, foi o primeiro norueguês a ser canonizado. Autores medievais

representam Óláfr Tryggvason desempenhando um papel análogo ao de João Batista, enquanto Óláfr Haraldsson desempenharia o papel de Cristo. Mas Tryggvason foi apresentado de maneira muito hagiográfica na extensa tradição escrita sobre ele que sobreviveu; ele não chegou a converter a Noruega completamente – o que não deixa de ser surpresa, uma vez que seu reinado teve apenas cinco anos de duração, e que seu predecessor havia promovido pesadamente os cultos pagãos em seu reino –, mas ele certamente direcionou a região para a via de uma cristianização completa.

Óláfr era filho de Tryggvi Ólafsson, o governante da província de Hringaríki e membro de uma das dinastias rivais da família de Eiríkr *blóðøx* e da rainha Gunnhildr. Ele foi levado como um pagão para a corte de um rei russo – seus direitos ao trono tinham tornado sua permanência na Noruega muito arriscada. Mas Óláfr rejeitou o paganismo: as sagas atestam que ele recusou reunir-se em um ritual pagão mesmo quando ele era uma criança, para o desprazer de seu pai adotivo. Em sua adolescência e no início de sua vida adulta, Óláfr

tornou-se um notório guerreiro *viking*, lançando expedições de maneira ampla nas costas do Atlântico Norte e ganhando fama por suas proezas em batalha. Entrementes, sua fé cristã foi aprofundada e desenvolvida conforme ele encontrava outros cristãos e aprendia sobre suas doutrinas. As sagas não comentam sobre a aparente incongruência da personalidade dividida de Óláfr: em um momento um devoto noviço aprendendo sobre os poderes de Deus e o amor de Cristo, e em outro um pirata sanguinário. Suas vítimas foram normalmente pagãos, acima de tudo. Ele foi batizado em Scilly, na costa da Britânia, antes de viajar para a Noruega e reivindicar seus direitos ao reino, além de fazer do cristianismo a religião nacional¹³⁷ de uma vez por todas.

Conquanto haja muitas versões da história de vida de Óláfr que diferem entre si em conteúdo e ênfase, uma imagem clara do rei como santo missionário emergiu de todas elas. Óláfr utilizou muitas estratégias para promover o objetivo de cristianizar a Noruega: ele forçou ou persuadiu pagãos de renome a converterem-se, e não tinha medo de matar aqueles que permanecessem como opositores da nova religião – particularmente aqueles personagens que as sagas fazem referência como “feiticeiros”. Ele construiu igrejas e encorajou clérigos a viajar amplamente, pregando e promovendo a fé; ele destruiu templos e ídolos onde quer que eles fossem encontrados. Na versão da história escrita pelo monge islandês Oddr Snorrason, a vitória

final de Óláfr sobre o paganismo foi simbolizada pela destruição da famosa estátua de Freyr em Trøndelag – a base de poder anterior do *jarl* Hákon e a região mais intimamente conectada com sua versão de “paganismo de Estado”.

Todas as atividades foram pensadas para suprimir as práticas religiosas pagãs e substituí-las com as novas normas religiosas. Noruegueses recém-convertidos não deveriam tomar parte nos sacrifícios ou outras formas de rituais pagãos; eles foram encorajados a ver os antigos deuses como meros ídolos, falsas deidades que não poderiam fazer nada por seus adoradores. Ainda hoje nós sabemos de histórias sobre os deuses e seus feitos sobreviveram, uma vez que eles estão disponíveis a nós em manuscritos tardios; todavia, temos menos clareza sobre como e por qual razão eles sobreviveram, além de como essa mudança formal radical de afastamento do paganismo e aproximação do cristianismo remodelou as atitudes das pessoas em relação à mitologia pagã.

A melhor maneira de aferir o efeito da conversão sobre as atitudes para com esses mitos é olhar novamente para os versos produzidos pelos escaldos na Noruega durante o curso do processo de cristianização. Como seus predecessores tanto pagãos quanto cristãos, Óláfr Tryggvason empregou poetas de corte – de fato, ele foi possivelmente um poeta: duas estrofes atribuídas ao rei sobreviveram, conquanto a possibilidade de que Óláfr Tryggvason realmente as tenha composto seja tênue. Seja como for, nenhum desses curtos poemas contém uma única referência ao mito pagão. Elas ainda não compõem uma poesia completamente cristã, uma vez que ela não desenvolveu narrativas ou imaginário cristão explícitos, mas empregou *kenningar* tradicionais enraizados nos mitos pagãos, uso conspícuo pela ausência do cristianismo nessa produção. O declínio do *kenning* mitológico é talvez o mais notável desenvolvimento da poesia escáldica através do século XI. O verso escáldico permaneceu popular – o sucessor de Óláfr Tryggvason, Óláfr, o *Santo*, foi servido por mais escaldos de corte do que qualquer outro rei –, mas referências mitológicas pagãs parecem ter se tornado um tabu nos círculos cristãos, mesmo que essa mudança impusesse consideráveis restrições no repertório de *kenningar* dos poetas.

Um exemplo particularmente interessante de como a mudança de religião afetou os poetas nórdicos foi fornecida pela história de Hallfreðr Óttarsson. Hallfreðr serviu ao *jarl* Hákon, em cuja honra ele compôs alguns poemas

notáveis, cheios de referências e imaginário mitológicos pagãos. Hallfreðr foi famoso o suficiente para ter uma saga composta sobre ele e, a partir da *Hallfreðar saga*, nós somos capazes de obter um vislumbre aos problemas enfrentados pelos poetas pagãos na era cristã, e as medidas que eles foram forçados a tomar para manter suas posições nas cortes e na sociedade. A *Hallfreðar saga* – que sobreviveu em duas versões, uma delas incorporada à *Grande Saga de Óláfr Tryggvason (Óláfs saga Tryggvasonar en mesta)* – é, a rigor, uma fonte não confiável que ficcionaliza os acontecimentos da vida de Hallfreðr. Mas ela lembrou muito de sua poesia, e a maioria dos eruditos está preparada para afirmar que esses textos são genuínos, a saber, os versos do século XI. Esses poemas fornecem um vislumbre direto à visão de mundo de um poeta pagão conforme ela mudava em resposta a um ambiente religioso muito diferente no qual ele foi forçado a trabalhar.

Vimos nos capítulos anteriores que Hallfreðr era um entusiástico partícipe no programa de propaganda poética pagã pelo qual o *jarl* Hákon foi elevado ao *status* de entidade semidivina como um descendente dos deuses, além de um tipo de marido sagrado da terra norueguesa. O *Hákonardrápa* de Hallfreðr está embebido em imaginário pagão, com o objetivo de manter seu papel de propaganda religiosa. Não há evidência real sobre qual forma de religião Hallfreðr praticou, mas há muitas razões para assumir que ele foi um pagão ativo e comprometido, cuja poesia estava profundamente enraizada em suas atitudes e conhecimento. No entanto, quando Hákon morreu, Hallfreðr não tinha mais um mercado para sua poesia. Conforme a saga, após a morte de Hákon, Hallfreðr decidiu deixar o reino, ciente de que um poeta pagão gozaria de pouco sucesso na nova Noruega de Óláfr. Mas Hallfreðr colocou seu destino nas mãos dos deuses: se um vento o levasse para a Suécia, ele faria oferendas a Freyr (cuja associação particular com os suecos foi claramente compreendida pelo autor islandês da saga); Thor e Odin receberiam seus agradecimentos se os ventos prevalentes carregassem seu barco de volta para a Islândia, sua terra natal. Porém, uma forte ventania dirigiu Hallfreðr e seus camaradas de volta para a costa norueguesa, onde o Rei Óláfr os salvou do afogamento por naufrágio¹³⁸.

Quando eles se encontraram – e Hallfreðr foi forçado a colocar-se sob obrigação para com Óláfr, uma vez que este salvou sua vida – o rei sugeriu que Hallfreðr mudasse para o campo cristão. Hallfreðr estava surpreendentemente desejoso para aceitar a nova religião e ser batizado, sob

a condição de que Óláfr concordasse de ser seu senhor e padrinho dali em diante; que ele preenchesse o vazio na vida de Hallfreðr que a morte de Hákon tinha deixado, em outras palavras. O rei concordou, e Hallfreðr por fim foi batizado. Parece claro que a decisão da conversão de Hallfreðr foi motivada por razões mundanas: ele precisava de apoio de um governante poderoso como Óláfr para manter seu prestígio cultural e *status* socioeconômico.

Esta impressão é confirmada pelos eventos da história. Após receber uma educação cristã muito rudimentar – dois dos companheiros do rei, ambos laicos, ensinaram a ele o Pai Nosso e o Credo – Hallfreðr circulava pela periferia do círculo de Óláfr, uma vez que parecia faltar um propósito a ele na corte. Ele eventualmente pediu ao rei que ouvisse um poema que ele tinha composto em sua homenagem, mas Óláfr inicialmente recusou esse gesto, o que teria sido visto como um presente honrado nos dias de Hákon, quando esse tipo de louvor era o principal encargo de um escaldo. Hallfreðr reclamou que, se Óláfr não ouvisse sua poesia, a relação entre ambos iria sofrer, acrescentando que a rejeição poderia levá-lo a esquecer de sua nova religião, uma vez que ela era menos conducente à poesia (*skáldligr*, em língua nórdica antiga) que a antiga crença¹³⁹. Eventualmente, Óláfr cedeu e concordou em ouvir o poema, versos que a saga não recordou. Mas o rei declarou que Hákon era um “poeta problemático” (*vrandræðaskáld*), e Hallfreðr ficou conhecido por esse apelido desde então.

O panorama religioso de Hallfreðr continuou a provar-se problemático mesmo após o rei ter dado a ele uma audiência para ouvir seu poema. A saga atestou que Hallfreðr “não cometeu blasfêmias para com os deuses [pagãos], conquanto outros homens falassem mal deles; ele disse que não havia necessidade de censurá-los, apesar de o povo não acreditar neles”. Esta atitude dificilmente compete a um cristão comprometido, mas é uma ideia típica e prevalente entre muitos convertidos de primeira geração da Noruega pagã, que viram o deus cristão como sendo exatamente o mesmo tipo de deidade, falando conceitualmente, que Odin, Thor ou Freyr. Deus e Cristo efetivamente tornaram-se membros do panteão, no qual o povo poderia acreditar se desejasse, tal qual os pagãos estavam livres para engajar-se com um deus ou vários. Os missionários encontraram um cenário difícil para ensinar aos pagãos que havia uma diferença qualitativa entre os deuses antigos e o novo, que a fé em um deus verdadeiro tornava as antigas crenças obsoletas, ou que os dois sistemas eram completamente e

mutuamente excludentes. Enquanto nós sabemos que os ensinamentos cristãos eventualmente suplantaram essas atitudes heréticas com um panorama mais ortodoxo sobre a natureza da divindade de deus, o processo social foi mais lento.

Para um pagão como Hallfreðr, cuja identidade estava intimamente unida com um governante pagão e uma poesia pagã, a mudança conceitual necessária não ocorreu facilmente. Um dia, conforme atesta a saga, o Rei Óláfr ouviu Hallfreðr recitar um verso:

Foi há muito tempo quando eu era capaz de sacrificar bem ao próprio senhor de Hliðskjálf, aquele de mente rápida. A boa fortuna dos homens tem mudado¹⁴⁰.

Aqui, Hallfreðr parece ser nostálgico quanto à antiga religião, especificando sua conexão particular com Odin que, como sabemos, vários escaldos sentiam. Óláfr sentiu que esse verso era completamente inaceitável, e disse isso a Hallfreðr, encorajando-o a compor algo mais adequado. Disponho a seguir uma sequência de versos, cada um deles considerado inadequado pelo rei, com exceção do último. Essas estrofes – frequentemente chamadas por Hallfreðr como “versos de conversão” – ilustram uma notável progressão em sua perspectiva religiosa. Nós não sabemos quão sinceros eles foram – eles foram, acima de tudo, supostamente compostos por Hallfreðr sendo pressionado por seu senhor. Mas eles mostram que fatores estavam em jogo para moldar as atitudes do poeta quanto à sua nova religião.

Na segunda estrofe de conversão, Hallfreðr enfatizou o quanto sua identidade como um poeta estava ligada à sua identidade como um pagão:

Todos [os homens] de nossa raça compuseram canções em honra de Odin; Eu me lembro dos trabalhos valorosos das gerações de nossos ancestrais. Mas, relutantemente, uma vez que o poder de Viðrir [Odin] serviu bem aos escaldos, eu desperto ódio pelo primeiro marido de Frigg [Odin], pois nós servimos a Cristo.

A relutância de Hallfreðr em abandonar a religião de seus ancestrais despontou por conta dos trabalhos duradouros das gerações prévias de poetas que compuseram para Odin, o grande patrono da arte dos escaldos. Agora, no entanto, ele reconhece que não poderia adorar o marido de Frigg – um *kenning* transparente para Odin – porque “nós servimos a Cristo”. Essa mudança de religião tinha sido desencadeada pela conversão comunal que acompanhou a ascensão de Óláfr ao trono da Noruega, à revelia da escolha do poeta.

Na terceira estrofe de conversão – Óláfr dificilmente estaria contente mais com a segunda do que com a primeira – Hallfreðr finalmente começa a revelar que entendia, enquanto um cristão, quais eram as falhas do paganismo, que ele considerava fundamentadas no engano:

Eu abandono o nome do clérigo do sacrifício do corvo [Odin], enricador de homens, ele que nutriu em troca de louvor, desde os tempos pagãos.

A ideia de que a religião pagã era baseada sobre o engano ou desilusão é um tema comum em muitos escritos cristãos medievais. Hallfreðr sugeriu que Odin tinha deliberadamente enganado o povo, que acreditou em falsidades em troca de sua adoração. Todavia, é importante frisar que Odin ainda detinha algum tipo de realidade independente para Hallfreðr, mesmo quando ele amaldiçoou a deidade por cegar os pagãos diante da verdade (cristã). O *kenning* “clérigo do sacrifício do corvo” pode fazer referência a Odin, conquanto seja curioso ouvir um deus evocado como seu próprio “clérigo”. Acadêmicos não pensam que essa frase indica que corvos foram realmente sacrificados para honrar Odin nos tempos pagãos, mas que o *kenning* de Hallfreðr simplesmente combinou dois símbolos odínicos principais – corvo e o assassinato ritual – em apenas um.

Apenas na estrofe seguinte que Hallfreðr parece iniciar uma aproximação com as crenças cristãs da maneira como Óláfr desejava:

Deixe Freyr e Freyja, além do poderoso Thor, ficarem com raiva de mim; no último ano eu esqueci a ilusão de Njörðr [i.e., o paganismo]; que os espíritos malignos tenham misericórdia de Grímnir [Odin]. Eu acolherei toda afeição de Deus e Cristo apenas; a raiva do filho é odiosa para nós; Ele carrega uma famosa autoridade sob o pai da Terra.

Agora Hallfreðr agrupou todos os principais deuses; ele novamente fez referência ao paganismo como “ilusão” e, finalmente, admite que desse momento em diante ele se voltaria apenas ao deus cristão, Pai e Filho, por amor. Ele fez isso temendo a raiva de Cristo, uma vez que ele é o agente do poder de Deus. Seja como for, esse verso mantém traços peculiares de simpatia pelos deuses antigos: ele pede que os “espíritos malignos” sejam misericordiosos com Odin. Ele não equivale os deuses pagãos com demônios, como muitos escritores cristãos encorajaram as pessoas a fazer, e ele parecia esperar que Odin – que ainda existia para ele, apesar de sua nova preferência por Cristo – não seja tratado com dureza excessiva pelas novas autoridades religiosas. Hallfreðr não tinha um conhecimento teológico cristão muito avançado – a ideia de que Cristo possuía poder abaixo de Deus representa uma má compreensão da natureza da Trindade e pode ser

pensada quase em termos de heresia – mas, em um nível básico de orientação, tudo leva a crer em um pensamento quase completo. Ele até mesmo inventou um *kenning* para o deus cristão – “pai da Terra” – que une tanto as doutrinas cristãs quanto rememora os tipos de *kenning* (“marido de Jörð”, p. ex.) com os quais ele anteriormente fazia referência aos deuses pagãos e ao *jarl* Hákon.

Pouco depois, o Rei Óláfr ficou feliz com a poesia de Hallfreðr, mas ele ainda requereu um verso final dele. Nesta estrofe, Hallfreðr fez referência às mudanças nas crenças das pessoas em termos mais ortodoxos, conquanto ele não tenha incluído referências ao mito pagão:

Esse é o costume do chefe do povo de Sogn [do Rei Óláfr], que sacrifícios são proibidos; nós devemos escapar da maioria dos duradouros decretos das normas. Todos os homens lançam os sacrifícios de Odin aos ventos, e eu sou forçado a me distanciar da parentela de Njörðr [i.e., dos deuses pagãos] para orar a Cristo.

Hallfreðr enfatizou que a conversão exigiu que o povo alterasse suas condutas religiosas prévias. Eles não mais deveriam fazer sacrifícios da maneira antiga; em vez disso, eles deveriam orar diretamente a Cristo para alcançar seus objetivos religiosos. Assim, eles escapariam do “tempo honrado dos destinos das Nornas”. Na *Völuspá* e na *Snorra Edda*, as Nornas são as figuras femininas que vaticinam e controlam os destinos de todos os homens, mulheres e do próprio mundo. Como vimos, mesmo entre os pagãos havia a consciência de que o governo do mundo pelos antigos deuses estava condenado. Uma das mais tentadoras proposições que o cristianismo ofereceu aos conversos era o prospecto de uma vida eterna que os ajudariam a escapar do destino mortal.

Na conclusão dos “versos da conversão” de Hallfreðr, Óláfr pareceu contente de que o poeta agora seguia a “cartilha” correta. Mas, apesar disso, a conversão do poeta não estava completa. Sua saga lembra que o compromisso de Hallfreðr oscilava sempre que ele estava longe do rei: seu compromisso com o cristianismo era controlado por pressões externas, e nós podemos duvidar sobre o quão genuína sua nova fé era. Quando viajou para a Suécia, por exemplo, longe da influência do rei, a saga retratou que ele esqueceu seu cristianismo de tal maneira que seu único ato de piedade foi fazer o sinal da cruz sobre a espuma de sua cerveja antes de beber (é possível que essa cena da Hallfreðar saga tenha sido influenciada pela história sobre o Rei Hákon góði agindo de maneira similar em um banquete pagão, como vimos no capítulo 4). Hallfreðr também se casou com uma mulher pagã de família sueca que ainda sacrificava aos velhos deuses, o que

posteriormente atenuou o controle cristão sobre ele. Foi preciso uma intervenção quase miraculosa, na forma de um sonho-visão no qual o Rei Óláfr apareceu diante dele e o repreendeu por ter retornado aos antigos costumes, colocando-o nos eixos e forçando-o a retornar para a Noruega e, conseqüentemente, ao rebanho cristão.

Com seu retorno à Noruega, o rei contou a Hallfreðr que ele deveria retificar-se por suas falhas à luz das normativas cristãs. Como mecanismo de penitência, ele disse que Hallfreðr deveria compor um poema, que a saga batizou de *Uppreistardrápa* (“Encômio de expiação” ou “Encômio sobre a criação” – o significado não é claro)¹⁴¹. Essa composição, chamada pelo autor da *Grande saga de Óláfr Tryggvason* como “o melhor dos poemas”, não sobreviveu. Mas parece claro que deve ter sido um poema explicitamente cristão do início ao fim. Esta foi a primeira vez em toda a saga em que Hallfreðr compôs versos sem o quadro de referências pagão, um fato que se refletiu na atitude muito positiva do rei, ao menos conforme este texto. Conquanto nós não saibamos sobre o que o poema tratou, ou até mesmo o assunto dele, ele marcou um divisor de águas na carreira de Hallfreðr como poeta. Após ele ter composto a *Uppreistardrápa*, sua poesia evitou todas as referências aos deuses pagãos ou qualquer imaginário mitológico tradicional. Ele ainda compunha no idioma tradicional escáldico, mas a partir daí seus versos refletiam sua nova posição como um poeta de corte de um governante cristão, ao deixar de lado os tipos de linguagem que incomodaram Óláfr nos “versos da conversão”. Hallfreðr aprendeu que era possível ser um escaldo cristão; ele poderia manter sua identidade como um poeta e um servo de um rei mesmo sob o novo regime. Uma vez que ele integrou sua identidade religiosa com sua função sociocultural, Hallfreðr nunca mais chegou perto de reverter ao paganismo.

Isso não quer dizer que o último verso seja particularmente cristão. Tudo indica que levou algum tempo até que os escaldos aplicassem sua arte com objetos cristãos e para criar um vocabulário que permitisse a eles falar sobre a nova religião de uma forma sofisticada, tal qual seus predecessores fizeram ao usar o mito pagão. Mas a versão da história de Hallfreðr que está preservada na *Grande saga de Óláfr Tryggvason* relembra uma estrofe adicional que parece revelar a extensão pela qual sua visão de mundo pagã prévia tinha sido afetada por sua conversão ao cristianismo. Conforme essa versão da história, este foi o último verso que Hallfreðr compôs, quando ele sabia que sua morte era iminente. Durante sua atitude de morte, ele

difícilmente agiria diferente daqueles poetas anteriores, que miravam para a vida após a morte cheia de lutas e banquetes no Valhalla de Odin:

Eu poderia morrer agora, de maneira direta e sem arrependimentos – Eu tinha uma língua áspera na juventude – se eu soubesse que minha alma estava salva; Eu sei que eu nunca lamentei por nada, exceto por temer a punição infernal; deixe que Deus escolha o momento quando a vida terá um fim; todos devem morrer¹⁴².

Hallfreðr ainda expressou sua arte usando a tradicional métrica *dróttkvætt*, mas seus pensamentos agora habitam apenas sobre as bases do deus cristão. Ele reconheceu que esta divindade controlava os destinos dos homens, e aprendeu que os feitos que alguém empreendeu em vida determinariam seu destino em morte. A própria ideia de que ele tinha uma “alma” que poderia ser salva é algo que não tem uma analogia possível na religião pagã. E, neste verso – se nós aceitarmos que seja genuíno e não uma invenção de um autor de saga piedoso – Hallfreðr fez a primeira referência ao inferno cristão nos textos nórdicos antigos como um lugar de punição. Nós podemos inferir disso que sua educação cristã deve ter continuado para muito além de sua conversão inicial, produzindo efeitos transformadores em sua identidade espiritual ao longo do processo e, ao que tudo indica, até o momento derradeiro de sua morte, onde todos os traços de suas crenças anteriores tinham sido apagados.

De fato, a conversão de Hallfreðr é uma entre outras milhares, e talvez não represente a realidade da mudança religiosa tal como ela ocorreu e foi sentida por indivíduos que viveram no final do século X, assim como a concepção idealizada do autor posterior sobre como a conversão *deve* ter ocorrido. Por sorte, isso nos fornece um importante vislumbre para a forma na qual a conversão afetou os poetas nórdicos e a poesia que eles compuseram. Indubitavelmente houve uma mudança e afastamento das referências mitológicas empregadas no trabalho dos escaldos do século XI. O *kenning* mitológico não mais fundamentava sua técnica, e o uso desse tipo de recurso poético declinou dramaticamente, ainda que nunca tenha desaparecido totalmente do arsenal de expressões poéticas dos escaldos. Talvez, conforme a cristianização avançou, os poetas da corte não mais esperassem que suas audiências apresentassem o conjunto necessário de conhecimento mitológico para compreender os tipos de *kenningar* pagãos. Não restam dúvidas de que patronos poderosos como Óláfr Tryggvason e Óláfr Haraldsson reprovavam ouvir seus feitos elogiados em comparação com Thor ou Odin. Mas nós devemos lembrar que, a rigor, os reis da era da

conversão proibiram em seus reinos a *prática* pagã, não o mito pagão *per se*. O desenvolvimento de Hallfreðr como um cristão foi simbolizado pelo declínio do conteúdo mitológico em sua poesia, mas sua história revela que o Rei Óláfr estava realmente preocupado em suprimir o paganismo como uma força social ativa. Os rituais pagãos passaram a ser um tabu, mas sua eliminação não poderia e não resultou diretamente no súbito desaparecimento da tradicional poesia nórdica das mentes das pessoas, tal como seus mitos subjacentes. A expressão desses mitos na forma poética sem dúvida entrou em um período de hibernação, particularmente na Noruega; mas o fato de que a mitologia nórdica brotou de formas novas e vibrantes na Islândia do século XIII sugerem que ela nunca foi inteiramente extinta. As pessoas logo aprenderiam que era melhor não acreditar em Odin, Thor ou Freyr, e elas certamente não eram livres para adorá-los como eles tinham sido anteriormente. Mas as histórias dos antigos desses eram resilientes, como mitos tendem a ser, e meramente aguardaram uma nova geração de poetas e autores que poderiam dar vida a elas novamente em um contexto cristão. Esse reavivamento seria um movimento islandês distinto.

A conversão da Islândia

Até então nossa discussão do fazer do mito no mundo do Mar do Norte concentrou-se sobre a Noruega, porque a Noruega era o centro da cultura poética tradicional durante a Era *Viking* tardia. Foi ali que os reis e *jarlar* adotaram o verso escáldico através de seu patrocínio, e onde conexões entre mito, religião e poesia parecem ter sido mais estreitas. Como nós vimos, os conflitos dinásticos que acometeram a sociedade norueguesa durante a transição do paganismo para o cristianismo criou um ambiente particularmente fértil para a produção e transmissão dos mitos tradicionais de novas maneiras. A situação islandesa no século X era um tanto quanto diferente. Os escaldos islandeses renovaram sua habilidade poética, mas eles muito frequentemente empregaram seus talentos nas cortes de governantes noruegueses (e outros estrangeiros), onde a posição estabelecida de poeta cortesão ofereceu a eles um caminho para espaços de *status*, riqueza e honra que não estavam disponíveis na Islândia “republicana”. Mas os poetas islandeses devem ter aprendido seu ofício na Islândia, mesmo se muitos escolhessem praticá-lo em outras plagas.

A Islândia, no entanto, não compartilhava a situação norueguesa, ao menos quanto à religião e expressões culturais. Na ausência de um sistema centralizado de autoridade, não havia potencial para um “paganismo de Estado” do tipo que o *jarl* Hákon e seus poetas promoveram. Odin, o deus quintessencial da autoridade real e o poder marcial, parece ter sido uma figura cültica impopular na Islândia. Sua adoração estava restrita, de maneira ampla, aos poetas – como Egill Skallagrímsson – que perceberam a si próprios como tendo um relacionamento especial com Odin em seu papel como guardião e fornecedor de inspiração artística. A evidência toponímica sugere que Thor foi provavelmente o deus mais popular entre os islandeses entre o assentamento e a conversão, embora também haja evidências da adoração de Freyr. De maneira geral, porém, o paganismo na Islândia foi ainda mais difuso e libertário que no resto da Escandinávia; as pessoas eram livres para escolher suas próprias afiliações religiosas sem pressões verticais de cima para baixo das autoridades, fossem elas religiosas ou seculares.

O lugar da mitologia na cultura islandesa pré-cristã é difícil de localizar. Os escaldos islandeses claramente conheciam versões da maioria dos grandes mitos – seu uso dos *kenningar* mitológicos confirma isso. Mas nós não sabemos de que forma essas histórias circularam, ou que usos foram encontrados para eles além das breves e alusivas referências na poesia escáldica. É impossível dizer se qualquer um dos poemas éddicos sobreviventes circulou na Islândia do período; eles certamente tinham uma origem islandesa, mas nós não podemos identificar com segurança sua existência ali antes de seu registro nos manuscritos no século XIII. Em virtude dos poemas compostos por islandeses no século X serem principalmente produzidos para disposição em cortes estrangeiras, é possível que seu conteúdo mitológico fosse influenciado pelas atitudes quanto aos deuses obtida entre as audiências estrangeiras dos poetas, mais do que a atitude dos islandeses. No entanto, parece mais provável que a Islândia e Noruega mantivessem parte de seus sistemas mitológico e religioso idêntico, e que os poetas em ambas as regiões conhecessem versões similares de mitos similares, mesmo se eles manipulassem os mitos de formas distintas.

O poema *Húsdrápa* (“Encômio da Casa” ou “Poema-Casa”) de Úlfr Uggason fornece um raro exemplo de poema puramente mitológico que foi originado em um contexto puramente islandês. Conforme a narrativa muito posterior da *Laxdæla saga* (lit. “Saga do povo do Vale dos Salmões”), o

Húsdrápa foi comissionado pelo líder Óláfr pái (“o pavão”) Höskuldsson em c. 985 para celebrar a construção de seu novo salão, que era tão pomposo quanto seu epônimo sugere. O poema de Úlfr é “ecfrástico”: ele descreve cenas de um mito que supostamente adornava as paredes do salão de Óláfr de forma pictórica. Quanto a isso, é uma composição antiquada; ela relembra os poemas-escudo que estavam em voga entre os poetas noruegueses como Bragi Boddason e Þjóðólfr de Hvinir quase um século antes. É provável que Óláfr, que tinha conexões com a dinastia real irlandesa e que vivia de maneira magnífica, possa ter ficado grato pela adoção do poeta de um gênero que tinha sido anteriormente pensado como apropriado para a corte de Haraldr *hárfagri*.

Como os poemas-escudo antigos, o *Húsdrápa* fornece vislumbres para a narrativa de diversos mitos. Tal qual ele chegou a nós – como costumeiro neste tipo de poema, ele é encontrado no *Skáldskaparmál* de Snorri –, o *Húsdrápa* é quase certamente incompleto. Ele descreve três mitos: o perenemente popular objeto da aventura de Thor enquanto pescava a Miðgarðsormr; uma descrição do funeral de Baldr; e, em uma única estrofe, uma referência para outro mito inteiramente perdido sobre Loki e Heimdallr.

O *Húsdrápa* inicia, no entanto, com uma meia-estrofe introdutória que parece confirmar a intenção de Úlfr de louvar Óláfr em um estilo tradicional e cortesão. O que era adequado para os governantes noruegueses era, ao que parece, igualmente apropriado aos chefes islandeses:

Eu trago, com satisfação no coração, o líquido do fiorde da mente [o hidromel da poesia] do fazedor de barulho [Odin] do Hildir [Batalha] de Óláfr.

Eu irei cumprimentá-lo com o presente [poesia] de Grímnir [Odin]¹⁴³.

Como seus predecessores, Úlfr concebeu a poesia (e seu papel como poeta) em um quadro de referência explicitamente odínico; seu *kenning* do “hidromel da poesia” é complexo e plenamente desenvolvido. Conquanto a maior parte do poema seja devotado às cenas mitológicas, elogiar Óláfr também era um importante aspecto da estratégia de Úlfr. Ao colocar-se na tradição dos poetas nórdicos que viam a si próprios como camaradas de copo do hidromel de Odin, ele posteriormente fortaleceu as conexões entre sua composição e o alto *status* da poesia cortesã norueguesa, na qual esse tipo de estrofe de abertura era comum. Não há evidências de que Úlfr tenha viajado para fora da Islândia, assim como que ele tenha sequer agido na

corte de um governante estrangeiro, mas ele conhecia as convenções da poesia encomiástica e o papel dos tropos mitológicos dentro dela.

A segunda estrofe do *Húsdrápa* fornece uma alusão intrigante para uma variada e desconhecida história sobre Loki e Heimdallr. Não há mitos sobreviventes que fazem de Heimdallr o protagonista central em uma narrativa única, tal qual Úlfr parece fazer nesse texto: normalmente o papel que Heimdallr desempenha aqui seria de Thor, cujos contratempos com Loki frequentemente aparecem como histórias separadas tanto em poesia quanto na prosa da *Snorra Edda*. Heimdallr, que agiu como o vigia dos deuses na *Völuspá*, soprando sua grande corneta como sinal do início da batalha final do Ragnarök, permanece uma figura obscura nos mitos, conquanto várias referências a ele na poesia implicam que nós devemos ter perdido um tanto de informação sobre ele. Não há evidência a sugerir, porém, que Heimdallr foi ativamente adorado como parte de um culto pagão. Assim como Loki, ele é uma figura mitológica em vez de uma deidade que trabalha na vida das pessoas. No *Gylfaginning*, Snorri citou uma estrofe de um poema em estilo éddico perdido que ele chamou de *Heimdargaldr* (“O feitiço de Heimdallr” ou “O canto de Heimdallr”) que estabelece que Heimdallr pertence à “prole de nove mães”. Snorri também pensou que ele era um filho de Odin. Mas enquanto Snorri descreveu os atributos e a função de Heimdallr dentro do mundo mitológico, ele apenas fornece um exemplo de um mito individual no qual este deus desempenha um papel ativo – a história que Úlfr aludiu em seu poema:

Renomado defensor [Heimdallr] do caminho dos poderes [Bifröst, a ponte de arco-íris que une Ásgarðr aos outros mundos], gentil no conselho, compete com o filho terrivelmente astuto de Farbauti [Loki] em Singasteinn. O filho de oito mulheres mais uma, de ânimo poderoso, é o primeiro a apossar-se do belo rim do mar [joia?]. Eu anuncio isso em vertentes de louvor¹⁴⁴.

A referência ao “filho de oito mulheres mais uma” faz de Heimdallr o protagonista deste mito, e nós sabemos que, conforme outras fontes, o pai de Loki era o gigante Farbauti. Contudo, além da identificação básica desses dois personagens, virtualmente nada é certo sobre o que foi descrito na segunda estrofe de Úlfr. Nós não sabemos a partir do poema tal como ele está o que ou onde “Singasteinn” é ou onde fica; o imaginário impressionante por trás do *kenning* “belo rim do mar” é igualmente obscuro. Assim, os detalhes da ação podem estar escondidos por trás da dicção poética, se não fosse pelo fato de Snorri também contar o que aconteceu neste mito. Conforme o erudito islandês, o “rim do mar” é o

famoso colar de Freyja, Brisingamen, e Loki e Heimdallr lutaram por seu tesouro na forma de focas. Esse detalhe curioso não está presente na versão de Úlfr; acadêmicos têm assumido que a forma original do poema continha estas e outras informações, uma vez que Snorri afirmou que “Úlfr compôs uma longa passagem no *Húsdrápa* pautado nesta história”. Mas o resumo de Snorri da história apenas inclui a referência sobre as focas sobre o que está disponível na segunda estrofe do poema: é dúbio o quanto Snorri conhecia das porções perdidas do *Húsdrápa*.

O mito da morte de Baldr foi melhor representado pela versão que Snorri nos forneceu no *Gylfaginning*, mas ele também está central aos eventos que desencadeiam o Ragnarök na *Völuspá*. Essa história não parece ter capturado a imaginação de muitos escaldos, mas o poema de Úlfr confirma que o mito estava em circulação na Islândia no final do século X. Como outros poemas mitológicos efrásticos, o *Húsdrápa* apenas narrou o mito conforme ele foi descrito em um modelo estático dentro da história. Neste caso, a atenção de Úlfr foi ocupada pelo funeral de Baldr: ele não nos diz sobre os eventos que produziram sua morte ou seguiu o encadeamento narrativo até a punição de Loki e, em seguida, a contenda após sua libertação. Úlfr forneceu a nós uma sequência de “fotografias” de diferentes seres mitológicos viajando para o funeral:

Freyr, o hábil em batalha, cavalga adiante da pira do filho de Odin [Baldr] sobre um eriçado javali dourado, além de governar hostes.

O esplêndido Heimdallr cavalga sobre seu cavalo até a pira erguida pelos deuses para o filho caído [Baldr] do estranhamente sabido testador do corvo [Odin].

Hropta-Týr da fama de distantemente afamada [Odin] cavalga até a poderosamente ampla pira de seu filho, e de minha mandíbula fluem palavras de louvor.

Ali eu percebo valquírias e corvos acompanhando o sábio vencedor da árvore [Odin] até a libação do sacrifício sagrado [o festim funeral de Baldr]. Dentro havia esses motivos [ou seja, essas imagens tinham sido descritas no salão de Óláfr].

Hildir, a mais poderosa montanha [a gigante] fez o Sleipnir do mar [barco] de madeira ir adiante, enquanto os investidores poderosos dos elmos de fogo [berserkir] de Hroptr [Odin] derrubaram seu corcel¹⁴⁵.

Essas estrofes são relativamente diretas, com exceção da última. Neste verso, nós encontramos a única referência poética para a curiosa parte da narrativa sobre o funeral de Baldr fornecida por Snorri no *Gylfaginning*. Uma vez que ele conhecia a *Húsdrápa*, parece provável que tenha usado isso como sua principal fonte para sua versão dos eventos. Ele informou a

nós que os Æsir desejavam colocar o corpo de Baldr sobre seu navio antes de atear fogo e lançá-lo ao mar, mas pensaram que ninguém era forte o suficiente para empurrar o barco de Baldr [Hringhorni, o “maior dos navios”] dos rolos até a costa:

Assim, [os Æsir] enviaram [um chamado] para a Terra dos Gigantes, em busca de uma gigante chamada Hyrrokin. E, quando ela chegou montada em um lobo e usando víboras como veias, ela desmontou de seu corcel, e Odin convocou quatro berserkir para olhar adiante no monte, e eles estavam incapazes de segurá-lo [i.e., o esquife] sem batê-lo no chão. Desta maneira, Hyrrokin foi até a proa do barco e puxou-o de tal maneira que chamas saltaram dos rolos e todas as terras tremeram. Em seguida, Thor ficou furioso e agarrou seu martelo; ele estava prestes a esmagar o crânio dela, até que todos os deuses imploraram em prol dela¹⁴⁶.

Como veremos no próximo capítulo, a versão de Snorri do mito de Baldr foi talvez seu maior empreendimento como um contador de histórias, uma vez que ele teceu informações retiradas de um leque muito amplo de fontes até formar um todo coerente. Ainda assim, ele não foi capaz de emparelhar antigas formas do mito de maneira muito íntima. Aqui nós percebemos o quanto ele embelezou a informação obtida do *Húsdrápa* com detalhes como o nome da gigante, seu corcel exótico e o fato de que Thor ficou furioso quando ela lançou a embarcação de Baldr. Nós podemos usar a narrativa de Snorri para compreender melhor a estrofe de Úlfr, mas como usualmente nós percebemos que isso produz um tipo de *loop* interpretativo: nós interpretamos a fonte de Snorri ao referenciar o texto completo de Snorri, mas a narrativa de Snorri foi baseada em sua própria interpretação da mesma fonte; entretantes, nós confiamos nele para explicar a nós esses versos. Assim, basta dizer que a descrição de Úlfr do funeral de Baldr foi colocada em paralelo apenas por Snorri e, assim, é difícil saber o quanto dessa parte da história podia ser encontrada nas antigas versões do mito de Baldr.

Como Baldr é um dos poucos deuses que retorna no novo mundo e, ao que tudo indica, um mundo cristão que se ergue após o Ragnarök, e uma vez que ele foi representado como um “sacrifício” puro e imaculado, os mitos concentrados neste deus em particular são frequentemente identificados como portadores de traços de influências cristãs. No entanto, falta ao poema de Úlfr os atributos cristãos que observam a representação de Baldr em alguns dos outros mitos. A mitologia pagã foi influenciada pelas histórias cristãs mais lentamente na Islândia do que na Noruega porque o cristianismo era uma ameaça menor na ilha do que para seus vizinhos do Mar do Norte – como eu argumentarei no último capítulo, a

convergência das duas religiões desenvolveu um papel muito importante no molde de novos mitos que os poetas noruegueses criaram no final da era pagã. Indubitavelmente havia cristãos na Islândia no tempo em que Úlfr compôs o *Húsdrápa*; de fato, um quantitativo pequeno de famílias cristãs foi lembrado como componente da primeira leva de assentadores do século anterior. Mas o cristianismo islandês antes da conversão formal da região foi difuso e descentralizado; até que Óláfr Tryggvason ascendesse ao trono da Noruega e iniciasse sua forçosa pregação dos evangelhos entre as colônias nórdicas, não havia figura de autoridade que tentasse reforçar as normas e práticas da nova religião na Islândia. Uma vez que o paganismo islandês foi um assunto largamente privado, o cristianismo islandês “pré-cristão” foi uma matéria de escolha pessoal e consciência. Foi preciso esperar até a última década do século X para que a intrusão do estabelecimento cristão começasse a causar tensão, expresso a rigor pelos missionários dos reis noruegueses, e finalmente o desencadear de conflitos entre os seguidores das duas religiões na Islândia.

Menos de duas décadas após Úlfr ter composto seu impecável poema pagão, a Islândia tornou-se uma terra cristã. Úlfr foi considerado um oponente firme do cristianismo e de seus defensores; uma estrofe dele posterior foi citada nas narrativas da conversão islandesa encontradas na *Kristni saga* e *Njáls saga*, que foram legadas à posteridade em cópias manuscritas do século XIV. O último verso de Úlfr que foi lembrado é supostamente uma resposta para a estrofe de outro poeta pagão, Þorvaldr *veili* (“Þorvaldr, o Enfermo”), que desejou, junto com muitos islandeses, desafogar seu desgosto quanto às atividades de Þangbrandr, o clérigo saxão que Óláfr Tryggvason enviou para empreender a conversão da Islândia lançando mão de todos os meios necessários. A *Kristni saga* atesta que muitos islandeses começaram a difamar Þangbrandr e seu colega Guðleifr conforme eles deslocavam-se pela ilha, citando o grosseiro poema de Þorvaldr:

Ao inquebrantável Úlfr, filho de Uggi (eu não tenho ódio pelo portador do aço [guerreiro]), eu envio uma mensagem diretamente da mão, a saber, que o fortalecedor da tempestade da lança [guerreiro] expulse o lobo de deus sem espinha [Þangbrandr] para aplacar os poderes divinos; e nós o rechaçamos.

Úlfr replicou de tal forma:

Eu não pegarei o cormorão na caverna dos dentes voadores [i.e., “eu não morderei a isca”], conquanto o remetente seja um experimentado nadador no fiorde do santuário de Hárbarðr [o hidromel da poesia]. Contra aquele que é

atento ao cavalo do jardim da vela [marinheiro] eu carrego um grande agravo – o mal está a caminho – não é de minha natureza estalar a mosca¹⁴⁷.

Ainda que Úlfr sentisse que os missionários faziam um grande mal contra sua terra, ele tem receio de matá-los, tal qual Þorvaldr sinalizou. Os eventos subsequentes recompensam seu tato e paciência, uma vez que Guðleifr, ao ouvir os versos de Þorvaldr sobre Þangbrandr, rastreou e matou o primeiro. Na mesma jornada ele matou outro poeta, Vetrliði Sumarliðason (um fragmento de um poeta feito por ele sobre Thor sobreviveu) a partir de um libelo similar. Em um curto espaço de tempo, a Islândia tornou-se um novo *front* na batalha entre o paganismo e o cristianismo, e os poetas parecem ter vivido na linha de fogo: eles tinham um apego particular ao paganismo em virtude das associações especiais com Odin; além disso, é preciso lembrar que a poesia era o principal veículo para o mito pagão. Durante essas querelas, a poesia também se tornou uma arma para o lado pagão. Ela era uma linguagem privada, da qual cristãos continentais como Þangbrandr foram excluídos, e esta linguagem afirmava a identidade cultural e religiosa dos poetas como um elemento separado e especial, elemento que estava em franca oposição e diferia das ideias dos recém-chegados.

A missão de Þangbrandr na Islândia foi um desastre que parece ter trabalhado quase contra si mesma. Conforme as sagas, Óláfr Tryggvason enviou o missionário para o estrangeiro como penitência pela panóplia de maus comportamentos, entre as quais é possível incluir a compra de uma escrava irlandesa, a morte de um homem em um duelo e o autofinanciamento após participar de incursões *vikings*, quando o dinheiro que ele tinha recebido de Óláfr para dotar sua igreja na Ilha de Mostr tinha acabado. Na Islândia, Þangbrandr pregou os evangelhos com algum sucesso em certas áreas da ilha, enquanto em outras regiões provou-se profundamente intratável. Mas ele já tinha batizado muitas chefias quando matou Vetrliði e Þorvaldr; por esses atos, ele foi sentenciado por proscrição. A forma única do cristianismo muscular de Þangbrandr e seu pavio curtíssimo fez com que muitos islandeses ficassem contra a nova religião, mesmo quando outros considerassem tal mensagem atrativa. Em um encontro no Alþingi em 998, a principal assembleia judiciária da Islândia, cada lado blasfemou contra os deuses alheios. Um dos cristãos convertidos, Hjalti Skeggjason, proclamou uma curta cantiga que parece ser um clamor, ou ainda pode ser chamado de primeiro poema cristão a ser composto na Islândia, ainda que ele seja mais antipagão do que cristão:

Eu não quero vomitar nos deuses, mas me parece que Freyja é uma puta¹⁴⁸.

Por essa ação, Hjalti foi processado por blasfêmia contra os deuses pagãos e sentenciado à proscricção, período no qual ele buscou a proteção do Rei Óláfr na Noruega. Tal ideia, isto é, que os velhos deuses deveriam ser protegidos pelas leis islandesas, pode parecer estranha, e possivelmente reflete as atitudes do autor tardio quanto à blasfêmia como ela era entendida pelos cristãos, que foi projetada em direção ao passado pagão, uma vez que não há evidência de que nenhum outro caso de “blasfêmia” tenha sido julgado (o código legal islandês mais antigo, o *Grágás* [cerca de 1119], não preservou nenhuma lei antiga relacionada com o comportamento religioso que estivesse em vigor antes da conversão). Quer o povo tenha considerado essa ação como blasfêmia ou não, o poema de Hjalti zombando de Freyja fornece um importante exemplo do poder que a poesia ainda dispunha no incipiente conflito religioso na Islândia. Talvez, se ele tivesse feito a mesma afirmação em uma conversa, seu oponente não a considerasse tão objetável ou memorável. A poesia escáldica ainda gozava de um meio comunicativo privilegiado, e permaneceu como um marcador cultural importante. Ambos os lados da poesia dividida pela religião fizeram com que homens transformassem esse problema em uma espécie de debate nacional islandês. O verso de Hjalti foi bem-sucedido porque ele usa a dicção tradicional e referências mitológicas; mas, por sua vez, coloca seu significado usual de ponta-cabeça; ele usou o poder da poesia para afirmar o desempoderamento do sistema cultural e religioso que subjaz a ele. Entrementes, seu insulto confirma que ele ainda pensava que os deuses pagãos eram reais: ele não atestou que Freyja não existe – se fosse assim, sua difamação não contaria como uma blasfêmia. O deus cristão não havia ainda demovido os *Æsir* da imaginação islandesa; em vez disso, o cristianismo começou a transformar as atitudes pessoais em relação aos antigos deuses, que ainda permaneciam centrais para sua visão de mundo. Hjalti via essas entidades como forças negativas, que contrastavam com a mensagem positiva cristã. Para outros pagãos, o contrário também era verdade: eles reconheciam o deus cristão como um ser sobrenatural poderoso enquanto ainda tomassem suas deidades tradicionais como superiores a ele.

Quando o Rei Óláfr soube da intransigência dos pagãos na esteira da proscricção de Hjalti, ele ficou muito furioso e fez com que todos os islandeses que estavam na Noruega fossem aprisionados, além de ameaçá-los com a morte ou o desmembramento: Óláfr e Þangbrandr foram

companheiros de viagem no tocante às técnicas de conversão robustas. Hjalti e outro dos islandeses cristãos, Gizurr o *Branco*, persuadiram o rei de que eles eram capazes de mudar a forma de pensar de seus conterrâneos, se ele permitisse que ambos voltassem para sua ilha natal; eles argumentaram que apenas Þangbrandr deveria ser culpado pelo fracasso de sua missão, uma vez que os islandeses estavam compreensivelmente passíveis de tomar por mal um estrangeiro que chegasse no local e matasse seus conterrâneos.

No verão de 999 – a conversão da Islândia é normalmente datada no ano 1000, conquanto seja um provável erro – Gizurr e Hjalti retornaram ao lar em um contexto que ameaçava voltar-se para a violência. Naquele tempo, pagãos e cristãos estavam em campos opostos e armados, e a luta parecia avizinhar-se. A história dozecentista de Ari Þorgilsson sobre os primórdios da Islândia, chamada de *Íslendingabók*, forneceu uma narrativa digna de fé desse tenso período. Ari descreveu o desenvolvimento do Alþingi daquele ano, onde “os pagãos se apinharam totalmente armados, e a luta estava tão próxima que ninguém poderia prever como ela ocorreria”. Após Gizurr e Hjalti falarem de forma persuasiva a favor da nova religião, chegou o tempo de comprometer-se com um lado ou outro. Cristãos e pagãos declararam que cada grupo precisava de suas próprias leis, e recusaram respeitar as leis dos outros. O pronunciador das leis em época, chamado de Þorgeirr, era um pagão, mas os cristãos ainda assim pediram que ele declarasse a lei para os cristãos – na Islândia da era das sagas, a lei tinha, a rigor, um lugar mais significativo do que a própria religião, e os cristãos parecem ter sido motivados pelo desejo de que o prestígio e validade do sistema legal fossem mantidos. Em uma passagem famosa, Ari descreveu Þorgeirr deitando-se para descansar, cobrindo sua cabeça com sua capa, e permanecendo nessa posição por um dia e uma noite. Não está claro qual o significado que nós devemos anexar para esta “cerimônia”, mas ela parece ter tido efeito; na manhã seguinte, Þorgeirr deu seu veredicto, e determinou o selo do futuro islandês como uma nação cristã:

Ele começou seu discurso, e disse que ele pensou que os assuntos das pessoas tinham alcançado um impasse ruim se todos não vivessem sob a mesma lei nesta terra, e tentou persuadi-los de diversas formas para que eles não deixassem isso acontecer, e disse que, ao alimentar tal discórdia, era certo que lutas tomariam lugar entre as pessoas e, assim, a terra seria devastada [...] “e parece mais aconselhável a mim”, disse ele, “que nós não deixemos que aqueles cujo maior desejo é opor-se ao outro prevaleçam, e que nós arbitremos entre eles, de maneira que cada lado tenha sua própria forma quanto a algo, e que todos nós tenhamos a

mesma lei e a mesma religião. Será verdade que se nós rompermos com a lei, nós também romperemos com a paz”¹⁴⁹.

Neste discurso, Þorgeirr apelou para o respeito de seus conterrâneos à lei, urgindo-os a colocar a estabilidade social acima da adesão a uma ou outra religião. Ele lembrou sua audiência da longa situação atravessada pela Noruega e Dinamarca, na qual a violência constante entre governantes cristãos e seus oponentes pagãos durou “até que o povo dessas terras fizesse a paz entre eles, mesmo que [os reis] não a desejassem”. A Islândia sem monarquia teve uma oportunidade histórica para revelar a si própria como mais racional e civilizada do que as antigas monarquias escandinavas, quase os fazendo em pedaços em virtude de suas diferenças religiosas. Na segunda metade do século XII, Adão de Bremen escreveu que os islandeses “não tinham rei, mas a lei”, e que a facilidade na qual a conversão da Islândia foi empreendida parecia ter se apoiado em sua crença de que a lei poderia governar melhor a sociedade do que qualquer governo régio.

Þorgeirr fez com que ambos os lados concordassem que todos na Islândia teriam a mesma lei antes de declarar que, a partir daquele momento, aquela terra deveria ser cristã, e que todos deveriam ser batizados o quanto antes possível. Como uma concessão ao “partido” pagão, no entanto, ele concordou que comer carne de cavalo e a exposição de crianças não desejadas – ambas inaceitáveis aos olhos da Igreja – deveriam ser permitidas como nas antigas leis. O povo poderia fazer sacrifícios em segredo, mas a observância pública dos rituais pagãos seria punida com três anos de proscricção. Ari concluiu sua descrição da conversão ao estabelecer que “poucos anos depois, essas mesmas provisões pagãs foram abolidas, como as outras”.

Conclusão

O elemento mais marcante sobre a conversão da Islândia tal qual descrita por Ari e por outros é que ela foi uma mudança formal e comunitária de identidade e prática, acompanhada por razões sociais e políticas. Para além dos versos derogatórios de Hjalti sobre Freyja, os islandeses não demonstraram uma tendência para trair a reputação ou negar a existência dos antigos deuses. As pessoas eram livres para acreditar no que elas quisessem, e por muitos anos após a conversão elas tinham permissão para

seguir as mesmas práticas religiosas que, em primeiro lugar, as marcavam como pagãos. Portanto, é duvidoso saber quanto da visão de mundo dos islandeses mudou, assim como o lugar dos deuses pagãos juntamente com ela, simplesmente porque eles aceitaram o batismo. O estabelecimento da Igreja islandesa levou um tempo considerável – primeiro bispo foi apontado apenas em 1056 – e essa ausência de autoridade religiosa, combinada com o isolamento geográfico relativo no qual muitas famílias viviam, pode ter significado que crenças pagãs, poesia pagã e histórias pagãs ainda eram mais vitais e de maior duração na Islândia pós-conversão do que na Noruega. A Islândia era, a partir de então, uma terra cristã; mas isso não implica necessariamente que ela se tornou imediatamente uma terra de cristãos.

Nós sabemos pouco sobre o que aconteceu com os mitos pagãos na Islândia nos anos que seguiram a cristianização. As sagas que descrevem a cristianização gradual islandesa – principalmente sagas de um tipo ou de outro – estão mais interessadas na prática religiosa e no folclore pré-cristão do que em histórias sobre os próprios deuses. Relativamente pouca poesia escáldica genuinamente do século XI sobreviveu. Ainda que cerca de dois séculos após a conversão um renascimento notável na produção tanto da poesia tradicional quanto das narrativas míticas teve início na Islândia. Uma das questões mais importantes que nos deparamos quando consideramos o lugar da mitologia pagã na Islândia cristã é o que aconteceu com essas histórias durante os dois séculos de cristianização. Novos poemas mitológicos – alguns deles encontrados na *Edda poética*, por exemplo – foram compostos durante o período de obscuridade? Ou os antigos poemas continuaram a circular? Caso afirmativo, sob que circunstâncias e quais propósitos as pessoas compuseram, apresentaram ou preservaram os poemas? Temos a impressão de que os mitos da Islândia pagã entraram em um estado de animação suspensa após a mudança de religião regional, permanecendo dormente até que uma nova geração de poetas e autores trouxeram essas composições à vida novamente no século XIII. Mas é difícil imaginar como essas histórias sobreviveram se elas não estiveram em uso. Como um corpo de tradições que se dirigia na direção contrária dos ensinamentos da Igreja permaneceu viável após um período de pouco mais de duzentos anos? Há uma quantidade razoável de possibilidades, mas nenhuma delas pode ser provada. Talvez a cultura pagã persistiu muito mais do que as crenças pagãs na Islândia; talvez os islandeses encontraram uma

maneira de incorporar as histórias sobre suas antigas deidades em uma visão de mundo híbrida que era simultaneamente pagã e cristã; talvez os mitos foram despidos de suas associações religiosas precocemente, deixando de ser “reais” e encarados como as lendas contadas sobre heroicas figuras ancestrais. Por outro lado, podemos possivelmente pensar como algo plausível que porções secretas do paganismo autêntico persistiram muito além da conversão, e que essas histórias mantiveram algo ou tudo de seu poder religioso e cultural. Infelizmente, as fontes não nos fornecem bases seguras para responder qualquer uma dessas questões. Mas, de alguma maneira, as histórias sobreviveram; e como o meio de sua preservação foi a poesia oral tradicional, é razoável admitir que elas permaneceram ativamente em circulação por muito tempo antes de seu comprometimento final com o pergaminho. Mitos não sobrevivem quando a tradição oral morre, a menos que elas tenham sido lembradas por alguma agente exterior.

É possível discernir um contraste definido entre o lugar do mito nas sociedades islandesa e norueguesa nos anos que levaram essas regiões à conversão ao cristianismo. Como nós vimos, havia um florescimento da imaginação mitológica entre os poetas noruegueses conectado com as cortes régias da Noruega, as quais produziram uma poesia mitológica claramente inovadora e sofisticada. O ímpeto por trás desse ressurgimento parece ter sido a ameaça posta pelo cristianismo tanto quanto o desejo dos poetas de reforçar a autoridade do autoconsciente pagão *jarl* Hákon. Na Islândia, o processo de conversão foi significativamente menos prolongado e contencioso; havia provavelmente menos interação entre as culturas cristã e pagã antes da missão de Þangbrandr do que no caso norueguês, e não havia autoridade religiosa firmemente estabelecida que tentasse robustecer as normas de uma religião sobre a outra, ou o uso de mitos para seus próprios fins. Faltava também à Islândia uma corte régia que, na Noruega do século X, foi o meio e mercado primário para a composição do verso escáldico – uma situação na qual os talentosos escaldos islandeses foram rápidos em tomar proveito.

Naturalmente, o mito ocupou um lugar na cultura islandesa pagã. O *Húsdrápa* de Úlfr Uggason demonstrou que várias narrativas míticas – algumas das quais não são atestadas na poesia norueguesa – eram conhecidas na Islândia. Outros escaldos islandeses usaram uma lista sofisticada de referências mitológicas dentro de seus sistemas de *kenningar*,

mesmo se suas composições não estivessem relacionadas com as narrativas míticas *per se*. Poucos poemas escáldicos autênticos islandeses do período pré-conversão sobreviveram quando comparados com as composições norueguesas, o que nos fornece uma impressão distorcida da importância relativa incorporada a essa forma de arte. Mas talvez os islandeses não precisassem criar, nesse estágio, mitologias pagãs inteiras pelas mesmas razões político-ideológicas tal qual os noruegueses fizeram. Se a turbulência religiosa fornece um solo particularmente fértil para a produção de novos mitos, como eu argumentei anteriormente, talvez a notavelmente rápida e pacífica conversão da Islândia ao cristianismo por si só seja uma razão para a existência de poucos poemas sobre assuntos especificamente mitológicos no período anterior e durante o reinado de Óláfr Tryggvason. Ao passo que a era de ouro da criação dos mitos norueguesa terminou com a morte do *jarl* Hákon e o triunfo do Rei Óláfr, a Islândia apenas tornou-se o principal centro de produção dos mitos nórdicos muito após a ilha tornar-se cristã.

[136.](#) *Heimskringla: The History of the Kings of Norway*. Op. cit. p. 192-93.

[137.](#) A ideia de nacional aqui expressa pelo autor nada tem a ver com o nacionalismo oriundo do século XIX; ela apenas indica que o cristianismo seria a religião oficial do reino norueguês [N.T.].

[138.](#) Traduzido a partir de: *Óláfs saga Tryggvasonar en mesta*. Ed. Ólafur Halldórsson. 3 vols. Copenhagen: Reitzel, 1958-2000, vol.1, p. 347-348. Uma tradução da *Óláfs saga* que pode ser considerada algumas vezes pouco crível, mas que pode ser consultada é: *The saga of King Olaf Tryggvason who reigned over Norway AD 995 to AD 1000*. Londres: Nutt, 1895 [trad. J. Sephton].

[139.](#) *Óláfs saga Tryggvasonar en mesta*. Op. cit., p. 387.

[140.](#) Este e os demais “versos de conversão” de Hallfreðr foram traduzidos em: POOLE, R. The “Conversion Verses” of Hallfreðr vandræðaskáld. *Maal og Minne*, 2002, p. 15-37.

[141.](#) *Óláfs saga Tryggvasonar en mesta*. Op. cit., p. 168.

[142.](#) *Ibid.*, p. 313.

[143.](#) Húsdrápa, 1. In: SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 71.

[144.](#) Húsdrápa, 2. *Ibid.*, p. 77.

[145.](#) Húsdrápa, 7-11. *Ibid.*, p. 67-68, p. 75 e p. 121.

[146.](#) *Ibid.*, p. 49.

[147.](#) “Kristni saga”. In: *Íslendingabók, Kristni saga*. Londres: Viking Society for Northern Research, 2006, p. 42 [trad. Siân Grønlie].

[148.](#) *Ibid.*

[149.](#) “Íslendingabók”. *Ibid.*, p. 9.

6

O renascimento da mitologia nórdica

Dinamarca e Islândia, c. 1150-1350

Conforme o cristianismo fixou-se na Escandinávia – com o estabelecimento das Igrejas “nacionais”, e a primeira geração de reis cristãos assumiu o poder – as religiões tradicionais nórdicas e os mitos associados a elas tornaram-se oficialmente tabus. Mas muito depois que a conversão formal da Noruega e Islândia tomou lugar, pregadores cristãos ainda sentiam a necessidade de instruir suas congregações que o paganismo era um engano e que os antigos deuses eram falsos ídolos. É difícil saber se o paganismo era uma ameaça genuína ao cristianismo nos primeiros dois séculos após a conversão – seja pelo povo continuar a adorar os antigos deuses secretamente, ou ao transmitir seus mitos, ou ainda se os homens da Igreja escandinavos realmente pensavam que havia o perigo de que seu rebanho retornasse para as antigas práticas se eles não fossem continuamente lembrados de suas obrigações como cristãos, incluindo acreditar no único e verdadeiro deus. Na Suécia, as religiões pagãs certamente mantiveram uma importância central na vida de muitas pessoas mesmo durante a era cristã – talvez até mesmo no fim do século XIII –, mas a conversão dos suecos foi notoriamente prolongada e difícil. Até onde as fontes nos informam, a situação pós-conversão na Islândia e Noruega deve ter sido diferente. Os historiadores medievais, plenamente cristãos, que escreveram sobre a conversão dessas duas regiões, desejaram desenhar uma linha demarcatória para a era pagã tão logo a transição formal entre religiões tenha se completado. A conversão da Islândia pode ser datada quase em uma manhã de 999; a Noruega levou mais tempo, e a mudança religiosa não pode ser considerada completa até o reinado de são Óláfr Haraldsson (1015-1028). Mas, a partir de então, aos olhos dos cronistas, ambas as regiões passaram a ser reinos cristãos, e o paganismo foi reduzido a um residual incômodo ocasional – algo para um rei suprimir ou um santo derrotar – em vez de um sistema de crença vivo e amplo.

Até mesmo a ideia de um paganismo escondido e *underground* na Noruega e Islândia parece um tanto quanto forçada para além do fim do século XI; resta o fato de que a poesia com base no mito pagão permaneceu em circulação durante a era cristã, ao menos na Islândia. Na Noruega, onde a poesia escáldica de corte foi o meio mais importante para os mitos na *Era Viking tardia*, não parece surpreendente que sua importância tenha declinado após a conversão. Ao obter o trono, o próprio São Óláfr empregou mais escaldos de corte do que qualquer outro rei norueguês, antes ou depois dele. O principal trabalho de seus poetas era recordar, comemorar e elogiar as ações régias. Mas como Óláfr era um rei cristão, eles dificilmente poderiam fazer isso lançando mão do recurso de comparações engrandecedoras com Odin, ou Thor, ou ainda ao imaginar o rei tomando seu lugar no Valhalla. Portanto, o conteúdo mitológico do verso escáldico declinou rapidamente no século XI; os poetas falavam sobre os céus e *helvíti* (a palavra em língua nórdica antiga usada para diferenciar o inferno cristão de seu homônimo pagão) em vez do Valhalla ou Hel. Com o passar do tempo, o desenvolvimento de um novo repertório de *kenningar* cristãos permitiu que poetas cristãos expressassem seu ofício de forma mais sofisticada e apropriada religiosamente. Eventualmente, a arte escáldica foi aplicada para objetos puramente cristãos – a poesia devocional sobre a Virgem Maria e tópicos santos similares substituiu os versos sobre as *valkyrjur*, corvos e gigantes como o veículo apropriado para a virtuosidade escáldica.

Porém, o declínio da poesia tradicional construída usando blocos construídos e lapidados com tradições mitológicas pagãs não foi um ato terminal. Em torno do século XII, uma nova onda de poetas começou a compor versos nos quais os tipos de *kenningar* mitológicos retornaram ao verso escáldico, conquanto não de maneira tão pesada quanto eles foram nos poemas associados com a corte do *jarl* Hákon. Contemporâneo a nós, Bjarne Fidjestøl calculou que mais de 10% dos *kenningar* encontrados nas estrofes que podem ser circunscritos ao período entre 1200 e 1250 podem ser tomados como “mitológicos” – contendo referências claras aos nomes dos deuses, deusas e outras distintivas figuras pagãs. Enquanto esse quadro seja significativamente menor do que a proporção dos versos (30,2%) que contém esse tipo de *kenningar* do período entre 975-999 – quando os poetas de Hákon estavam em sua fase mais produtiva –, todavia, trata-se da mesma frequência que nós encontramos nas estrofes do século XI e, *grosso modo*,

duas vezes mais do que nos versos através de todo o século XII¹⁵⁰. A distribuição dos tipos de *kenningar* mitológicos no transcorrer do tempo encaixa-se bem com as tendências que nós já discernimos outrora: naturalmente, a mitologia foi uma parte importante do vocabulário dos escaldos no período pagão, que alcançou seu apogeu entre os poetas da corte do *jarl* Hákon. Após o ano 1000, os poetas nas cortes dos reis cristãos tornaram-se compreensivelmente mais relutantes em embelezar seus versos com motivos pagãos. Conforme o cristianismo tornou-se mais firmemente entranhado na Escandinávia no curso dos séculos XI e XII, o *kenning* mitológico passou a ser considerado cada vez menos de bom gosto – ainda que nunca tenha desaparecido totalmente. Mas então, de maneira notável, houve uma significativa tendência crescente ao uso dos referentes mitológicos no verso escáldico no século XIII. Este período também assistiu um renascimento na composição da poesia de corte em geral – sobreviveram mais estrofes compostas por reis noruegueses e *jarlar* no período entre 1200 e 1275 do que em todo o século XI. O século XIII, de forma não coincidente, foi também o período em que os poemas mitológicos da *Edda poética* foram colocados por escrito, e quando Snorri compôs seus grandes tratados em prosa do mito nórdico, a saber, no *Gylfaginning* e *Skáldskaparmál*.

Considerando como um todo, essas evidências sugerem que ocorreu um novo despertar do interesse no mito pagão no início do século XIII – um renascimento mitológico. Mas há sinais de que, mesmo antes de 1200, os poetas algumas vezes se sentiam habilitados a retornar ao material e técnicas tradicionais em seus versos. Um exemplo particularmente dramático dessa tendência é fornecido pela sequência de estrofes que Snorri atribuiu a Einarr Skúlason, o mais prolífico poeta de corte do século XII, que serviu muitos reis noruegueses – o Rei Sigurðr *Jórsalafári* (“o Cruzado”), Haraldr Magnússon, Magnús *blindi* (“o cego”), os três Haraldsson que reinaram conjuntamente, e Eysteinn II Haraldsson em particular – durante mais de três décadas (cerca de 1114-1160). Os patronos de Einarr eram todos cristãos, e Einarr foi provavelmente um membro das ordens sagradas – ele é nomeado em uma lista de clérigos do oeste da Islândia em 1141. As sensibilidades religiosas de Einarr também são expressas claramente em muitos de seus versos, e particularmente em seu grande poema *Geisli* (“Raio de Sol”), um notável, porém sutil e sofisticado trabalho que compara o santo padroeiro da Noruega, Óláfr, com Cristo. Este

é um dos mais longos poemas escáldicos sobre assuntos cristãos a ter sobrevivido. Einarr conformou o novo paradigma para um poeta de corte islandês: ele ainda era capaz de propor elogios vívidos aos reis noruegueses, mas ele era um cristão tão firme quanto seus predecessores do século X eram pagãos, e sua poesia reflete uma nova cultura religiosa e poética; ao menos, na maioria das vezes. De fato, uma das maiores composições de Einarr é a mais “pagã” poesia escáldica do século XII, e uma possível precursora do “renascimento” do século seguinte.

Há dez estrofes de Einarr no *Skáldskaparmál* que parecem ter sido compostas em gratidão por ter recebido um machado como presente. Nós não sabemos que patrono deu o machado ao poeta, ou se, de fato, o presente foi realmente entregue a Einarr. É possível que o (assim chamado) *Øxarflokkr* (“Poema do machado”) nunca tenha sido pensado para ser declamado na corte, mas como uma espécie de exercício privado da técnica poética.

Os versos do *Øxarflokkr* de Einarr são excepcionalmente difíceis, mesmo para os padrões formidáveis do verso escáldico. Sua opacidade frequentemente provém do uso poético de *kenningar* mitológicos. Parece tentador sugerir que Einarr considerou sua composição difícil porque ele não era familiar com esse tipo de poesia: nenhum de seus poemas encomiásticos ou seu eulógio para são Óláfr contém algo parecido com os *kenningar* que observamos no *Øxarflokkr*. Curiosamente, Freyja – a deusa do amor e fertilidade – forneceu o principal enquadramento mitológico de referência para esse poema sobre uma arma, especialmente nas cinco primeiras estrofes, as quais Snorri citou consecutivamente, tentando explicar os *kenningar* de Einarr em cada caso:

Com o pranto [ouro] de Mardöll [Freyja] deitado entre os sulcos [sobre o machado], nós carregamos o prejudicador do poderoso portão [escudo] de Gautr [Odin], abaulando com o covil [ouro] do vale das trutas [serpentes].

O forte gelo do teto de Róði [escudo, uma vez que “gelo” presumivelmente é o machado] não é o pior para a chuva dos olhos [lágrimas/ouro] da companheira de leito [Freyja] de Óðr. Com tais ações, o rei pode atingir uma idade avançada.

Eu também sou capaz de possuir a criança gloriosa envolta em ouro [Hnoss; o substantivo hnoss significa tesouro] de Horn [Freyja]. Nós recebemos um valioso tesouro. O fogo do oceano [ouro] descansa sobre o perigo do escudo [machado]; A sobrinha de Freyja [Hnoss] porta a chuva dos cílios [lágrimas/ouro] de sua mãe. Aquele que alimenta [guerreiro] os cisnes da batalha [corvos] garantiu a mim a semente dos servos de Fróði [ouro].

A auxiliadora proteção do governante foi plenamente ofertada a mim. Isso foi próximo do salão do mar. Eu louvo em altos brados essa criança da filha de

Njörðr [Hnoss].

O galante que urge a batalha [guerreiro] da assembleia [batalha] de Váfuðr [Odin], que empreende a fúria, deu a mim uma poderosa filha [Hnoss] da noiva de Van [Freyja]. O poderoso controlador [rei] dos encontros das espadas [batalhas] levou a donzela [Hnoss] de Gefn [Freyja] ao leito do poeta, coberto com os âmbares [fogo/ouro] da estrada dos cisnes de Gautrek [mar]¹⁵¹.

A convoluta dicção e as referências frequentes nestas estrofes para um conhecimento mitológico obscuro não pareceriam deslocadas de lugar na poesia da Era *Viking*. Todavia, elas não deixam de surpreender se elas vieram mesmo dos lábios do poeta do *Geisli*: um clérigo, não menos que isso.

Einarr fez uso de muitos *kenningar* únicos para referir-se a Freyja: a referência frequente a sua filha, Hnoss, é talvez o mais notável deles. *Hnoss* é encontrado como um simples substantivo significando “tesouro”, particularmente quando aplicado ao adorno feminino, seja na poesia escáldica, seja em alguns poemas heroicos ou lendários da *Edda poética*. Mas a origem da palavra recebeu uma interpretação mitológica apenas no *Øxarflokkr*. Snorri selecionou os *kenningar* de Einarr, inserindo-os no *Gylfaginning*, onde ele notou que “Hnoss e o nome da filha [de Freyja e Óðr]. Ela é tão bela que, a partir de seu nome, tudo que é belo e precioso é chamado de *hnossir* [tesouros]”¹⁵². É possível que a interpretação de Snorri sobre o nome de Hnoss seja baseada tão somente em sua compreensão do uso que Einarr fez da palavra – essa figura mitológica não aparece em nada que nós podemos chamar de mito, e nenhum outro escaldou fez alusões a ela, apesar de objetos preciosos serem um objeto perenemente popular neste tipo de poesia. Ainda assim Einarr claramente referiu-se a Hnoss como uma figura feminina, e seus relacionamentos – ela é a filha de Freyja, sobrinha de Freyr, neta de Njörðr – foram fixados em sua mente.

Einarr também lançou mão de um similarmente inusual nome alternativo de Freyja, *Mardöll*: ele não desponta em nenhum outro lugar fora dos manuscritos da *Snorra Edda* com esse significado. Einarr também demonstrou sua familiaridade com mais mitos comuns relacionados a Freyja – mais notavelmente a ideia de que ele chora lágrimas de ouro. Snorri explicou esse *kenning* ao fazer referência a uma história (não conhecida por nós) sobre Freyja chorando quando seu marido Óðr saiu para uma de suas viagens: o poeta islandês Skúli Þorsteinsson usou uma frase similar em uma composição do século XI sobre a batalha final de Óláfr Tryggvason. Einarr também conhecia diferentes nomes para Odin (Gautr e

Váfuðr) e as conexões odínicas com o campo semântico da “batalha”, assim como as muitas variações dos tipos de *kenningar* tradicionais para ouro como “fogo do mar” e “semente de Fróði”. Esses *kenningar* sobre o ouro não são mitológicos do ponto de vista estrito, conquanto suas origens últimas estejam apoiadas em narrativas tradicionais com conexões mitológicas. Mas, uma vez que eles não faziam referência a nenhum dos deuses pagãos, os escaldos cristãos sentiam-se livres para continuar a usar esse tipo de frase quando *kenningar* propriamente mitológicos foram gradativamente eliminados de seu vocabulário.

É muito difícil alcançar o significado do *Øxarflokkr* de Einarr, além das aparentemente abstrusas referências mitológicas que ele contém. Se essas estrofes realmente foram compostas pelo clérigo islandês em meados do século XII, confrontamos a possibilidade de que a poesia tradicional pagã e seus mitos subjacentes nunca desapareceram por completo. De fato, Einarr parece ter conhecido as histórias sobre Freyja que faltava a outros velhos poetas. Enquanto nós podemos imaginar que tradições herdadas podem ter dado sobrevida ao conhecimento sobre os mitos pagãos em um nível superficial ou geral, esses versos implicam detalhes, conhecimentos específicos de algum material muito obscuro. As questões sobre como um cristão como Einarr pode ter acessado esse material, ou a razão de ele querer usá-lo, ofertam pouca esperança de resposta. No entanto, a maioria dos eruditos concorda que o *Øxarflokkr*, se de fato ele foi produzido pelo autor do Geisli de outros poemas atribuídos a Einarr, é um exercício que observa as técnicas de composição do passado. Em outras palavras, Einarr sabia que compunha versos que estavam, em época, antiquados, usando *kenningar* que imitavam as formas usadas pelos escaldos no auge da poesia de corte pagã. Porém, essa hipótese não explica onde ele obteve a informação necessária para criar esses *kenningar* para Freyja – isso sem desmentir a possibilidade de que ele tenha inventado esses recursos –, mas isso pode explicar a razão para ele ter se sentido capaz de compor esse tipo de verso: sua distância das tradições pagãs pode ter permitido a ele a liberdade para aproximar-se da poesia tradicional como um observador desinteressado, alguém que poderia separá-la nos aspectos de forma e conteúdo. Talvez a poesia pagã não mais dispusesse de poder ou relevância suficiente por seu conteúdo mitológico, isto é, ao ponto de ser considerada como uma ameaça às sensibilidades cristãs. E como um conhecedor da poesia escáldica – Einarr foi um notável estilista, apesar do objeto de seus

versos – ele estava ciente de que seus predecessores nesta arte tinham muito a ensiná-lo sobre a composição. A poesia mitológica naquele momento poderia ser apreciada por suas razões estéticas porque seu fardo religioso não mais estabelecia uma ameaça às audiências cristãs.

Se o uso dos *kenningar* mitológicos por parte de Einarr no *Øxarflokkr* indica um novo interesse em compor a poesia escáldica no idioma pagão como um exercício antiquário, ele não estava sozinho; conforme os historiadores escandinavos começaram a escrever suas narrativas sobre os primeiros períodos da região, eles reconheceram a importância do verso escáldico como uma fonte histórica, dando a eles um acesso direto, ainda que limitado, aos eventos do período pré-cristão. Ela pode ter sido empregada para autenticar informações que eles obtinham mediante outras fontes, uma vez que o povo sabia que esse tipo de poesia era muito antigo, e que tinha sido preservada em sua forma original. Mas a poesia também poderia conferir à escrita histórica um ar de verossimilitude, a qual certamente levou alguns autores a compor ou importar novos poemas para sugerir a autoridade de suas narrativas, mesmo quando eles sabiam que esses materiais não tinham conexões com o período que eles descreviam. Um bom exemplo dessa tendência é o *Krákumál* (“O poema do corvo”), algumas vezes chamado de “Canção da morte de Ragnarr *loðbrók*”. Trata-se de um poema relativamente longo datado no século XII, ainda que ele tenha sido preservado tão somente nos manuscritos tardios da *Ragnars saga loðbrókar*. O *Krákumál* foi composto em uma métrica tradicional *dróttkvætt*, conquanto não seja o exemplo de forma mais acurado ou intrincado. Ele é, no entanto, cheio de alusões à cultura pagã. Como grande herói e rei semilendário, Ragnarr enfrentou sua morte em uma (muito improvável) cova de serpentes northumbriana, e suas últimas palavras foram supostamente lembradas por este poema. Ragnarr é, acima de tudo, um herói pagão *viking*, olhando para o futuro, preocupado com o pós-vida com Odin:

Nós golpeamos com uma espada. Alegro-me sempre que lembro que [haverá] bancos para os banquetes preparados pelo pai de Baldr [Odin]; deixe-nos finalmente beber dos curvados ramos das caveiras [cornos]; um campeão não lamenta contra a morte na querida morada de Fjölfnir [Odin]; Eu não irei ao salão de Viðrir [Odin] com palavras de temor.

Eu sou ávido pela sorte ali, [pois] as normas me enviaram para casa, aqueles a quem Odin enviou para mim do salão do Senhor das hostes [Odin]; eu felizmente irei beber cerveja com os Æsir no alto assento; as expectativas da vida já se passaram, e eu morrerei sorrindo¹⁵³.

O poeta do *Krákumál* claramente conhecia o complexo do mito em suas linhas gerais, e tinha ciência de alguns nomes alternativos de Odin. Tal qual o poema de Einarr, no entanto, nós devemos ver esses versos como um olhar para o passado, ou seja, uma reimaginação das atitudes pagãs em vez de imputar a eles qualquer tipo de crença ativa pagã por parte de seu autor. É possível que os estereótipos *vikings* que o *Krákumál* construiu já fossem vistos como ultrapassados, a-históricos e talvez até cômicos: o estoicismo de Ragnarr diante de milhares de mordidas de serpentes venenosas é elogiável e heroico, mas sua determinação de “morrer sorrindo” diante disso parece ser exagerada, considerando a exposição da fanfarronice *viking*.

Esse tipo de poesia do século XII revela que o conhecimento mitológico foi preservado e continuou a circular. Mas ele também mostra que poetas daquele período poderiam fazer usar do material mitológico apenas em contextos específicos – basicamente, seu uso estava restrito à autoconsciente poesia retrospectiva, à poesia deliberadamente pensada de maneira a imitar o estilo e o conteúdo de uma poesia muito antiga, ou ainda à poesia que pretendesse parecer mais antiga do que realmente era. A tradição ainda poderia viver, mas só podia ser aplicada a objetos mortos. Tanto Einarr quanto o poeta do *Krákumál* não contavam histórias sobre os antigos deuses em si; eles não tinham intenção ou condições de usar sua poesia como um veículo para o mito. Não há evidência que as deidades pagãs tinham qualquer realidade para esses poetas, ainda que eles soubessem que outras pessoas tinham formalmente acreditado neles. O paganismo já era visto como um fenômeno histórico no século XI – algo que poderia ter um derradeiro interesse cultural, mas que não continha validade religiosa. O mito tinha se tornado tanto um objeto do passado quanto a matéria da lenda.

Mito e história em Saxo e Snorri

Conquanto o renascimento mitológico que parece ter iniciado na segunda metade do século XII tenha florescido especialmente na Islândia, o primeiro autor a tentar transformar histórias tradicionais sobre os deuses escandinavos em uma sequência coesiva de prosas narrativas foi, de fato, dinamarquês. Saxo Grammaticus (c. 1150-1220) dificilmente poderia ser

removido do mundo do paganismo nórdico. Ele foi empregado provavelmente como um tipo de clérigo por Absalão, o bispo de Roskilde (1158-1192) e arcebispo de Lund (1178-1201), que o encorajou a escrever uma história da Dinamarca. Saxo era então não apenas um cristão, mas um empregado da Igreja; e a Dinamarca era uma nação cristã por ao menos duzentos anos quando ele começou a trabalhar em sua grande *História dos reis e heróis da Dinamarca*¹⁵⁴. Ele era bem-educado na tradição clássica e tinha lido as obras de historiadores cristãos como Beda e Dudo de Saint Quentin. Assim como esses autores, Saxo escreveu em latim. Sua história foi predominantemente escrita em prosa, conquanto incluía uma quantidade substantiva de poesia original, também em latim. Saxo parece ter se colocado em um mundo distante daquele vivido pelos escaldos nórdico-islandeses do período pagão. Mesmo que sua história contenha muitas histórias não apenas de personagens com as características claramente idênticas às dos deuses nórdicos, mas que muitas vezes são pensadas como versões de mitos muito antigos. Saxo foi o primeiro exemplo escandinavo de uma nova cepa de pensadores e escritores sobre o tema dos deuses antigos; ele usou histórias para descrever as tradições pagãs; mas como ele dispunha de uma posição extremamente diferente nos âmbitos religioso e cultural, e dispunha também de seu ponto de vista como um observador externo de um sistema cultural que forjou esses mitos, ele recobrou-os de novas maneiras, conforme suas próprias teorias. No processo, Saxo transformou o mito em um tipo diferente de história. Para ele, um mito é não apenas uma história antiga sobre os deuses que as pessoas adoraram no passado; trata-se de uma história que nos informa sobre o próprio passado. O que nós podemos chamar de mito foi, para Saxo, não apenas um fenômeno histórico; tratava-se de uma fonte histórica.

Naturalmente, muitas das histórias que Saxo descreveu em seus nove primeiros livros de sua *História* – aquelas que lidam com o passado mais distante – não podem ser consideradas pelos historiadores modernos com base nos padrões evidenciários estritos. Conquanto Saxo tenha nos informado em seu *Prólogo* que baseou sua narrativa em antigos textos tanto da Dinamarca quanto da Islândia – ele mencionou inscrições rúnicas e poemas como fontes potenciais para os primeiros períodos –, ele nunca listou essas fontes nominalmente. Ademais, ainda que ele alegue ter vertido algumas de suas fontes poéticas fielmente ao latim, o resultado de suas traduções ficou tão afastado da poesia nórdica que se tornou irreconhecível.

Conseqüentemente, nós não sabemos onde ele obteve seu conhecimento da “mitologia nórdica”: de forma concreta, não há outra evidência dinamarquesa que a narrativa pagã ou as tradições poéticas persistiram até o século XII como ocorreu, por exemplo, na Islândia.

Na *História* de Saxo, os deuses, seres mitológicos e heróis lendários da tradição escandinava foram amalgamados em uma linhagem real dinamarquesa. As teorias sobre em qual lugar Saxo posicionou as figuras míticas ou pseudo-históricas nessa cronologia da Dinamarca primeva são alinhadas com o evemerismo, conquanto Saxo nunca tenha usado tal termo. Evêmero foi um antigo filósofo e mitógrafo grego cujas teorias sobre as origens das deidades pagãs foram suficientemente influentes para permear o pensamento europeu por mais de um milênio, ainda que nenhum de seus tratados tenha sobrevivido. Com base nas alusões aos escritos de Evêmero extraídos dos trabalhos de outros autores gregos, é possível reconstruir a ideia básica do evemerismo clássico: de maneira simples, os deuses tinham originalmente sido pessoas históricas – mais frequentemente reis, grandes guerreiros, ou notáveis homens sábios – cujos feitos e atributos tinham sido esplêndidos o suficiente para atrair a veneração dentro de suas comunidades. Com o passar do tempo, conforme as histórias sobre esses personagens foram disseminadas e embelezadas, a veneração transformou-se em adoração, com seus concomitantes ornamentos de atos rituais pelos quais as comunidades honravam seus “deuses”. Eventualmente, essas figuras foram cobertas com poderes sobrenaturais como o resultado da aceitação popular verdadeira, assim como de narrativas exageradas e fantásticas de seus feitos. Conforme Evêmero, Zeus – a deidade chefe no antigo panteão grego – tinha iniciado sua “carreira” como um rei histórico de Creta. Essa teoria gozou de considerável popularidade entre os autores cristãos medievais que desejavam explicar o paganismo como um fenômeno histórico alheio a qualquer atributo de verdade espiritual.

A atitude de Saxo em relação às figuras percebidas como divinas pelos seus ancestrais pagãos tem muito em comum com o evemerismo. Mesmo que Saxo não pretendesse condenar os pagãos por sua tolice de elevar seus reis às formas da divindade, ele explicitamente estabelece que os primeiros dinamarqueses estavam “enganados” ao acreditar que seres de tamanho extraordinário (os gigantes), ou aqueles com habilidades mágicas especiais (algo como o equivalente aos *æsir* na tradição nórdica), ou ainda uma terceira classe de “feiticeiros” tenha nascido a partir dessas duas raças,

fossem deuses. Saxo apontou que os dinamarqueses dificilmente poderiam ser condenados por seus erros, algo comum em todos os povos pagãos:

Assim, não deveríamos nos maravilhar quando os bárbaros, persuadidos por seus milagres estupefacientes, abraçassem os ritos de uma falsa religião, quando até mesmo os prudentes latinos [romanos] celebraram outros mortais tal qual como eles com honras divinas. Referi-me a esses fatos para que um leitor incrédulo não conteste quando eu descrever em detalhes [sobre ilusões e maravilhas]¹⁵⁵.

A agenda de Saxo é clara: ao identificar a religião pagã como uma enganação histórica que grassou até mesmo entre os romanos, ele alinhou os dinamarqueses com uma das culturas europeias de maior prestígio, povos cujo paganismo não os afastou de empreendimentos gloriosos. Para um autor que foi influenciado em grande medida pela *Eneida* de Virgílio – um monumento da cultura pagã que foi adotado pelo cânone do aprendizado cristão medieval –, tal atitude não é surpreendente, uma vez que permitiu que Saxo tratasse da religião de seus ancestrais sem prejulgamentos. Estabelecida essa espécie de aviso-prévio no Livro I, Saxo tratou das tradições pagãs com uma neutralidade que poderia, por outro lado, ser impossível para um homem da Igreja. Ele distanciou a si próprio e sua audiência do paganismo, mas nunca condenou a religião nativa ou seus mitos, alguns dos quais ele transformou em narrativas (pseudo)-históricas.

De todos os deuses nórdicos, Odin ocupou o espaço mais central na história de Saxo. Para ele, Odin foi “um homem [...] que, acreditava-se através da Europa, porém falsamente, ser um deus”¹⁵⁶. Odin viveu principalmente em Uppsala – uma sugestão intrigante, a saber, que Uppsala tenha mantido essa ressonância particular como um sítio pagão no transcorrer do século XIII – possivelmente por conta da “beleza do campo” ali presente. Saxo sabia que a esposa de Odin era Frigg, que ele representou como sendo sexualmente promíscua – a primeira história que ele contou sobre Odin terminou com ele exilado, parcialmente para escapar da vergonha das intrigas amorosas que Frigg lançou sobre seus ombros. Em contrapartida, Odin expulsou todos os outros mortais que simulavam ares de divindade e todos os adivinhos de seu reino; essa narrativa é desconhecida a partir de outras fontes. Após introduzir Odin ao seu leitor, Saxo focou sobre lendas heroicas no grosso dos livros 1 e 2 da *História*, retornando aos feitos dos “deuses” na terceira seção de seu trabalho.

Saxo e o mito de Baldr

Ainda que nós tenhamos visto referências dispersas sobre o mito da morte de Baldr na poesia da era pagã tardia, nenhuma versão completa da história anterior ao período da conversão sobreviveu. A versão de Saxo sobre este mito é, assim, o mais antigo texto que temos à disposição. Ela também é radicalmente diferente, como veremos, da versão “padrão” da narrativa que Snorri Sturluson produziu na Islândia pouco depois de Saxo. Uma das questões mais intrigantes para os leitores desses dois trabalhos é se suas abordagens do mito de Baldr estavam relacionadas, ou se elas representam ramos distintos da tradição pan-escandinava e, por fim, em que extensão elas são invenções de seus autores cristãos.

Na narrativa de Saxo, o herói da narrativa não é Baldr, mas Höðr, que nos mitos nórdico-islandeses é o irmão cego de Baldr e, eventualmente, seu assassino. Saxo fez de seu Høtherus um rei mortal, conquanto um tanto notável. Em sua juventude, fica evidente que ele é um dos mais promissores e brilhantes homens: ele supera os demais em feitos atléticos, intelectuais e culturais – ele é um excelente nadador, tão forte quanto qualquer guerreiro e um músico talentoso. A descrição de Høtherus dada por Saxo é muito mais detalhada que a de Snorri dada para Höðr, sobre quem sabemos pouquíssimo para além de sua cegueira. Høtherus certamente não é cego. Ele também não é o irmão de Balderus (versão latinizada de Saxo para o nome de Baldr); a rigor, Saxo produziu dois personagens inimigos, que competem pela mão de Nanna, que é a fiel esposa de Baldr na versão do mito produzida por Snorri. Balderus é o filho de Odin – um dos poucos detalhes que ambas as histórias compartilham.

As narrativas desdobram-se quando Balderus decide, inflamado pela luxúria de ver Nanna banhando-se, eliminar seu principal rival, Høtherus. Falta a todas outras versões do mito essa motivação, e os papéis dos dois protagonistas são revertidos: Balderus está determinado a matar Høtherus, enquanto a morte de Baldr empreendida por Höðr é um assassinato acidental, levado a cabo pela trapaça de Loki. Høtherus é avisado das intenções malignas de Balderus quando ele encontrou um grupo de “donzelas da floresta”, que o alertam para não lutar com Balderus, um semideus que o derrotará em batalha. Essas donzelas são as tradicionais *valkyrjor* sob disfarce: elas “controlam a fortuna das guerras mediante sua orientação e bênçãos, [e] estão frequentemente presentes de forma invisível no campo de batalha”, onde elas eram “hábeis em premiar o sucesso ou a

derrota ao seu bel-prazer”¹⁵⁷. Não há dúvida de que essas são as mesmas donzelas de batalha que popularam a poesia pagã; mas, neste caso, elas existem realmente: Saxo fez com que elas e tudo que as circundava desaparecesse, quase como um estalo ou fumaça, deixando Høtherus imaginar que “o rápido desaparecimento das donzelas, a falsa ilusão de seu lar e a mudança de cenário”¹⁵⁸. Nós veremos em breve que Snorri Sturluson desorientou o protagonista do *Gylfaginning* com uma ilusão similar e notável.

Após o pai de Nanna negar a proposta de casamento de Høtherus por temer a ira de Balderus, que é aparentemente invulnerável a armas comuns, Høtherus embarca em sua primeira busca: obter uma espada mágica e um bracelete que fornece riqueza ilimitada ao seu portador, o “sátiro da floresta” Mimingus. O nome Mimingus pode ter sido tirado da tradição nórdica – na *Þiðreks saga*, o lendário ferreiro, Velent (também conhecido como Völundr ou Weland) forjou uma espada poderosa chamada Mimungr. O bracelete mágico, entretanto, lembra o anel Draupnir, o qual, conforme Snorri, Odin colocou na pira de Baldr para queimar juntamente com seu filho. Draupnir tinha peculiar característica de que a cada nove noites, outros oito anéis de peso similar gotejavam dele, fornecendo uma abundância eterna de ouro. Parece provável que Saxo baseou ambos objetos em antecedências mitológicas da tradição nórdica. Alguns detalhes, como a invulnerabilidade de Balderus diante de armas, antecipou a famosa história de Snorri dos *æsir* lançando todo tipo de mísseis no deus condenado, não proporcionando a ele qualquer mal até que Höðr arremessasse o fatídico visco nele.

Saxo incluiu muitos episódios que são exteriores ao mito de Baldr principal: a jornada até a morada de Mimingus foi seguida por uma narrativa da batalha entre os exércitos de Høtherus e Gelderus, o rei da Saxônia, no qual a maestria escandinava do estilo romano da formação *testudo* garante-lhes a vitória. A corte de Nanna por Balderus foi descrita da seguinte forma: a donzela rejeitou o herói com base na ideia de que a união entre um deus e uma mortal seria impossível, um tema que Saxo elaborou melhor ao estabelecer que “não há laço entre o mundano e o divino, uma vez que a origem e a natureza quintessencialmente distintas coloca um profundo abismo entre eles; uma vasta diferença estava entre a brilhante majestade dos deuses e a condição humana”¹⁵⁹. Quando Balderus e Høtherus finalmente colocam-se em batalha, Saxo fez do conflito uma

querela entre deuses e humanos: sua primeira batalha foi disposta no mar, e Thor e “batalhões de outras deidades” juntaram-se a Odin para apoiar Balderus. Thor, armado com uma clava, ameaçou concluir a tarefa divina do dia, até que Høtherus conseguiu golpear através da arma de Thor, o que, neste ponto da narrativa, colocou todos os deuses em fuga. Como em muitos outros mitos sobre Thor, sua clava (ou martelo) é a materialização de sua força e, sem a arma, ele é incapaz de empreender sua função como protetor dos Æsir. Saxo concluiu esse episódio ao afirmar que:

Seria contrário ao senso comum, se não fosse pela antiga fé, dizer que os deuses foram superados pelos homens.

Mas dizemos deus mais por opinião do que pela natureza [real]: lançamos mão do vocábulo divindade mais pelo uso dos pagãos do que por tal natureza¹⁶⁰.

Com os “deuses” derrotados, Høtherus é capaz de pedir a mão de Nanna novamente, e dessa vez ele é bem-sucedido: os dois retornam para a Suécia, ele foi reverenciado por sua vitória sobre Balderus. Mas quando os dois heróis se encontram na batalha seguinte, é o semideus que emerge vitorioso, conquanto Balderus tenha considerado sua vitória vazia por não ter obtido Nanna, que começa a assombrar seus sonhos. O sonho de Baldr é uma parte importante da história de sua morte na versão de Snorri, assim como no poema *Baldrs draumar*, mas os sonhos em si são profundamente diferentes quando mencionados por Saxo: nas fontes nórdicas, Baldr é perturbado pelos presságios de sua morte, em vez do amor frustrado por uma mulher.

Høtherus conquistou a Dinamarca; então Balderus a conquistou logo em seguida. Neste ponto, o conflito entre os dois personagens parece ter perdido sua motivação inicial, uma vez que cada um tenta privar o outro do controle do reino – Saxo claramente coloca-se a favor de Høtherus, cuja demanda pelo trono ele acreditava ser válida com base em sua ancestralidade. Eles lutam mais duas vezes, e Balderus vence de forma inconclusiva em ambas as ocasiões. Høtherus foge para uma região desabitada, até que ele encontra outro grupo de donzelas profetisas, que o informam sobre a dieta especial de Balderus, fonte de sua força sobre-humana; se Høtherus tirasse essa vantagem dele, ele seria o vencedor no final. Assim, Høtherus infiltrou-se no assentamento inimigo e roubou a comida de Balderus; quando eles voltam a lutar no dia seguinte, Høtherus trespassou o filho meio-humano de Odin na lateral do corpo, e três dias depois – após a visita de uma “deusa da morte”, que pode ou não ser a

equivalente nórdica de Hel – Balderus morreu. Ele foi sepultado em um monte funeral em vez de ser queimado em uma pira.

Diferentemente da descrição que as fontes islandesas fizeram sobre Baldr e seu desafortunado irmão Höðr, a versão de Saxo fez de Balderus o vilão da peça. Tradicionalmente, Baldr foi visto como uma vítima amplamente passiva e sem qualquer culpa, que pagou com sua vida pela complacência dos deuses pelos maus feitos de Loki. Mas Saxo fez de seu Balderus um agressivo e ambicioso anti-herói, que pretendia usar seu poder semidivino para forçar Nanna a entrar em um relacionamento sexual não desejado. Na versão de Snorri, por outro lado, Nanna era tão devotada a Baldr que ela se atirou na pira flamejante, recusando-se a viver sem ele. Loki também está ausente da versão de Snorri do mito. O único personagem que desempenha um papel semelhante em ambas as narrativas é Odin, ainda que ele também realize feitos que não sejam lembrados nas versões islandesas.

O relacionamento entre Odin e Baldr era o mesmo em ambas as versões: ele era seu pai, conquanto, na versão de Saxo, Balderus tivesse uma mãe mortal. A principal função de Odin era garantir que a morte de seu filho seja vingada. Conforme a *Völuspá* e a *Snorra Edda*, Odin gerou um filho chamado Váli, que imediatamente matou Höðr, antes que ele estivesse vivo por um dia inteiro. O processo de vingança é mais complicado na história de Saxo. Ela começa com a busca odínica por conselho sobrenatural sobre como vingar Balderus apropriadamente:

Mas Odin, que era tomado como o preeminente dos deuses, chamou adivinhos, arúspices¹⁶¹ e todo aquele que, conforme ele tinha ciência, realizava com atenção a arte da predição, para saber como empreender a vingança de seu filho. Acima de tudo, a natureza de uma divindade imperfeita necessita da ajuda do homem¹⁶².

Essa descrição recobra a busca de Odin de longa duração pelo conhecimento dos acontecimentos futuros, que é atestada na maioria dos mitos que estão centrados nele. Mas uma vez que o poema éddico *Baldrs draumar* tem Odin tentando prever a morte de Baldr ao conduzir uma sessão com uma *völva* (pitonisa, profetisa) morta, na versão de Saxo, o deus apenas envolve a si próprio nesses eventos após Balderus ser morto. Aqui, Odin aproxima-se de uma feiticeira finesa – seus vizinhos no norte medieval geralmente tomavam os fineses como tendo poderes mágicos especiais – que conta a ele que ele deve ter um filho com uma princesa chamada Rinda, e que esse filho vingaria a morte de Balderus.

Agindo disfarçado – outra característica de Odin que era comum na tradição literária através da Escandinávia –, ele elogiou a si próprio ao pai de Rinda por ajudá-lo a obter a vitória sobre seus inimigos. Mas Rinda não estava impressionada pelo valor odínico na batalha; ela o rejeita quando ele tentou beijá-la. Odin adotou um novo disfarce e demonstrou suas habilidades com a metalurgia, produzindo a mais fina joia que jamais fora vista nessas partes. Mas seu presente para Rinda, um maravilhoso bracelete, rendeu a ele tão somente um tapa no pé da orelha. Ela declarou ao seu pai que a ideia de fazer sexo com Odin, que não podia disfarçar sua grande idade, enojava-a. Assim, Odin tentou uma terceira vez, demonstrando suas habilidades e coragem no campo de batalha uma vez mais, tomando cuidado para alterar sua aparência com mágica rejuvenescedora. Porém, na terceira ocasião – a repetição tripla da cena recobra a composição de histórias folclóricas –, ele não alcança um sucesso maior. Rinda derrubou Odin no chão quando ele tentou roubar um beijo dela. Uma ação mais direta mostra-se necessária, e Odin enfeitiçou-a de tal forma que ela parecesse louca. O último disfarce odínico foi, assim, em vestes femininas: ele retornou ao castelo real e afirmou ser uma doutora, o que deu a ele a autorização para adentrar o quarto principesco onde, por algum tempo, ele agiu como se fosse atendê-la. Rinda caiu doente, e Odin declarou que havia apenas uma cura: certo remédio que tinha um gosto tão amargo que Rinda apenas poderia experimentá-lo se estivesse desnuda. De maneira não surpreendente, Odin tinha um motivo ulterior e tirou vantagem da doença de Rinda, tal como de sua posição de vulnerabilidade, estuprando-a e engravidando-a do filho que se tornaria Boulds, o eventual vingador de Balderus.

Em uma interessante mudança de narrativa, Odin foi banido pelos deuses quando eles ouviram sobre seu vergonhoso arranjo para ter Rinda:

Os deuses, que tinham Bizâncio como sede principal, considerando que Odin havia maculado de várias maneiras sua própria glória, decidiram expulsar seu colega [...] Viram eles que, entre aqueles que tomaram as honras da divindade, foi divulgado o escárnio do maior deus, [e assim os homens] trocaram a obediência pelo desprezo, a religião pela vergonha, e cometiam o sacrilégio pelas coisas sacras, e as cerimônias solenes foram tomadas como delírios infantis. A morte estava à vista, e o medo estava na alma, e a culpa de um poderia reputar sobre as cabeças de todos¹⁶³.

Há algo de cômico na ideia de que os deuses nórdicos – como nós os conhecemos a partir das outras fontes, ao menos – tentassem ampliar o nível moral de um entre eles. Mas Saxo representa-os como deuses cuja

divindade era inteiramente contingente da adoração popular contínua que eles lograram aceitar de tal forma. Quando Odin lançou seus nomes ao descrédito, seu apoio caiu, além da força religiosa, e os pagãos começaram a afastar-se de suas adorações em grandes contingentes. Ao encaminhar seu líder ao exílio, eles tomaram como objetivo serem vistos como colocando a casa em ordem. De fato, Odin subornou-os para voltar à companhia dos deuses dez anos depois, quando seu filho Bous estava velho o suficiente para enfrentar Høtherus e vencer. Ele o fez, morrendo no processo; a versão excepcional e estranha do mito de Baldr de Saxo está, assim, completa.

O terceiro livro da *História* de Saxo contém apenas o recontar do mito completo que é conhecido a partir das fontes nórdicas, conquanto os deuses apareçam esporadicamente no resto dos livros 1-9. A história de Saxo sobre a missão de Balderus, Høtherus e Odin por vingança é, assim, única: ela é o único exemplo do verdadeiro mito nórdico preservado em latim; ele está claramente relacionado com outras versões existentes do mito, mas nós não temos acesso às fontes a partir das quais Saxo obteve sua narrativa. Conseqüentemente, nós não temos como saber em que extensão essa versão representa uma tradição anterior e herdada que pode ter circulado na Dinamarca – como poesia, ou talvez como uma história oralmente transmitida, ou ainda como uma versão em prosa mais antiga que tinha sido perdida – e o quanto de sua história é simplesmente uma invenção de Saxo. Ainda que ela conforme muitos detalhes da versão clássica do mito de Baldr – seus protagonistas são os mesmos, a ideia de que Odin gerará um novo filho para matar Höðr/Høtherus é comum em ambas; Odin apresenta muito de suas características tradicionais nessa história – as diferenças entre as duas narrativas são mais notáveis do que suas similitudes. A motivação para a morte de Balderus empreendida por Høtherus é completamente diferente; Balderus é apresentado a partir de uma luz negativa; Loki não está envolvido na tarefa de fazer o enredo avançar; e a morte de Balderus não tem um efeito significativo sobre os deuses, ainda que na *Völuspá* e na *Snorra Edda* esse evento tenha propiciado o Ragnarök. Há, talvez, uma alusão similar quanto à ideia na narrativa de Saxo, a saber, quando ele estabelece que os deuses viram que “a perdição estava à vista” e sentiram temor após o vergonhoso estupro de Rinda realizado por Odin. Mas o mundo não termina subitamente para os deuses pagãos de Saxo; em vez disso, eles desvanecem com o passar do tempo, conforme sua narrativa gradualmente move-se para períodos históricos mais bem atestados. O

ponto de partida mais significativa que Saxo estabelece para as tradições nórdicas é a ideia de que esses não são, de fato, deuses reais, mas pessoas que foram objeto das mesmas leis do tempo que o resto de nós; elas não existiram fora do espaço-tempo humano como no caso da *Völuspá*, por exemplo, onde o mundo dos *æsir* deveria ter sido completamente destruído antes que uma nova fase da história pudesse começar. Saxo foi um historiador, não um mitógrafo ou teólogo – é notável que, apesar de ele tratar o paganismo como um engano, ele o vê como parte de um processo histórico em vez de um estágio no desenvolvimento espiritual popular. Nós nunca saberemos o quanto Saxo foi fiel às suas fontes mitológicas, ainda que, com alguma chance de acerto, descobríssemos que fontes elas eram; é impossível dizer, por exemplo, se a tradição de Höðr assassinando Baldr com uma espada (em vez de um ramo de visco) é um motivo antigo ou um sinal de um novo desenvolvimento. Mas nós podemos ver claramente o quanto as atitudes de Saxo para com os deuses pagãos são, em geral, em função de sua impressão educada quanto à história do mundo, assim como sua familiaridade com a literatura clássica, ambas as quais são parte de seu projeto – algo que nunca foi estabelecido explicitamente – para elevar os heróis pagãos dinamarqueses ao mesmo *status* que suas contrapartes romanas gozaram. Portanto, Saxo nos forneceu o primeiro exemplo de como autores educados durante esse “renascimento” do interesse na antiguidade pagã reaccessaram, reinterpretaram e reinvocaram antigas tradições em busca de uma compreensão maior das histórias de suas terras natais; mas eles fizeram isso com os olhos da erudição, não da crença.

A versão autorizada: a *Edda* de Snorri Sturluson

O paganismo nórdico não apresentou, como a maior parte das religiões primárias (ou “indígenas”), uma bíblia, um dogma codificado, e nenhuma versão singular de suas histórias dotada de autoridade sobre o que era contado acerca de seus deuses. Hoje, no entanto, a *Snorra Edda* tem quase atrelada a si o *status* de livro sagrado, tamanha sua influência sobre nossa compreensão da mitologia pagã nórdica. Nós já vimos e veremos de novo o quanto é necessário fazer referência a Snorri de maneira a compreender o conteúdo mitológico da antiga poesia, e o quanto dessa poesia teria sido perdida se Snorri não a salvasse para a posteridade ao citá-la em seu

trabalho. As versões de Snorri dos mitos individuais e sua apresentação sistemática de toda a mitologia são tão claras e legíveis, e sua atitude quanto à religião pagã é tão sem juízos, que nós somos frequentemente levados a adotar a *Edda* pelo valor da capa, isto é, como um registro dos mitos pagãos como eles realmente foram usados no Norte pagão. “Se Snorri diz isso, deve ser verdade”, afirmação que tem sido uma atitude frequente entre leitores modernos sobre sua versão dessa mitologia. Mas nós devemos alimentar a desconfiança diante da sedução que a narrativa de Snorri lança sobre nós ao pensar que ela é simplesmente um registro das histórias que seus ancestrais pagãos contavam sobre os deuses, uma vez que nada estaria além da verdade. A *Snorra Edda* é tanto um produto de seu tempo quanto uma visão de mundo pós-pagã de seu autor, de maneira similar ao trabalho de Saxo. E Snorri e Saxo, apesar das diferenças entre eles e suas obras, foram contemporâneos que faziam parte do mesmo renascimento mitológico erudito.

A atitude de Snorri diante das histórias que ele colocou por escrito é, de fato, ambígua e seu tratamento para com elas é sutil e cheio de significados. No entanto, acadêmicos têm discutido sobre que significado era esse; ainda não há consenso sobre o qual o propósito da *Snorra Edda*, para além do simples fato de que ela claramente apresenta um grande interesse nas formas tradicionais da antiga poesia nórdica. Um exame de uma ou duas estratégias que Snorri usou pode nos ajudar a lançar algumas luzes sobre a questão.

O paganismo nórdico na história universal cristã

A *Edda* tem início – nas versões presentes em quatro manuscritos que, por outro lado, discordam entre si de formas significantes – com um *Prólogo* que é claramente o trabalho de um autor que era tanto bem-educado (nos padrões da Islândia do séc. XIII) quanto indubitavelmente cristão. Alguns críticos têm, com efeito, argumentado que a agenda cristã do *Prólogo* é tão óbvia que ele não pode ter sido escrito pela mesma pessoa que compôs os mitos do *Gylfaginning*, que parece ser autêntica e fiel, e que nunca lança julgamento sobre a veracidade ou a validade da informação que contém. No entanto, como nós sabemos pouco sobre as origens do texto como um todo, e uma vez que o *Prólogo* foi adicionado ao resto da *Edda*

por sua história inteiramente observável, ele deve ser visto como uma parte integral dos manuscritos e, assim, integral em nossa consideração quanto ao trabalho de Snorri.

Em alguns assuntos, o *Prólogo* e a *Edda* lembram a *História* de Saxo, sobretudo do experiente evemerístico para explicar a origem dos deuses. Os Æsir de Snorri foram originalmente grandes lideranças na Ásia – mais especificamente na antiga Troia, não tão distante da escolha de Saxo por Bizâncio –, mas foram deificados pelo consentimento popular. Uma vez que esses Æsir viajaram em direção ao Norte até através da Europa, “grandes glórias foram proferidas sobre eles, de tal maneira que eles pareciam mais como deuses do que como homens”¹⁶⁴. Snorri explorou essa ideia com mais detalhes na *Ynglinga saga*, como nós vimos, na qual os deuses são governantes humanos da Suécia que enganaram seus seguidores a acreditar que eles tinham poderes divinos. Como Saxo, a atitude de Snorri para com os Æsir parece basicamente pautada no evemerismo e tem como objetivo colocar os deuses escandinavos em uma tradição europeia mais ampla, ao conectá-los com outro grupo de pagãos que foram validados por seu lugar na cultura clássica – neste caso, os heróis da Guerra de Troia, sobre a qual Snorri provavelmente aprendeu a partir da versão em língua nórdica antiga da *Trójumanna saga* (“A saga dos Troianos”). Essa conexão teve um efeito transformador sobre o conteúdo mitológico do *Prólogo*, uma vez que ela induziu Snorri a colocar Thor como a cabeça da dinastia dos deuses. Ainda que Odin ocupasse seu lugar esperado no *Gylfaginning*, foi dado a Thor o orgulho desse lugar pelo seu nome – especialmente quando soletrado como “Tror”, o que Snorri afirmou vir da soletração original asiática – relembra a palavra “Troia” (*Trója* em língua nórdica antiga). Pela mesma dúvida razão fonética, Snorri derivou o nome Æsir dos deuses alegando ser uma referência de sua terra natal, a Ásia.

Porém, não há uma diferença maior entre Snorri e Saxo em seu tratamento dos deuses quanto às suas origens históricas, uma vez que Snorri colocou-os dentre de um quadro de referência explicitamente cristão. O *Prólogo* começa com um estilo bíblico óbvio e autoconsciente:

O todo-poderoso Deus criou os céus e a terra, e todas as coisas nela, e, finalmente, dois humanos, a partir dos quais todas as gerações descendem, Adão e Eva; e sua prole multiplicou e se espalhou sobre todo o mundo. Mas, conforme o tempo passou, a humanidade se tornou diversa: alguns eram bons e ortodoxos na fé, mas muitos se voltaram para seguir as luxúrias do mundo e negligenciaram os mandamentos de Deus e, de tal maneira, Deus os afogou no mundo em uma

enchente, juntamente com todas as criaturas na enchente, exceto aqueles que estavam na arca com Noé¹⁶⁵.

Snorri avançou ao descrever que mesmo que deus tivesse demonstrado seu desprazer com aqueles que ignoraram seus mandamentos, o povo se recusou a obedecê-lo, e eventualmente esqueceu seu nome. Na falta do conhecimento da verdade cristã, esses protopagãos poderiam apenas tentar dar senso ao mundo usando suas habilidades de observação e dedução racional daquilo que deus deu a eles, sem o conhecimento dele. Eventualmente, os povos pagãos pensaram que a terra estava viva – princípio do animismo – e, assim, que deveria haver um tipo de poder superior que governasse as leis da natureza que eles gradualmente começaram a observar. Todo esse raciocínio conduziu os pagãos para a ideia da existência da divindade, que foi acompanhada através da dedução racional. Eles alcançaram a resposta errada porque viviam de tal maneira, isto é, antes da missão de Cristo na terra, e uma vez que eles não se lembravam da identidade do verdadeiro deus; mas eles não devem ser condenados, pois eles fizeram o melhor com a informação que eles dispunham. O paganismo pode ter sido um erro, mas ele não era um erro digno de condenação, ou ao menos Snorri pensou assim. Essa atitude recobra as palavras de Saxo, sobre como muitas pessoas – mesmo os romanos – passaram por um período de escuridão pagã, e que isso em si não tornava suas realizações nulas. Para Snorri, que desejava celebrar os empreendimentos dos poetas nórdicos pagãos, além do desejo de promover a poesia tradicional como uma forma de arte viva, essa conclusão é importante: ela permitiu que ele visse o paganismo como algo que seria indesculpável para ele ou entre seus contemporâneos, mas que poderia e, de fato, deveria ser perdoada na experiência de vida de seus antepassados.

Portanto, o *Prólogo* da *Snorra Edda* tratou o paganismo como um fenômeno histórico, mas sua noção de história é um tanto diferente da ideia de Saxo, de maneira que ela foi estruturada em torno do desenvolvimento religioso das culturas. Ele colocou o paganismo dentro de uma noção de história universal mais ampla e explicitamente cristã que tem muitas correspondências com a teoria histórica contemporânea da época, conquanto nunca tenha sido estabelecido se Snorri leu os historiadores latinos ou os trabalhos dos comentadores cristãos prévios sobre o paganismo. Independentemente das fontes do *Prólogo*, sua função parece clara: ela deu ao leitor um contexto no qual ler os mitos que seguem na

Gylfaginning exige muito desprendimento. A cultura religiosa que fez erguer os mitos nórdicos existiu em um tempo particular e por razões particulares; mas as condições culturais e históricas que produziram a fé pagã não mais pertenciam à Islândia no tempo em que Snorri escreveu. Os mitos pagãos poderiam ser apreciados por uma audiência cristã, mas apenas se eles fossem vistos nos termos estabelecidos pelo *Prólogo*, como Snorri nos lembrou em seu “conselho aos jovens poetas” no início do *Skáldskaparmál*. Ali, como nós vimos, ele abordou seus leitores diretamente, estabelecendo novamente – e um tanto forçosamente – que nós devemos *apenas* ler essas “histórias antigas” à luz de sua explicação “no início de seu livro” (no qual ele certamente implica o *Prólogo*), de como a fé nos deuses pagãos surgiu da ideia errada de que os heróis de Troia foram super-humanos e possuíam a habilidade de dobrar o mundo ao seu bel-prazer – poder que, de fato, apenas deus possuía.

Um novo mito da mitologia pagã: o *Gylfaginning* de Snorri

O *Prólogo* forneceu um quadro distanciador para a *Edda* que deveria garantir que seus leitores não fossem lançados ao erro de tomar as narrativas míticas que ela continha como qualquer tipo de verdade religiosa. Mas Snorri não apenas seguiu e contou os mitos, deixando que nós produzíssemos nossos próprios pensamentos sobre eles. A construção da segunda parte da *Edda*, a *Gylfaginning*, foi cuidadosamente forjada de maneira a reforçar os alertas do *Prólogo* contra a crença nessas histórias. Ela contém um segundo e elaborado recurso enquadrado – desta vez, uma narrativa temporal em vez de expositiva – que revelou as inverdades que subjazem da mitologia pagã. Desse modo, conquanto muitos dos mitos da *Gylfaginning* sejam apenas recontar diretos de histórias conhecidas por Snorri a partir da poesia éddica, nós encontramos ocasiões onde ele intervém nos mitos diretamente. Snorri nunca expressou sua agenda para a *Gylfaginning* em muitas palavras, mas não é difícil ler nas entrelinhas. Nesta seção e na seguinte, eu tentarei mostrar como Snorri tentou criar uma mitologia baseada parcialmente em suas narrativas tradicionais herdadas, e parcialmente no conhecimento e nas atitudes cristãs. Essa parte da *Edda* trabalha juntamente com o *Prólogo* para produzir o que nós podemos chamar de “meta-mito” sobre os deuses nórdicos: um novo mito que parece

representar a mitologia pagã, mas que, de fato, baseia-se em uma grande riqueza de material de tradições diversas, tanto quanto a própria imaginação do autor, para produzir uma versão da mitologia que fosse adequada às audiências contemporâneas e cristãs.

O quadro narrativo da *Gylfaginning* narrou sobre um rei sueco pseudo-histórico, Gylfi, que também foi mencionado no *Prólogo*. Gylfi foi enganado para dar parte de seu reino a Gefjon, um membro feminino dos Æsir: em troca de seus favores sexuais, Gylfi prometeu a ela tanta terra quanto ela pudesse arar em um dia e uma noite. Neste ponto da história, os Æsir ainda são homens e mulheres notáveis da Ásia que se mudaram para a Escandinávia, louvados durante todo o caminho por povos admiradores que gradualmente viram os Æsir como deuses. O título *Gylfaginning* significa “A alucinação de Gylfi” ou “o engano”, e o dolo de Gefjon em arar o solo sueco com a ajuda de quatro bois das míticas terras dos gigantes foi apenas uma das muitas artimanhas que fazem parte da *Edda*. Gylfi decide seguir e investigar o misterioso Æsir, pois um deles o enganou tão facilmente, na tentativa de descobrir, com efeito, se eles são deuses ou homens. Os Æsir estavam cientes de sua vinda, e prepararam “ilusões óticas” desorientadoras para ele, conforme ele adentrou seu castelo em Ásgarðr. O significado dessas ilusões não fica claro até o verdadeiro final do *Gylfaginning*.

A maior parte da *Gylfaginning* tomou a forma de um diálogo entre Gylfi – que estava disfarçado e chama a si próprio de Gangleri – e três representantes dos Æsir, que têm os nomes de Hár (“Alto”), Jafnhár (“Tão alto quanto”) e Þriði (“Terceiro”); tudo leva a crer que essas figuras são diferentes identidades de Odin, cuja divisão em três pode refletir a concepção cristã da santa trindade. Gylfi perguntou a eles questões sobre suas crenças, seus deuses, e o universo mitológico, e os três personagens respondem em turnos. Essa estrutura de pergunta e resposta recobrou a forma dos poemas de sabedoria éddica como o *Grímnismál* e o *Vafþrúðnismál*, uma vez que, em ambos, Odin entrou em uma disputa com outro personagem mitológico que parece possuir informações que faltam ao outro; para Odin, conhecimento é sempre poder.

As questões de Gylfi parecem totalmente ingênuas; algumas vezes, os Æsir até mesmo pensam que ele está sendo cândido. As respostas, por sua vez, são diretas, mas nem sempre consistentes. Para começar, eles discutem as origens do mundo, sua constituição e a natureza dos deuses que habitam

nele. No entanto, suas respostas para as primeiras perguntas que Gylfi fez revelam outro aspecto da perspectiva cristã de Snorri sobre esse material:

Assim, Gangleri começou seu questionamento:

“Entre todos os deuses, qual é o mais eminente e o mais antigo?”

Hár disse: “Ele é chamado de Pai de todos em nossa língua; mas, no antigo Ásgarðr, ele tem doze nomes [...]”

E então Gangleri perguntou: “Onde está este deus? E quais são seus poderes? Quais grandes feitos ele realizou?”

Hár disse: “Ele vive através de toda a eternidade, governando todo seu reino e decidindo todas as coisas grandes e pequenas”.

Em seguida, disse o Tão Alto Quanto [Jafnhárr]: “Ele fez o paraíso e a terra, e os céus e tudo que há neles”.

A seguir, disse Þriði: “Mas seu maior trabalho foi ter feito o homem e ter dado a ele uma alma que pode viver e jamais perecerá, enquanto o corpo entra em decadência até tornar-se pó, ou é queimado até virar cinzas. E todos os homens que são justos devem viver e morar com ele em um lugar chamado Gimlé ou Vingólf, mas os homens perversos irão para Hel e, assim, para Niflhel; isso é abaixo, no nono mundo”¹⁶⁶.

Ainda que o “Pai de Todos” seja um atestado, porém raro nome para Odin, essa informação tem sido fortemente colorida pelas opiniões de um autor cristão, e essa explicação inicial da criação do universo nórdico não tem paralelo em qualquer fonte primeva mitológica. Os empreendimentos do Pai de Todos nos lembram dos termos do Deus criador cristão, a quem Snorri aludiu no início do *Prólogo* em termos praticamente idênticos. Seu papel ao criar a humanidade é compartilhado por Odin e seus irmãos, conforme a *Völuspá*, mas o restante da resposta de Þriði para a questão de Gylfi definitivamente refletia o dogma cristão: o conceito de “alma” não aparece no pensamento pagão, e a ideia de que o destino de alguém na vida após a morte depende de ser bom ou mau em vida recai fortemente em atitudes cristãs. Não há evidência nas fontes para além da *Gylfaginning* que há uma moral distinta entre os pagãos que irão para Hel ou aqueles que irão para os salões de Odin após suas mortes. Parece curioso que Snorri tenha escolhido inserir essas ideias nos lábios de pagãos; mas talvez seu objetivo seja mostrar mais uma vez que seus ancestrais estavam próximos de reconhecer a existência do deus verdadeiro – eles entendiam que havia um poder divino único que guiava os eventos no universo, mesmo se eles tivessem se enganado ao identificá-lo como uma de suas próprias deidades. Essa passagem certamente ligava-se bem com a teoria que sustenta o *Prólogo*, conquanto ela cause uma descontinuidade lógica significativa nas afirmações dos Æsir quando eles tentam dizer uma versão mais

convencional do mito de criação pagão – que Snorri conhecia a partir da *Völuspá*, *Grímnismál* e *Vafþrúðnismál*. Nesses poemas Odin não é o criador primário do universo, mas um de seus mais antigos habitantes, cujo papel maior foi dar vida aos homens e às mulheres. Até onde podemos afirmar, mitos antigos da criação atestam que o mundo foi gerado espontaneamente, inicialmente na forma do gigante Ymir, de cujo corpo o mundo físico foi feito. Os dois mitos de criação do *Gylfaginning* não se alinham um com o outro – talvez sua inconsistência seja algo que Snorri tenha tentado colocar em evidência.

Gylfi não é um cristão; portanto, ele não era capaz de chamar atenção diretamente para os erros e absurdos que um leitor cristão poderia perceber por trás das afirmações dos Æsir. Mas fica sempre perceptível que ele era um intruso, um forasteiro diante da religião deles, e ele nunca forneceu nenhuma indicação de ter sido persuadido; Hár disse a ele novamente que:

E eu creio que Odin e seus irmãos são os soberanos que reinam sobre o céu e a terra. Nós acreditamos que ele deve ser, de fato, chamado assim, uma vez que ele é o mais eminente e mais nobre que nós conhecemos; assim, tu mesmo podes designá-lo corretamente [desta maneira]¹⁶⁷.

Nós podemos pensar que Snorri está em um solo perigoso neste momento. E se Gylfi – e, por consequência, sua audiência cristã – seja convencida e decida chamar Odin de “governante do paraíso e da terra”? Mas Gylfi não se move, exceto ao apontar outra questão – “Como os gigantes e os deuses uniram-se?” –, o que, por sua vez, produz uma narrativa sobre uma grande cheia que matou a primeira família dos gigantes do gelo: os paralelos com a história da arca de Noé são óbvios.

Apenas no fim da *Gylfaginning* que nós realmente sabemos o motivo da incapacidade dos Æsir em nos convencer sobre suas pretensões de divindade. Hár, Jafnhár e Þriði relacionaram tudo que eles sabiam sobre a história do universo até a batalha final no fim do mundo, sua destruição e renascimento, uma narrativa que Snorri seguiu fielmente conforme a descrição da *Völuspá*. De forma repentina, Hár produziu uma espécie de encerramento de sua conversa com Gylfi:

No momento eu duvido muito que outras questões possam vir à mente, pois não ouvi ninguém propor outra descrição sobre o curso do tempo. Assim, obtenha o benefício conforme o que aprendeste¹⁶⁸.

Uma diferença entre o cristianismo e o paganismo é que o paganismo não oferecia futuro, enquanto o cristianismo mantinha a promessa de uma vida eterna no Reino de Deus. A distinção foi frequentemente empreendida na

literatura medieval e nos textos históricos, assim como na teologia cristã. A falha do paganismo foi sua finitude. Sejam quais forem as recompensas e compensações aos seus seguidores, nessa vida ou na próxima, elas chegariam ao fim, como a mensagem apocalíptica da *Völuspá* confirma. O cristianismo, por sua vez, oferece a estabilidade em vez da mutabilidade, e permanência em vez da transitoriedade. Hár tinha exaurido o estoque de informações que ele podia oferecer sobre *seu* universo, mas havia outro universo fora dali, um conhecimento que poderia *realmente* fazer algum bem a Gylfi.

Como a confirmar a fragilidade do conteúdo religioso de seus discursos, assim que Hár terminou sua fala, o Ásgarðr desvanece e os Æsir desaparecem: “Em seguida, Gangleri ouviu altos sons em todas as direções a partir dele, e ele olhou para um lado. E, em seguida, quando ele olhou em volta, ele viu que estava em pé em um campo aberto, e não via nenhum salão ou castelo”¹⁶⁹. As ilusões ópticas que os Æsir prepararam para a chegada de Gylfi são finalmente reveladas pelo que elas são, e todo edifício da cultura pagã entra em colapso sem deixar traços. É difícil não ver esse final como um símbolo da impermanência do mundo pagão, e sua falta de substância fundamental. Assim como o *Prólogo* nos informa que os pagãos ficaram desiludidos ao atribuir poderes divinos para coisas terrenas, o quadro narrativo da *Gylfaginning* mostra o que deveria ser o paganismo para uma audiência cristã: um conjunto de histórias interessantes e poderosas que, em última instância, não tinha base na realidade.

A morte de Baldr conforme Snorri

Dentro desse engenhoso enquadramento, Snorri colocou narrativas independentes nos lábios de seus narradores pseudodivinos e indignos de confiança. Na *Gylfaginning*, Snorri incluiu aqueles mitos que também sobreviveram na poesia éddica – ele claramente diferenciou esse tipo de verso e a poesia de corte escáldica, uma vez que ele colocou as narrativas míticas dos poemas pertencentes ao escopo escáldico no *Skáldskaparmál*. Snorri parece não ter conhecido o *corpus* integral do verso éddico conforme ele foi preservado no Codex Regius, mas ele citou diretamente a *Völuspá*, *Grímnismál* e *Vafþrúðnismál*, assim como a “*Völuspá* menor”, que ele preservou fora do corpo principal da *Edda poética*. Muitas das histórias na

Gylfaginning contém citações do verso éddico, que ofertam para as versões de Snorri um círculo de autenticidade. Algumas vezes, os mitos de Snorri são quase paráfrases de sua fonte poética; por outro lado, algumas vezes ele as elaborou com informações que ele recolheu de fontes alternativas – sua versão do mito de Thor e da serpente é um caso desse gênero. E, em outros momentos, ele incluiu narrativas substantivas sobre as quais nós não temos uma fonte alternativa, ou que se afastam significativamente de qualquer versão conhecida do mito. Como um exemplo desse último tipo de narrativa, e por comparação com a versão de Saxo da mesma história, eu voltarei minha atenção para o tratamento de Snorri quanto ao mito da morte de Baldr.

O mito de Baldr seguiu a descrição de Snorri da expedição de pesca de Thor; mas, neste caso, não há conexão direta entre os dois: Gylfi simplesmente pergunta se alguns dos grandes eventos (como no encontro de Thor com a Miðgarðsormr) tinha caído sobre os deuses. Hár começou a contar a história da morte de Baldr, a qual ele considerou ser o evento de maior significado na história dos Æsir, e “o menos afortunado feito jamais feito empreendido entre os deuses e homens”¹⁷⁰. Ao contar essa história, Snorri não citou diretamente nenhuma de suas fontes poéticas. Estruturalmente, esse mito relembra a versão contada na *Völuspá*, na qual a progressão da morte de Baldr ao Ragnarök é comum a ambos, mas Snorri incluiu muitos detalhes que não são encontrados em nenhum lugar da *Edda poética* e que os poetas escáldicos faziam alusões escassas, na melhor das hipóteses. Talvez Snorri conhecesse o poema éddico *Baldrs draumar* ou uma fonte similar, uma vez que sua história começou com Baldr tendo sonhos problemáticos que despertaram a busca dos Æsir pela garantia de que nada, no conjunto da criação, pudesse ferir Baldr; falta à *Völuspá* esse detalhe. Mas a história de como Frigg obteve a promessa de tudo que havia no mundo, omitindo apenas o fatídico visco, foi única para a versão de Snorri. Na *Völuspá*, Loki estava claramente envolvido com a morte de Baldr, mas a maneira pela qual ele realiza esse feito foi encoberta. A *Gylfaginning* explorou muito mais o papel de Loki: Loki tinha inveja de Baldr, e sua inveja o fez, sob o disfarce de uma mulher idosa, buscar Frigg e descobrir a vulnerabilidade oculta ao visco. Em seguida, nós observamos Loki bajulando o cego Höðr para que fizesse parte do que parecia ser um jogo inofensivo dos Æsir – mas que, na verdade, revelou-se imprudente –, no qual eles lançavam armas em Baldr e riam conforme elas batiam nele

sem deixar um único arranhão. Loki guiou a mão de Höðr, e nela Loki colocou um pequeno ramo do visco; e assim Baldr morreu – uma vítima do desprezo de Loki e da complacência dos deuses. O padrão básico do mito foi provavelmente tomado de empréstimo da *Völuspá*, mas Snorri desnudou sua fonte para criar uma narrativa na qual a causa, o efeito, a motivação e as consequências são aparentes de maneira mais direta do que em sua contraparte poética.

Snorri também devotou muito mais espaço para o que vem após a morte de Baldr do que o poema *Völuspá*. Neste, a progressão da história do assassinato até a vingança de Váli e da punição de Loki até o início do Ragnarök foi comprimida em poucas estrofes (31-36). Snorri, por outro lado, produziu uma descrição detalhada do funeral de Baldr – que foi mencionada na *Völuspá* e na narrativa de Saxo. Os três textos especificam que ele foi queimado sobre uma pira; mas, para Snorri, esse elemento é uma peça maior dentro da história. Como nós vimos no capítulo 5, a descrição comparável mais próxima do funeral de Baldr vem do poema *Húsdrápa* de Úlfr Uggason, o qual Snorri certamente conhecia. Mas mesmo essa fonte não dá conta de todos os detalhes na narrativa de Snorri, incluindo o importante fato de que sua adorada esposa, Nanna, juntou-se a ele na pira.

Outra inovação que Snorri introduziu dentro do mito de Baldr no *Gylfaginning* foi a descrição da jornada empreendida por Hermóðr – uma deidade enigmática que não tem um papel importante em qualquer dos poemas mitológicos, e que pode ter sido originalmente um herói (humano) germânico lendário – ao reino de Hel, onde ele espera negociar o retorno de Baldr ao mundo dos vivos. A cavalgada de Hermóðr até Hel lançando mão do grande corcel odínico de oito patas, Sleipnir, foi descrita vividamente. Ele cavalgou por oito noites através de vales profundos e negros; ele cruzou uma ponte dourada sobre o Rio Gjöll, que marca os limites do território de Hel, e encontrou uma gigante chamada de Móðguðr. Por fim, Sleipnir saltou de maneira surpreendente sobre as altas muralhas da cidadela de Hel, e Hermóðr conseguiu uma audiência com a deusa da morte. Hel não era uma personagem insensível como nós podemos supor: Baldr e Nanna eram tratados com honras em seus salões, e ela respondeu razoavelmente diante da requisição de Hermóðr para que o Æsir morto fosse autorizado a voltar ao lar em Ásgarðr. Se Hermóðr pudesse provar quão amado Baldr era ao persuadir que todas as coisas chorassem por ele, ela disse, Hel libertaria a deidade logo em seguida. Hermóðr cavalgou diretamente ao Ásgarðr, e os

deuses imediatamente enviaram mensagem a cada ser vivo e cada objeto inanimado no cosmos, pedindo que eles chorassem para que Baldr pudesse sair de Hel. Em uma hábil inversão da sequência na qual os deuses tentam evitar a morte de Baldr ao extrair a promessa de que nada no universo pudesse feri-lo, agora os Æsir descobrem que tudo, menos uma coisa em toda a criação, estava preparado para trazê-lo de volta à vida com suas lágrimas. Seus mensageiros viajaram depressa de volta para reportar seu sucesso quanto à missão – pessoas e animais, pedras e árvores, todos tinham se comovido a chorar por Baldr, até que eles descobrem um ser que até então era desconhecido a eles, uma gigante, sentava-se em uma caverna:

que declarava se chamar Þökk [Obrigado]. Eles imploraram pelo pranto por Baldr com o intuito de fazê-lo sair de Hel, mas ela declarou: “Þökk derramará lágrimas secas pelo funeral de Baldr. Eu não me regozijarei se o filho do velho [Odin] estiver nem vivo, nem morto. Que Hel mantenha o que ela tem!”¹⁷¹

O discurso da ironicamente chamada de “Obrigado” tem a forma de uma única estrofe de verso em estilo éddico, que é desconhecida a partir de qualquer outra fonte. Hár especulou, assim, que esse pseudônimo disfarçou o fato de que a gigante era Loki dissimulado, em paralelo com seus papéis anteriores ao obter a informação sobre o calcanhar de Aquiles de Baldr. Ao considerar apenas a versão de Snorri, o mito completo da morte de Baldr é estruturado em torno do envolvimento de Loki em três estágios principais do processo: a proteção falha, a morte e o reavivamento falho. Desse modo, a história subsequente na *Gylfaginning*, que conta sobre a perseguição, captura e punição de Loki realizada pelos Æsir, fluiu mais suavemente da conclusão do mito de Baldr do que na *Völuspá*, onde o papel de Loki no assassinato nunca foi explicitado, e onde as razões para sua punição pavorosa – atado em cadeias feitas das entranhas de seu filho, Váli – não são realmente mencionadas.

Nós podemos assumir que o poeta da *Völuspá* esperava que sua audiência conhecesse o suficiente sobre o papel de Loki ao instigar a morte de Baldr, pois assim eles poderiam preencher as lacunas *per se*. No entanto, é muito menos certo que nós devamos assumir automaticamente que a versão de Snorri do mito é idêntica com as demais tradições anteriores. Em virtude da versão de Snorri conferir a nós a mais plena e disposta narrativa desses eventos importantes, seus leitores tendem a aceitar que ele nos deu o mito “completo” – o mito em sua melhor e mais autêntica forma –, e que nós podemos usar a *Gylfaginning* para extrair o esqueleto da história que a *Völuspá* fornece. Mas há um problema com nossa forma de aproximação.

O principal problema que nós confrontamos quando lemos o mito de Baldr de Snorri é seu relacionamento com suas fontes; de fato, é difícil saber se ele até mesmo obteve quaisquer fontes sobre essa narrativa em particular porque ele não faz referência direta a elas. Snorri pode ter produzido sua narrativa ao combinar a estrutura geral do mito da *Völuspá* com os detalhes sobre o funeral de Baldr que ele pode ter extraído do *Húsdrápa*; mas essa combinação ainda deixou vários aspectos cruciais da história sem serem contados. Assim, nós podemos imaginar se poemas que foram perdidos ou tradições desconhecidas sobre as maquinações de Loki, as tentativas de Frigg de proteger Baldr e a cavalgada de Hermóðr até Hel estavam em circulação na Islândia do século XIII. O fato de que Þökk respondeu em verso a requisição dos deuses, a saber, que ela deveria chorar por Baldr, é curiosa e pode sugerir a existência de um poema éddico antigo sobre o mesmo assunto. Mas, se este é o caso, o tratamento de Snorri da estrofe corre na contramão da maneira como ele lidou com citações de versões em outras partes da *Gylfaginning*. Snorri geralmente nomeou os poemas dos quais ele extraiu suas citações, e esses poemas foram usados para autenticar as respostas dos Æsir para as questões de Gylfi. Parece improvável que a fala de Þökk – se faz parte de um poema antigo – nunca tenha sido repetida ou mencionada em qualquer outra fonte medieval: a história completa da cavalgada de Hermóðr ao inferno encontra-se ausente, de forma conspícua, de toda a poesia éddica que chegou até nós.

No entanto, se a fonte principal de Snorri foram os poemas escáldicos, ele pode ter escolhido não mencioná-los na *Gylfaginning*, uma vez que ele claramente diferenciava dois tipos de verso; a poesia escáldica foi citada no *Skáldskaparmál*, a éddica no *Gylfaginning*, ou seja, um reflexo da concepção de Snorri da função mais fundamentalmente mitológica do estilo éddico. Mas a cavalgada de Hermóðr até Hel, que é tão importante na versão de Snorri dos eventos, simplesmente não foi mencionada pelos escaldos pagãos. Mesmo se a fonte específica de Snorri tenha sido perdida, nós podemos assumir que algum poeta, em algum momento e lugar, tenha preservado traços dessa história em um de seus *kenningar*.

Com efeito, um poema escáldico faz referência a uma versão similar do mito de Baldr. Um trabalho do século XIII chamado *Málsháttakvæði* (“Poema proverbial”) inclui uma estrofe que contém a maioria dos elementos de Snorri, mas não todos:

Quanto ao filho de Frigg [Baldr], [sua perda] foi um choque. Ele foi reconhecido como vindo de uma grande família. Hermóðr desejava estender sua vida, Éljúðnir [o salão de Hel] tinha engolido Baldr. Todos eles choraram por ele. Seu banimento da risada [luto] cresceu. A história sobre ele é muito bem conhecida: não há razões para que eu diga algo mais¹⁷².

Tendo isso em face, o verso pode parecer uma fonte um tanto quanto plausível da narrativa de Snorri, ainda que parcial. Ele atestava o motivo do “choro de toda a criação”, e o papel de Hermóðr ao tentar “estender sua vida [i.e., de Baldr]”. O poeta até mesmo sugeriu que essa história era tão conhecida que uma recapitulação longa era supérflua. Talvez ela fosse; mas o *Málsháttakvæði* é um poema muito tardio, possivelmente mais jovem que a *Gylfaginning*. Ambos os textos foram produtos do mesmo reavivamento antiquário de interesses quanto aos mitos pagãos no mundo nórdico: Bjarni Kolbeinsson, a quem o *Málsháttakvæði* é normalmente atribuído, foi bispo das Orkneys entre 1188 e 1223. Obviamente, o Bispo Bjarni não era pagão, e sua poesia dispunha de uma atitude irônica e desapegada em relação às referências pagãs. Snorri tinha conexões nas Orkneys, uma região que certamente participou neste florescer tardio de interesses quanto à poesia tradicional, e é possível que a *Snorra Edda* seja a fonte no *Málsháttakvæði*, e não o contrário. O fato de que este poeta se refere a Hel pelo nome “Eljúðnir” me fez suspeitar disso, uma vez que este nome para o salão de Hel só foi encontrado em outra ocasião em toda a literatura nórdica antiga: na descrição de Snorri sobre a deusa Hel no *Gylfaginning*. Ainda que esses dois textos possam estar relacionados, nós não temos certeza em qual direção a influência entre eles corria. *Málsháttakvæði* e *Gylfaginning* apenas revelam, em algum grau, uma ideia de elementos do século XIII que produziram um mito completo de Baldr. O fato de que ambos incluem uma referência a Hermóðr não é suficiente para prover que parte da história compunha uma tradição antiga e amplamente divulgada, ainda menos que a forma “original” do mito – que circulou no período pagão, como nós podemos supor – assemelha-se precisamente com a versão de Snorri.

Uma vez que nós não somos hábeis em identificar uma fonte definitiva para o mito de Baldr, e uma vez que muitos de seus padrões são inteiramente ausentes da poesia dos períodos anteriores, nós podemos estar inclinados a ver a história de Snorri como sendo mais nova do que antiga, inovadora em vez de tradicional, original em vez de derivativa. Snorri pode ter inventado ao menos parte dela, em outras palavras. Tem sido uma proverbial controvérsia ao longo dos anos sugerir que a versão de Snorri da

mitologia nórdica seja inautêntica e que ela não representa com acurácia genuína as tradições pagãs. Nós já vimos que a agenda de Snorri como historiador cultural cristão e mitógrafo moldou o enquadramento narrativo da *Gylfaginning* de maneiras importantes. Alguns eruditos estão inclinados a acreditar que as intervenções de Snorri nos mitos trabalham juntamente com seu enquadramento narrativo para dar a essas histórias pagãs uma coloração cristã; no caso da morte de Baldr, eu acho essa sugestão muito persuasiva.

Muito tempo atrás, em 1893, Sophus Bugge produziu uma análise detalhada dos motivos em torno da morte de Baldr e traçou suas correspondências com a tradição cristã¹⁷³. Bugge acreditava que a história da morte de Baldr como contada na *Völuspá* tenha sido produzida no norte inglês durante a Era *Viking*, e que as possíveis influências cristãs sobre a história vieram através do contato pagão-cristão deste meio. Como apoio para sua teoria, ele percebeu muitas similaridades entre o mito de Baldr e as referências da crucificação de Cristo na poesia em inglês antigo. A título de exemplo, o nome Baldr deriva de uma palavra germânica que significa “senhor”, que foi usada – na forma de *Bealdor* – como um nome para Cristo na literatura anglo-saxônica. Este nome compartilhado pode ter propiciado aos poetas da era da conversão transferir alguns atributos e narrativas do deus cristão para seu equivalente pagão: a representação de Baldr como belo branco e puro, seu papel como sacrifício inocente pelo qual os *Æsir* serão “redimidos”, e sua eventual “ressurreição” também podem ser vistos como atributos um tanto quanto cristãos. Os detalhes que Snorri adicionou ao mito de Baldr podem ser similarmente alocados nas tradições cristãs. O famoso poema em inglês antigo *O sonho da cruz* estabeleceu que “toda a criação chorou” no momento da morte de Cristo; motivos similares são encontrados na literatura irlandesa antiga. Talvez a fonte última para essa ideia seja o tratado do Papa Leão o Grande (440-461), que estabeleceu que “toda a criação soltou gemidos” quando Cristo foi colocado sobre a cruz. Mas todo o universo nórdico não chorou por Baldr: a gigante Þökk ingratamente se recusou a fazê-lo. Até mesmo este detalhe permite estabelecer paralelos com a literatura cristã. Em suas oito homilias sobre os evangelhos, outro papa, Gregório Magno (590-604), especificou que nem tudo reconheceu a divindade de Cristo ao manifestar tristeza por sua morte. Gregório enumerou os caminhos pelos quais diferentes elementos da criação – incluindo as rochas, o mar e o sol – perceberam Cristo como o

Senhor: a terra tremeu quando Ele morreu, os céus se tornaram negros e construções tombaram até o chão. Mas, continuou Gregório, os judeus que voltaram suas costas para Cristo mantiveram seus corações mais duros do que rochas, recusando-se “a reconhecê-lo, enquanto [...] os elementos proclamavam-no como Deus tanto pelos seus sinais quanto por seu quebrantamento”¹⁷⁴. Claramente, as duas histórias não são idênticas, mas a ideia de que todas as coisas – tanto animadas quanto inanimadas – prantearam um deus, apesar de alguém recusar-se a fazer parte, parece sugestivamente similar. Quando combinadas com a ideia bem conhecida de que toda a criação chorou na morte de Cristo, a homilia de Gregório pode nos levar a suspeitar que, em algum ponto na transmissão do mito de Baldr, ele tenha sido suscetível à influência cristã. As homilias de Gregório eram conhecidas na Islândia e traduzidas à língua nórdica antiga, e elas fornecem uma fonte importante para os tipos de sermão que Snorri pode ter ouvido nos sermões de todos os domingos.

A cavalgada de Hermóðr até Hel tinha ressonâncias similares com o mito cristão. Conquanto muitos acadêmicos acreditem que essa narrativa possa ter existido em uma forma antiga, talvez em um poema éddico chamado de *Hermóðs Helreið*, não há evidência definitiva para apoiar essa teoria, uma vez que nenhum poema antigo tenha feito referência a esse elemento do mito. Seja como for, ele pode não ter sido integral no mito pagão. A jornada de Hermóðr o levou à paisagem que lembra muito o inferno cristão como ele era representado na literatura visionária contemporânea, que estava na moda e era influente nos dias de Snorri. Ainda que as fontes éddicas enfatizem que o Hel pagão estava localizado no subsolo, muitas das características que Hermóðr encontrou – os vales negros que ele atravessou, a ponte na entrada do outro mundo, a figura guardiã que está assentada nos limites de Hel, e os altos muros dos salões de Hel, sobre os quais nenhum cavalo normal poderia pular – estão também presentes de maneira regular nas descrições do inferno cristão como ele foi frequentemente revelado aos pecadores nos sonhos visionários.

Ademais, o padrão básico da jornada de Hermóðr é similar a uma das histórias apócrifas de Cristo mais famosas – a descida dele ao inferno, uma narrativa que foi capturada pela imaginação medieval e que era bem conhecida na Islândia. A história da descida ao inferno conta como Cristo, no período entre a morte e a ressurreição, desceu ao inferno de maneira a libertar os patriarcas e os profetas do Velho Testamento das garras de satã.

Apesar de imaculados, esses personagens tinham sido condenados à danação – assim determinava a doutrina cristã primeva – porque eles viveram antes da encarnação de Cristo. Como na história de Hermóðr, a descida ao inferno conta como um deus visitou o outro mundo na tentativa de recuperar os mortos que estão encarcerados ali sem terem cometido qualquer tipo de falta. Em muitas versões da descida, o inferno é personificado pelo personagem Inferus, com o qual Cristo argumenta sobre as almas dos profetas. Porém, Cristo é bem-sucedido em sua missão, enquanto Hermóðr falhou. Os contemporâneos a Snorri muito provavelmente eram familiarizados com a história da descida, que sobreviveu em língua nórdica antiga na *Niðrstigningar saga* (“A saga da descida”), e eles podem ter pincelado essas correspondências entre as duas narrativas.

Quando escrevia sobre os deuses pagãos para uma audiência cristã, Snorri pode ter considerado desejável fazer conexões implícitas entre as duas mitologias de maneira a seguir a agenda que ele determinou no *Prólogo*: a ideia de que o paganismo e o cristianismo são fundamentalmente similares em certas coisas, mas que o cristianismo representa a verdade e o paganismo um engano. Ao chamar atenção às similaridades superficiais entre as duas religiões e seus mitos, ele pode também ter encorajado as pessoas a pensar sobre suas diferenças e reconhecer a primazia do novo sistema sobre o antigo. Mas sua estratégia de enfatizar aqueles elementos dos mitos pagãos que eram similares às histórias pagãs também tinha a vantagem de tornar sua narrativa mais acessível para uma audiência que não estava familiarizada com as tradições pagãs. Parece que um dos objetivos de Snorri era trazer um avivamento no interesse sobre a cultura de seus ancestrais; uma das maneiras pela qual ele poderia fazê-lo era tornar as antigas histórias mais familiares para as novas audiências, introduzindo elementos que poderiam lembrar os mitos deles próprios, isto é, da mitologia em voga – como representada nos ensinamentos bíblicos e da Igreja.

Nestes termos, a *Snorra Edda* foi um texto extremamente complexo que operou em múltiplos níveis. Ele foi um guia para a composição e a apreciação da poesia escáldica; ele era um repositório dos poemas tradicionais e um arcabouço de narrativas míticas; na *Gylfaginning*, ele também forneceu uma nova e abrangente mitologia do e para o paganismo escandinavo. Ele é essencial para a nossa compreensão das outras fontes;

sem ele, de fato, a mitologia tal qual nós a conhecemos dificilmente existiria.

Mas nós não podemos aceitar ingenuamente que os mitos de Snorri serviram como registros da “verdadeira” mitologia pagã, menos ainda das crenças pré-cristãs em vigor. Tanto o *Prólogo* quanto a seção de “conselho aos jovens poetas” do *Skáldskaparmál* deixam bastante claro que as histórias que Snorri contou não eram dignas de crença: elas eram fundamentalmente falsas. O *Prólogo*, de maneira análoga ao trabalho de Saxo Gramático, tratou sobre o grande engano do paganismo como um fenômeno histórico. Ele ocorreu por um conjunto discernível de razões históricas, como parte de um processo evolutivo de desenvolvimento cultural. Esse ponto de vista é muito próximo daquele que Snorri exibiu em sua outra história da era pagã na Escandinávia – a *Ynglinga saga* –, e me parece incontroverso sugerir que Snorri tinha a intenção de que seu *Prólogo* agisse como um amortecedor entre os cristãos contemporâneos e o paganismo inaceitável de seus antepassados. De maneira famosa, Snorri nunca condenou o paganismo como sendo algo ruim, como os homens da Igreja medieval fizeram; mas isso não significa dizer que ele aprovou o paganismo. A agenda de Snorri é explícita no *Prólogo*, mas implícita no *Gylfaginning*. Há uma agenda ali, até mesmo na seção mitológica da *Edda*. A consistência do enquadramento de Snorri e recursos distanciadores, juntamente com a possibilidade muito real de que ele simplesmente reinventou alguns dos mitos para adequá-los às necessidades de sua narrativa, do panorama cristão, e de suas preferências estéticas, conduziu-me a pensar que nós devemos ler a *Snorra Edda* como um todo, ou seja, de forma integral. As partes componentes de seu trabalho agem juntas para apoiar o objetivo maior de Snorri, que foi tornar o mito pagão acessível, apreciável e seguro ao encontrar uma audiência cristã relativamente sofisticada.

A criação da *Edda poética*

Pode parecer perverso terminar este livro com a *Edda poética*, conjunto de textos que frequentemente recebe um *status* privilegiado como a “melhor” e “mais autêntica” fonte sobre os mitos nórdicos. Há um conjunto considerável de evidências que sugerem que alguns desses poemas

existiram no período pagão, sendo transmitidos oralmente até um escriba inominado que, em algum momento, decidiu copiá-los em um manuscrito; mas a *Edda poética per se*, considerada como uma entidade discreta, apenas passou a existir em cerca de 1270. Ela foi composta, portanto, provavelmente depois da *Snorra Edda*. A *Edda poética* é, de fato, um dos últimos grandes monumentos da mitologia pagã nórdica. Ela também é, em grande medida, um produto do “renascimento” antiquário dos séculos XII e XIII, como outros textos que consideramos neste capítulo.

No entanto, nós nada sabemos sobre a gênese do manuscrito denominado como Codex Regius, aquele que contém a *Edda poética*; nós nem mesmo sabemos se ele portava esse título no período medieval; ao ponderar sobre o assunto, essa hipótese parece improvável – os islandeses medievais consideravam o trabalho de Snorri, quando se referiam à *Edda*, como sendo um tratado primariamente sobre poesia. Não há informação contextual que nós possamos usar para entendermos onde, por quem e, acima de tudo, *qual a razão* para o Codex Regius ser produzido. É possível que o próprio trabalho de Snorri tenha propiciado um renovado interesse em preservar esses poemas mitológicos e lendas sobre heróis antigos, conquanto nós devamos ter em mente que o Codex Regius seja anterior a qualquer dos manuscritos sobreviventes da *Snorra Edda*. Cópias do trabalho de Snorri apenas sobreviveram a partir da composição do texto original e da data de seus manuscritos. É difícil, portanto, fornecer uma cronologia relativa para o desenvolvimento das *Eddas*.

Considerando que a *Edda* de Snorri estivesse preocupada com a poesia éddica e escáldica, e tanto com a técnica poética quanto com a mitologia, a única análise racional que nós podemos fazer quanto à compilação do manuscrito da *Edda poética* parece ser coletar e organizar poemas que estavam unidos por seus assuntos mitológicos e heroicos, tal como por seu uso das métricas éddicas. É difícil dizer se o compilador tinha sido muito seletivo ao escolher os textos que deveria inserir em seu livro, ou se ele simplesmente copiou todos os poemas desse tipo que ele tinha conhecimento. Ao mesmo tempo, o compilador do Codex Regius não tinha apenas copiado poemas; ele propôs organizá-los em uma sequência cuja lógica fosse discernível, e ele incluiu passagens em prosa que unem muitos dos poemas. A prosa encontrada na *Edda poética* é frequentemente negligenciada pelos estudantes da mitologia nórdica, uma vez que ela claramente não integra as próprias narrativas poéticas. Essas passagens

provavelmente não são mais antigas do que o manuscrito que as contém, enquanto muitos dos textos versificados são provavelmente séculos mais antigos do que o códex. Mas se nós pretendemos entender como a *Edda poética* funciona como um todo, essas passagens vinculadoras em prosa são importantes precisamente porque elas são adições posteriores: elas podem nos ajudar a entender o propósito da compilação e os métodos do compilador; desse modo, elas revelam algo da *Edda poética* como sendo um novo corpo do mito, criado de forma a considerar as necessidades da audiência do século XIII.

Como nós vimos, há boas evidências de que alguns dos poemas da *Edda poética* são substancialmente mais antigos que o manuscrito, e é provável que muitos foram compostos na era pagã. Outros, como o *Hymiskviða*, não são tão mais antigos do que o Codex Regius, e foram muito provavelmente compostos após a conversão da Islândia ao cristianismo, ainda que ele trate das antigas tradições mitológicas. Até mesmo o poema odínico *Hávamál*, que parece tão firmemente enraizado na visão de mundo pagã e que possivelmente alude ao *Hákonarmál* (séc. X) de Eyvindr skáldaspillir, é uma confluência de dois a três poemas anteriores sobre o líder dos deuses. Nós não sabemos se esse amálgama em um único texto ocorreu em um estágio relativamente precoce da transmissão, ou se a forma atual do poema se deve às decisões de um “editor”, que percebeu as correspondências entre os poemas componentes e juntou-os, como uma parte do processo pelo qual eles foram colocados por escrito.

Como indiquei no capítulo 1, a ordem dos textos na *Edda poética* parece agrupar poemas conforme seu próprio conteúdo e o protagonismo envolvido. Os quatro primeiros poemas – *Völuspá*, *Hávamál*, *Vafþrúðnismál* e *Grímnismál* – têm como preocupação obter, compartilhar e competir sobre o conhecimento e a sabedoria, e Odin tem um papel central em cada qual. A *Völuspá* e o *Hávamál* não mostram sinais de intervenção do compilador em seus textos: eles não são acompanhados por qualquer prosa narrativa, nem de sinais do escriba sobre qual personagem está falando, como ele fez em textos posteriores. Esses dois poemas são monólogos, o que pode explicar essa ausência, mas é igualmente tentador levantar a hipótese de que o compilador não inseriu informações adicionais nesses famosos poemas porque ele esperava que sua audiência fosse familiarizada com o que havia neles. A *Völuspá* era relativamente bem conhecida no século XIII, uma vez que ela foi citada extensivamente por

Snorri é lembrada em uma versão separada no *Hauksbók* (escrito em cerca de 1300). Essa suposição de familiaridade pode também ser indicada pela propensão do escriba a abreviar refrãos repetidos da *Völuspá*. Conquanto ele tenha copiado a frase completa na primeira vez que ela ocorreu, aparições subsequentes de cada refrão foram reduzidas às letras iniciais: *þá gengo regin öll á rökstóla* (estrofe 6: “quando todos os poderes foram ao trono do destino”) tornou-se *þá g. r. a. ar.* posteriormente. A menos que o leitor do Codex Regius já conhecesse o poema, ele ou ela precisaria retornar frequentemente à primeira ocorrência do refrão dentro do texto. Uma vez que esse manuscrito – como a maioria dos livros islandeses medievais – copiou versos no mesmo formato que a prosa, não produzindo diferenciação entre linhas ou estrofes, não se trata de um passo intuitivo a adotar. No entanto, se alguém já está ciente de que a *Völuspá* contém esses refrãos separados, a abreviação pode facilmente servir como uma deixa que traz à mente as linhas em questão.

O Codex Regius não ofertou títulos para os primeiros poemas mitológicos, reforçando posteriormente a ideia de que se esperava dos leitores um conhecimento prévio desses poemas. A diferença entre os textos ficou demarcada apenas por uma larga capitular inicial iluminada no início de cada qual. Nomes significantes também foram algumas vezes abreviados sem qualquer explicação: Frigg foi abreviado para Fg no início do *Vafþrúðnismál*, por exemplo. Naturalmente, esse recurso foi usado para salvar espaço na superfície da página, mas também sugere que a audiência do livro tinha algum grau de conhecimento prévio sobre os deuses.

Entre o *Vafþrúðnismál* e o *Grímnismál*, dois poemas que são muito similares tanto em forma quanto em conteúdo – e ambos também foram usados por Snorri –, o escriba do Codex Regius fez sua primeira mudança decisiva no manuscrito, ao introduzir uma longa passagem em prosa que descreveu o pano de fundo da história que o *Grímnismál* narrou. Ele abordou os dois filhos do Rei Hrauðungr, Agnarr e Geirrøðr, que foram adotados na infância por Odin e Frigg, que tinham adotado um disfarce e que viviam entre os mortais por razões não esclarecidas. A sorte dos dois garotos seguiu cursos distintos: Agnarr terminou, a contragosto, como marido de uma gigante, enquanto Geirrøðr herdou o reino de seu pai, graças ao conselho de Odin. Posteriormente, Odin e Frigg disputam seus filhos adotivos, e Frigg insultou Geirrøðr ao dizer que ele era famoso por ser avarento com a comida e por torturar visitantes indesejados em seu salão.

Odin esforçou-se para demonstrar que sua esposa estava errada, mas Geirrøðr provou que as acusações contra ele eram verdadeiras ao prender e amarrar Odin entre dois fogos, que foram mantidos tão próximos ao ponto de começar a queimá-lo. O filho de Geirrøðr, também chamado de Agnarr, sentiu pena de Odin e deu a ele uma bebida; o poema *Grímnismál* e todo seu estoque de conhecimento mitológico é a recompensa que Odin conferiu a Agnarr por sua gentileza.

Nós não sabemos muito sobre as origens da prosa narrativa com a qual o Codex Regius prefaciou o *Grímnismál*. Seus personagens não são encontrados em outros registros, conquanto o nome Geirrøðr tenha sido também usado para o gigante que Thor visitou no famoso mito contado no *Pórsdrápa* e recontado por Snorri no *Skáldskaparmál*. Um Agnarr também aparece brevemente na introdução em prosa do poema heroico *Sigrdrífumál* na *Edda poética*, mas é impossível estabelecer que a prosa do *Grímnismál* faz parte de um mito mais amplo que subjaz ao poema. O compilador escolheu incluir esse material adicional ali simplesmente porque sem ele nós podemos encontrar muitas dificuldades para entender o que está acontecendo no início do *Grímnismál*, que começa *in media res*¹⁷⁵, com Odin já amarrado e entre os fogos. O poema não oferta a identidade da pessoa que discursava:

Quente é você, fogo, além de muito feroz;
afastem-se, faíscas!
Minha capa de peles chamosca, embora eu a mantenha no ar,
minha manta queima diante de mim.

Oito noites eu me sentei aqui, entre os fogos,
e ninguém me ofereceu comida,
exceto apenas por Agnarr, e ele apenas deverá governar,
o filho de Geirrøðr, sobre a terra dos Godos.

Você será abençoado, Agnarr,
uma vez que Odin ofereceu-te a bênção;
por uma bebida você nunca
receberá uma recompensa melhor¹⁷⁶.

Sem a informação contextual que a prosa fornece, esses versos de abertura seriam difíceis de compreender. Por que Odin estava sendo queimado? Quem é Agnarr? Qual é o significado de seu presente ou a bebida para Odin? Talvez o mito do *Grímnismál* fosse menos conhecido do que os poemas que o precediam no manuscrito; seja como for, sua narrativa foi mais bem concluída do que o *Vafþrúðnismál*, que se assemelha muito em conteúdo com estes versos. Conquanto o *Vafþrúðnismál* tenha sido

expresso através do discurso direto de três personagens – Odin, Frigg e o próprio gigante Vafþrúðnir –, fica fácil discernir o que está acontecendo a partir de seu diálogo. Entrementes, o padrão e os antecedentes narrativos do *Grímnismál* são tão ambíguos no poema que a introdução em prosa serve com o utilíssimo propósito de explicar os eventos que levaram ao discurso de Odin. Um muito breve epílogo em prosa também ofertou à história uma conclusão satisfatória, explicando como Odin encerrou seu solilóquio ao revelar a peça final do conhecimento mitológico que ele estava escondendo – sua própria identidade –, ao ponto que Geirrøðr acidentalmente esfaqueia a si próprio com sua espada, dando passagem à profecia odínica, uma vez que Agnarr sucedeu Geirrøðr em seu reino.

O próximo poema no Codex Regius foi o primeiro que recebeu um título; o poema *För Skírnis* foi escrito em vermelho entre o fim da prosa no *Grímnismál* e o início de outra seção em prosa, que também foi marcada com uma larga letra capital verde. O *För Skírnis* (ou *Skírnismál*) iniciou uma sequência de narrativas independentes sobre os feitos de um deus particular: aqui, como nós vimos, Freyr é o protagonista. Há vários trechos em prosa inseridos na *För Skírnis*. O preâmbulo brevemente determina a cena – presumivelmente porque, mais uma vez, a estrofe de abertura do poema não nos diz quem está falando e sob que circunstâncias. Desta vez, o escriba forneceu orientações do começo ao fim na forma da informação sobre quem fala em cada verso; ainda que a *För Skírnis* tenha um fio condutor narrativo forte, o poema por inteiro foi redigido em discurso direto e, nesta ocasião, tem múltiplos oradores. Assim, o poema começou com “Skaði disse”, e “Skírnir disse”, o que marcou a primeira mudança de orador antes da estrofe 2. Esse texto também incluiu o que parece mais como “notas programáticas” para ajudar a audiência a compreender a transição entre as cenas que ocorrem, como entre as estrofes 10 e 11, onde foi inserido o seguinte trecho em prosa:

Skírnir cavalgou até Jötunheimir, visando a corte de Gymir. Ali havia cães selvagens amarrados à paliçada que circundava o salão de Gerðr. Ele cavalgou até chegar ao lado de um pastor que estava sentado sobre um monte de terra e saudou-o [...]”¹⁷⁷.

Para alguns estudiosos, o uso de dicas indica que vários oradores sugeriam que poemas como a *För Skírnis* foram originalmente apresentados dramaticamente, talvez até mesmo como parte de uma peça ritual. Conquanto eu considere que o *För Skírnis* mais provavelmente disponha de uma longa tradição por trás dele – e alguém pode considerar ele sendo

apresentado com sucesso –, é infelizmente muito difícil provar suas origens no drama antigo; de fato, dificilmente há qualquer evidência para a existência de *performances* dramáticas no início da Escandinávia medieval. No entanto, mesmo que esse poema nunca tenha sido pensado para ser apresentado por múltiplos atores, sua multiplicidade de vozes e súbitas mudanças de cena seriam confusas, para dizer o mínimo, se alguém já não fosse familiarizado com a história contada. Antes da estrofe 10, a dica é particularmente específica: “Skírnir falou ao cavalo”. Trata-se de uma informação necessária, uma vez que, antes disso, Skírnir falava com Freyr; quando ele disse “eu declaro que já é tempo para irmos até a montanha orvalhada”, nós podemos naturalmente assumir que ele ainda falava com a deidade, mesmo que nós não esperássemos que Freyr acompanhasse Skírnir em sua jornada. Um dos aspectos atrativos da teoria que coloca a origem desses poemas em *performances* é que, “no palco”, a audiência seria capaz de ver a *quem* Skírnir se dirige. A função da prosa no *För Skírnis* e em torno do poema é possibilitar que um tipo de audiência que não tivesse a vantagem de ver a história desdobrar-se diante de seus olhos, a quem o mito pudesse não ser familiar, para dar sentido às palavras como elas foram encontradas sobre o fólio, ou então ao ouvi-las em voz alta.

O problema do *Lokasenna*

O compilador do Codex Regius geralmente não se esforçou para unir os poemas em uma sequência coesa e progressiva; cada texto isola-se, e não há uma cronologia interna dos eventos descritos. A *Hárbarljóð* e o *Hymiskviða* – dois poemas centrados em Thor – seguiram a proposta do *För Skírnis*, mas eles não seguiram dele ou a partir de um deles. Mas, talvez, a posição do *Lokasenna* na sequência tenha sido escolhida com um cuidado particular. Ocorrendo em uma sequência dos mitos de Thor, o *Lokasenna* permaneceu fora por uma simples razão: Thor não está presente no poema até o seu verdadeiro fim. Ainda que a introdução em prosa do *Lokasenna* deixe claro que a ausência de Thor seja necessária à configuração narrativa: “Thor não veio [ao festim de Ægir] porque ele estava longe no Leste”¹⁷⁸. Quando Thor viajou para o Leste, nós sabemos que ele estava fora lutando com os gigantes, tal qual nós vimos no poema precedente, o *Hymiskviða*. Assim,

talvez a posição precisa do *Lokasenna* no manuscrito revele uma concepção de arco narrativo mais amplo no qual alguns dos mitos, ao menos, pudessem ser colocados.

O *Lokasenna* ocupa um lugar peculiar tanto na *Edda poética* quanto na mitologia nórdica de maneira mais geral. Os eventos no *Lokasenna* têm lugar em um ponto particular na história mítica – entre a morte de Baldr e o início do Ragnarök; neste ponto na história os deuses estavam cientes de que Loki era o responsável pelo assassinato de Baldr – com efeito, Loki provocou Frigg com uma admissão velada de sua culpa na estrofe 28 –, mas ele não tinha ainda sido punido por seu crime. Enquanto os poemas narrativos sobre Thor e Freyr que cercam o *Lokasenna* possam ser lidos como peças avulsas, esse texto parece requerer de sua audiência uma consciência plena dos eventos que o precedem na sequência que a *Völuspá* e a *Gylfaginning* oferecem. No entanto, o poema *Lokasenna* refere-se a muitas narrativas externas para além do mito de Baldr. Ele consiste em uma sequência de diálogos entre Loki e muitos dos outros Æsir. Em cada caso, Loki nivela uma acusação com alguma base, fosse ela a covardia ou alguma desavergonhada conduta por parte de seu oponente. Os deuses não podem refutar suas acusações – nós podemos ter certeza de que ele dispunha de algum fundamento de verdade –, de maneira que eles respondem com gentileza, lembrando Loki sobre todas as coisas terríveis que ele tinha feito naquele tempo.

O catálogo de calúnias que resulta dessa troca de descrições não mostra nenhum Æsir sob uma luz positiva: Bragi era tímido na batalha; Iðunn, Gefjon, Skaði, Frigg e Freyja – de fato, todas as deusas – eram, na melhor das hipóteses, “prostitutas”; Odin era caprichoso, injusto e ele pratica uma mágica vergonhosa que o marcou como “pervertido”. Njörðr teve uma relação incestuosa com sua irmã e foi usado como um “penico” por uma gigante; Loki chega até mesmo a acusar Thor de covardia, quando o mais poderoso dos deuses volta de sua expedição no Leste. Se Loki não tivesse um bom insulto sobre o comportamento dos deuses, ele provocava-os com seus próprios malfeitos: conforme esse poema, ele engendrou um filho na esposa inominada de Týr e dormiu com a esposa de Thor, Sif; ele jactou-se de ter matado o pai de Skaði, o gigante Þjazi, assim como de seu cúmplice na derrocada de Baldr. As culpas lançadas sobre Loki pelos Æsir não o afetaram; mesmo quando Odin e Njörðr acusaram-no de viver oito anos como uma mulher e gerar uma criança, Loki tinha sua resposta pronta. Toda

a companhia reunida no festim sabia o que tinha acontecido, e o que aconteceria no futuro: parece que o senso penetrante de aniquilação que pairava sobre os reunidos dava aos deuses a licença de “lavar a roupa suja” dos demais em público.

O poema *Lokasenna*, com seu diálogo vivo e inventivo, tal como um quadro muito amplo de referências, é indubitavelmente um dos pontos altos da *Edda poética*. Ele combinou uma comédia escandalosamente obscena com um propósito sério, e o poeta habilmente capturou a tensão e animosidade que existia entre os deuses no tempo em que eles já estavam em crise, logo após a morte de Baldr. Nós temos a clara impressão de que eles estão cientes de sua impotência diante daquilo que tinha caído sobre eles e daquilo que os esperava no futuro. Da maneira como foi disposto no Codex Regius, o *Lokasenna* relembra o *För Skírnis* ao usar sugestões para identificar diferentes oradores, passagens ocasionais de transição, um prólogo em prosa que estabelece a cena e um epílogo que descreve a consequência do confronto dos Æsir com Loki, seu objetivo e a captura dele, além do subsequente agrilhoar sob uma serpente que pinga veneno. Ambas as metades do quadro em prosa em torno do poema *Lokasenna* são muito similares aos eventos que Snorri narrou na *Edda*, incluindo o detalhe que o contorcimento de Loki quando o veneno respinga nele seria a causa de terremotos. A similaridade entre as versões em prosa das histórias sobre Loki nos leva a considerar como *Lokasenna* em si está relacionado com outras fontes.

Há muito debate sobre a datação e função do *Lokasenna*, e críticos são incapazes de chegar a um consenso sobre ambas as questões. Se ele é um poema antigo, parte de uma tradição que volta ao passado até a era pré-cristã, suas atitudes diante dos deuses têm sempre sido consideradas curiosas pelos leitores. Conquanto o papel de Loki como instigador dos malfeitos e contendas seja bem conhecido através do *corpus* dos mitos nórdicos, e ainda que nenhum dos deuses – com a possível exceção de Baldr – tenha sido consistentemente representado como um parâmetro de virtude, a descrição dos Æsir no *Lokasenna* é tão esmagadoramente negativa que lança dúvidas sobre a aceitação dele por parte de adoradores pagãos. Exceto por Thor, que se mostra poderoso o suficiente para perseguir Loki no final do poema, os deuses aqui parecem representar tratos pessoais que foram menos aceitáveis aos códigos de honra e ética pagãos. Como uma comunidade de crentes assiste impávida seu deus padroeiro ser

humilhado de tal forma? Porém, muitos dos mitos sobreviventes – incluindo diversos sobre Thor, o deus mais importante no panteão corrente da religião pagã escandinava – tinham um tom cômico, e nós frequentemente encontramos os deuses colocados em situações que os apresenta de forma ignóbil, fraca ou burlesca. Assim, a teoria de que o poema *Lokasenna* deve ter sido composto por um cristão que desejava ridicularizar os velhos deuses *en masse* [em grupo] por sua imoralidade é provavelmente forçada. Os deuses nórdicos foram surpreendentemente humanos para seus adoradores, assim como ao dispor de indubitáveis poderes divinos, e seus pontos fracos e falhas foram uma via na qual eles poderiam ser trazidos ao nível humano. Portanto, eu não creio que nós possamos propor uma datação tardia para a composição do poema *Lokasenna* simplesmente porque os deuses não alcançam o final desses versos com suas reputações melhoradas.

Eu ficaria tentado a ver o *Lokasenna* como um poema relativamente tardio por outras razões. Em particular, ele demonstrou uma tendência (rara no verso éddico) de coletar e agregar narrativas mitológicas de um amplo leque de fontes em um único poema. Ainda que muitas das acusações de Loki contra os deuses reflitam suas disposições em outras fontes, a pura variedade do material apresentado aqui sugere um esforço consciente de coletar todos os atributos negativos em um único lugar. Não é o impulso no sentido de insultar os deuses, mas o impulso relativo que une uma ampla gama de diferentes elementos e tenta deixá-los coerentes ao criar um quadro narrativo no qual eles possam ser apresentados, o que me parece ser a marca de um poeta tardio, autoconsciente e, muito possivelmente, letrado. Assim como Snorri desejou criar uma metanarrativa dentro aquilo que ele poderia mostrar como algo integral, ou seja, um arco de mitos conhecidos por ele como possível, o poeta do *Lokasenna* usou, de forma análoga, a situação que ele tinha criado – a querela de Loki com os deuses no festim não recebe referências em nenhum outro lugar – como um enquadramento dentro do qual ele pode contar as histórias mais ultrajantes sobre os deuses.

Quer seja o produto de um “renascimento” do século XIII ou de um período anterior, o propósito primário do poema *Lokasenna* parece ter sido entreter sua audiência. Essa audiência deve ter tido um conhecimento um tanto quanto sofisticado sobre todos os deuses e deusas mencionados – algumas das referências no poema são muito obscuras. Porém, como nós vimos neste capítulo, não precisamos crer que apenas uma audiência pagã ou um poeta pagão poderia produzir textos mitologicamente complexos que

apresentam um conhecimento mitológico bastante amplo. De fato, nós podemos argumentar de maneira razoável que escritores como Snorri e o compilador da *Edda poética* estavam nas melhores posições possíveis para produzir uma mitologia *completa* para as terras do Norte do que seus predecessores pagãos, uma vez que estavam erguidos no final da tradição e poderiam lançar mão do amplo arco de fontes disponíveis. Para colocar em outras palavras, em vez de vermos os mitos nórdicos como cada vez menores com o passar do tempo e como elementos de tradições genuínas que foram perdidos, nós podemos olhar para a criação dessa mitologia como um processo aditivo. Os mitos nórdicos ficaram mais plenos, mais sofisticados e mais interessantes com o avançar do tempo, uma vez que elementos dessas diferentes tradições foram combinados de formas novas e inovadoras. Até mesmo quando os mitos se moveram de suas origens putativas na cultura pagã, eles continuaram a crescer, desenvolver e capturar as imaginações de novos poetas, estudiosos e, presumivelmente, suas audiências. O poema *Lokasenna* é, ao que me parece, um dos melhores exemplos desse modo sintético de composição mítica: ele toma a informação de uma ampla variedade de tradições e combina-as em um novo trabalho de arte, que em si faz parte de uma nova tradição mitológica, uma vez que ela recebeu um lugar central no Codex Regius da *Edda poética*. Como a *Snorra Edda*, ou a história de Saxo Grammaticus, ou a composição da *Edda poética* em si, nós vemos no *Lokasenna* o poder que o mito tinha ao inspirar novos modos de expressão para muito além do fim do paganismo como uma força religiosa ativa.

Conclusão: o que vem em seguida?

O florescimento da literatura mitológica na Islândia no século XIII foi glorioso, mas de vida curta. A *Snorra Edda* foi copiada poucas vezes no século XIV; em cerca de 1300, Haukr Erlendsson optou por incluir um texto da *Völuspá* em sua antologia miscelânea manuscrita, o *Hauksbók*. Há alguns sinais intrigantes de que outros manuscritos foram compilados em linhas gerais similares das duas *eddas*: talvez o mais interessante deles seja o códex hoje conhecido como AM 748 4to, que se encontra na Coleção Arnamagnæan¹⁷⁹. O manuscrito, que data do primeiro quarto do século XIV, preencheu a lacuna entre o trabalho de Snorri e a *Edda poética*, de

maneira que contém materiais extraídos de ambos. Ele inicia com textos de seis poemas éddicos, conquanto eles estejam frequentemente incompletos: *Hárbarðsljóð*, *Baldrs draumar*, *Skírnismál*, *Vafþrúðnismál*, *Grímnismál* e *Hymiskviða*. A segunda metade do manuscrito, que atualmente tem sido separada dos poemas mitológicos – há algumas dúvidas se as duas metades originalmente pertenceram uma à outra ou não, ainda que elas estejam claramente relacionadas –, contém uma versão do *Skáldskaparmál* de Snorri, e tratados eruditos similares relacionados com a poesia escáldica e matérias afins. Havia, ao que parece, um interesse contínuo em preservar a poesia tradicional para além da compilação da *Edda poética*, e o trabalho de Snorri ainda era respeitado mais de um século após sua morte. Todavia, nesse mesmo período, a produção de novos mitos aparentemente começou a secar. Os escaldos deixaram de usar os *kenningar* mitológicos tradicionais que Snorri e seus contemporâneos tinham brevemente deixado na moda; a poesia escáldica começou, de maneira geral, a seguir sua linha direta para a obsolescência, sendo amplamente substituída pelas *rímur* (“rimas”), que se tornaram populares na Islândia sob a influência de formas literárias estrangeiras. Conquanto seja possível encontrar três *rímur* do século XIV (ou do séc. XV) com assuntos de caráter mitológico, uma delas derivada do poema éddico *Drymskviða* e os demais pautados em histórias tomadas da *Snorra Edda*, elas não acrescentam nada de novo ao cânone do mito nórdico para além da rima no final da sentença. O Sol tinha se posto sobre o último grande período da criação de mitos no idioma da Escandinávia pagã.

Contudo, a história dos mitos do Norte pagão não terminou quando o último manuscrito contendo uma das *eddas* foi copiado, ou com a última elocução de um *kenning* mitológico na voz de um escaldo fora de moda; os mitos foram redescobertos e renasceram. Estudiosos humanistas da Islândia e Dinamarca, além de toda a Europa, começaram a descobrir os manuscritos que continham os mitos de seus ancestrais no século XVI; eles começaram a editar e imprimir os poemas, publicar comentários e dissertações sobre o significado dos mitos. Os mitos, tanto em poesia quanto em prosa, foram traduzidos para outras línguas e tornaram-se disponíveis para uma audiência incrivelmente mais ampla, em lugares muito distantes de suas terras natais na Escandinávia pagã. Eles começaram a influenciar novas gerações de artistas – poetas, pintores, compositores, romancistas, escritores de quadrinhos e romances, além de criadores de *role-playing games* (RPG’s) –, e essa influência ainda é sentida no século XXI. A cada mudança, os mitos

do Norte pagão foram crescendo, mudando e se desenvolvendo para alcançar as necessidades de novas situações nas quais eles se encontravam. O corpo da mitologia nórdica é efetivamente crescente em vez de decrescente, mesmo que nós nos afastemos cada vez mais do mundo no qual ele se origina. A cada vez que uma mudança cultural maior pareça produzir o fim dos mitos, eles erguem-se de novo, como a terra ergue-se do mar após o Ragnarök. Aos meus olhos, este é o maior poder do mito: ele nunca para de mudar, ainda que pareça eterno.

- [150.](#) FIDJESTØL, B. *The Dating of Eddic Poetry*. Copenhagen: Reitzel, 1999, p. 288-293.
- [151.](#) Øxarflokkur, 1-5. In: SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 98-99.
- [152.](#) Ibid., p. 29-30.
- [153.](#) Krákumál, 25 e 29. In: JÓNSSON, F. (org.). *Den norsk-islandske skjald-ediktning*. Op. cit., p. 655-656.
- [154.](#) Mais conhecida no meio acadêmico como *Gesta Danorum* (“Feitos dos dinamarqueses”).
- [155.](#) SAXO GRAMMATICUS. *The History of the Danes*. Op. cit., p. 22.
- [156.](#) Ibid., p. 25.
- [157.](#) Ibid., p. 69.
- [158.](#) Ibid., p. 70.
- [159.](#) Ibid., p. 72.
- [160.](#) Ibid., p. 72.
- [161.](#) Aruspíce era um tipo de adivinho pagão capaz de predizer o futuro ao ler as entranhas de animais [N.T.].
- [162.](#) SAXO GRAMMATICUS. *The History of the Danes*. Op. cit., p. 76.
- [163.](#) Ibid., p. 78.
- [164.](#) SNORRI STURLUSON. *Edda*. Op. cit., p. 4.
- [165.](#) Ibid., p. 1.
- [166.](#) Ibid., p. 8-9.
- [167.](#) Ibid., p. 11.
- [168.](#) Ibid., p. 57.
- [169.](#) Ibid., p. 57.
- [170.](#) Ibid., p. 49.
- [171.](#) Ibid., p. 51.
- [172.](#) Málsháttakvæði, 9. In: JÓNSSON, F. (org.). *Den norsk-islandske skjald-ediktning*. Op. cit. Vol. 2, p. 140.
- [173.](#) BUGGE, E.S. *The home of the Eddic Poems with especial reference to the Helgi-Lays*. Londres: Nutt, 1899 [tradução revisada do texto original em dinamarquês de 1893 por William Henry Schofeld].
- [174.](#) GREGÓRIO MAGNO. *Forty Gospels Homilies*. Kalamazoo: Cistercian, 1990, p. 55-56 [trad. David Hurst].
- [175.](#) A expressão alude a técnica literária na qual a narrativa tem início no meio da história [N.T.].
- [176.](#) Grímnismál, 1-3. In: *The Poetic Edda*. Op. cit., p. 52.
- [177.](#) Ibid., p. 63.
- [178.](#) Ibid., p. 84.
- [179.](#) A Coleção Arnamagnæan de manuscritos encontra-se dividida entre o Instituto Árni Magnússon de Estudos Islandeses (Islândia) e o Instituto Arnamagnæan (Dinamarca) [N.T.].

Referências^{180*}

Fontes primárias

Sagas régias e histórias nórdicas medievais (*Konunga sögur*)

Ágrip af Nóregskonunga sögum. Fagrskinna – Nóregs konunga tal. Íslenzk fornrit 29. Reiquiavique: Íslenzka fornritafélag, 1985.

Fagrskinna: A Catalogue of the Kings of Norway. Leiden: Brill, 2004 [trad. Alison Finlay].

Heimskringla. 3 vols. Íslenzk fornrit 26-28. Reiquiavique: Íslenzka fornritafélag, 1941-1951 (especialmente a *Ynglinga saga*, que é encontrada no início do volume 1) [Bjarni Aðalbjarnarson (org.)].

Heimskringla: The History of the Kings of Norway. Austin: University of Texas Press, 1964 [trad. Lee M. Hollander].

Íslendingabók, Kristni saga. Londres: Viking Society for Northern Research, 2006 [trad. Siân Grønlie].

Óláfs saga Tryggvasonar en mesta. 3 vols. Copenhagen: Reitzel, 1958-2000 [Ólafur Halldórsson (org.)].

The Saga of King Olaf Tryggwason Who Reigned Over Norway ad 995 to ad 1000. Londres: Nutt, 1895 [trad. J. Sephton].

A Edda poética

Edda – Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern. 5. ed. Heidelberg: Winter, 1983 [org.: Gustav Neckel; rev.: Hans Kuhn].

The Poetic Edda. 2 vols. Oxford: Clarendon, 1969-1997 [org./trad.: Ursula Dronke].

O volume 2 contém alguns poemas mitológicos; volumes adicionais são planejados.

Há muitas traduções dos poemas mitológicos da *Edda* vertidos para a língua inglesa, todos eles com suas forças e fraquezas. Para a tradução mais recente do *corpus* inteiro, cf.: *The Poetic Edda*. Oxford: Oxford University Press, 1996 [trad. Carolyne Larrington]. Esta foi a versão referenciada através desta obra.

Sagas dos islandeses (*Íslendinga sögur*)

A *editio princeps* do texto original é a série intitulada *Íslenzk fornrit*, publicada em Reykjavík de 1933 em diante mediante os esforços de diversos editores.

Todas as sagas dos islandeses estão atualmente disponíveis em boas traduções modernas. Para um bom exemplo, cf.: HREINSSON, V. et al. (orgs.). *The Complete Sagas of Icelanders*. Reykjavík: Leifur Eiríksson, 1997. Para uma edição dessas traduções, cf.: *The Sagas of Icelanders: A selection*. Nova York: Viking, 2000. A partir dessa obra eu citei a tradução de Bernard Scudder da *Egils saga*. Muitas dessas traduções das sagas foram mais recentemente publicadas de maneira separada e brochura pela Editora Penguin.

Sagas dos tempos antigos (*Fornaldar sögur*)

GUÐNI JÓNSSON (org.). *Fornaldar sögur norðurlanda*. 4 vols. Akureyri, 1954.

Até a presente data, nem todas as *fornaldar sögur* encontram-se disponíveis em inglês, mas algumas das mais memoráveis foram coligidas e traduzidas em:

Icelandic Histories and Romances. Stroud: Tempus, 2002 [trad. Ralph O'Connor].

PÁLSSON, H. & EDWARDS, P. (orgs.). *Seven Viking Romances*. Londres: Penguin, 1985.

Saxo Grammaticus

SAXO GRAMMATICUS. *Gesta Danorum*. Ed. Karsten Friis-Jensen. 2 vols. Copenhagen: Gad, 2005.

_____. *The History of the Danes, Books I-IX*. Ed. Hilda Ellis Davidson. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1979-1980 [trad. Peter Fisher] [reimp.: 1 vol. Cambridge: Brewer, 1996].

Poesia escáldica

CLUNIES ROSS, M. et al. (orgs.). *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages*. Turnhout: Brepols, 2007-.

Finnur Jónsson (org.). *Den norsk-islandske skjaldedigtning*. 4 vols. Copenhagen: Gyldendal, 1912-1915.

NORTH, R. (org./trad.). *The Haustlöng of Þjóðólfr of Hvinir*. Enf eld Lock: Hisarlik, 1997.

A nova edição do *corpus* da *Poesia escáldica da Escandinávia medieval* (*Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages*, supracitada) incluirá traduções para a língua inglesa de todos os poemas escáldicos. Até o término deste livro, não havia uma única tradução disponível de todo tipo de poesia de corte que eu discuti neste livro. Porém, muitos exemplos representativos podem ser encontrados em:

FRANK, R. *Old Norse Court Poetry: The Dróttkvætt Stanza*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

HOLLANDER, L.M. *The Skalds: a selection of their poems*. Princeton: Princeton University Press, 1945.

TURVILLE-PETRE, E.O.G. *Scaldic Poetry*. Oxford: Clarendon, 1976.

Snorra Edda

SNORRI STURLUSON. *The Prose Edda: Norse Mythology*. Londres: Penguin, 2005 [trad. Jesse L. Byock].

_____. *Edda: Skáldskaparmál*. 2 vols. Londres: Viking Society for Northern Research, 1998 [Anthony Faulkes (org.)].

_____. *Edda: Prologue and Gylfaginning*. Londres: Viking Society for Northern Research, 1988 [Anthony Faulkes (org.)].

_____. *Edda*. Londres: Dent, 1987 [trad. Anthony Faulkes].

Outras fontes primárias

ADÃO DE BREMEN. *History of the Archbishops of Hamburg-Bremen*. 2. ed. Nova York: Columbia University Press, 2002 [trad. Francis J. Tschan].

CHADWICK, N. (org./trad.). *Anglo-Saxon and Norse Poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 1922.

GREGÓRIO MAGNO. *Forty Gospel Homilies*. Kalamazoo: Cistercian, 1990 [trad. David Hurst].

KEYSER, R. & UNGER, C.R. (orgs.). *Barlaams ok Josaphats saga*. Christiania: Feilberg and Landmark, 1851.

MONTGOMERY, J.E. Ibn Fadlan and the Rūsiyyah. *Journal of Arabic and Islamic Studies* 3, 2000, p. 1-25.

TÁCITO, P.B. Germania. In: ANDRADE, M.C.A.L.S. *A Germania de Tácito: tradução e comentários*. Dissertação. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas/Universidade de São Paulo, 2011 [disponível em: [http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-20042012-](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-20042012-114933/publico/2011_MariaCeciliaALSilvadeAndrade_VRev.pdf)

114933/publico/2011_MariaCeciliaALSilvadeAndrade_VRev.pdf] [o orig. utilizava a tradução de Harold Mattingly: *The Agricola and the Germania*. 2. ed. Londres: Penguin, 1970].

Referências bibliográficas

ABRAM, C. Gylfaginning and early medieval conversion theory. *Saga-Book* 33, 2009, p. 5-24.

_____. “Snorri’s invention of Hermóðr’s helreið”. In: McKINNELL, J. et al. (orgs.). *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature: sagas and the British Isles*. Preprint Papers of the 13th International Saga Conference. 2 vols. Durham: Department of English/University of Durham, 2006, I, p. 22-31.

_____. Hel in early Norse poetry. *Viking and Medieval Scandinavia* 2, 2006, p. 1-29.

ACKER, P. & LARRINGTON, C. (orgs.). *The Poetic Edda: Essays on Norse Mythology*. Nova York: Routledge, 2002.

AHLBÄCK, T. (org.). *Old Norse and Finnish Religions and Cultic Place-Names*. Åbo: Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 1990.

ANDERSSON, G. Among trees, bones, and stones: the sacred grove at Lunda’. In: ANDRÉN, A. et al. (orgs.). *Old Norse Religion in Long Term Perspectives*. Lund: Nordic Academic Press, 2006, p. 195-199.

ANDERSON, P.N. “Form and content in the Lokasenna: a re-evaluation”. In: ACKER, P. & LARRINGTON, C. (orgs.). *The Poetic Edda: Essays on Norse Mythology*. Nova York: Routledge, 2002, p. 215-225.

ANDERSSON, T. “Orts- und Personennamen als Aussagequelle für die altgermanische Religion”. In: BECK, H.; ELLMERS, D. & SCHIER, K.S. (orgs.). *Germanische Religionsgeschichte: Quellen und Quellenprobleme*. Berlin: Walter de Gruyter, 1992, p. 508-540.

ANDRÉN, A. & RAUDVERE, C. *Plats och Praxis: Studier av nordisk förkristen ritual*. Lund: Nordic Academic Press, 2002.

ANDRÉN, A. et al. (orgs.). *Old Norse Religion in Long Term Perspectives*. Lund: Nordic Academic Press, 2006.

BAETKE, W. *Yngvi und die Ynglinger – Eine quellenkritische Untersuchung über das nordische “Sakralkönigtum”*. Berlin: Akademie, 1964.

_____. *Die Götterlehre der Snorra-Edda*. Berlin: Akademie, 1952.

BAGGE, S. The making of a missionary king: the medieval accounts of Olaf Trygvason and the conversion of Norway. *Journal of English and Germanic Philology* 105, 2006, p. 473-513.

BAGGE, S. & NORDEIDE, S.W. "The kingdom of Norway". In: BEREND, N. (org.). *Christianization and the Rise of Christian Monarchy: Scandinavia, Central Europe and Rus', c. 900-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 121-166.

BAILEY, R.N. *Viking Age Sculpture in Northern England*. Londres: Collins, 1980.

BECK, H. Die Uppsala-Edda und Snorri Sturlusons Konstruktion einer skandinavischen Vorzeit. *Scripta Islandica* 58, 2007, p. 5-32.

BECK, H.; ELLMERS, D. & SCHIER, K.S. (orgs.). *Germanische Religionsgeschichte: Quellen und Quellenprobleme*. Berlin: Walter de Gruyter, 1992.

BIBIRE, P. Myth and belief in Norse paganism. *Northern Studies* 29, 1992, p. 1-23.

Bjarni Guðnason. "The Icelandic sources of Saxo Grammaticus". In: FRIIS-JENSEN, K. (org.). *Saxo Grammaticus: A Medieval Author between Norse and Latin Culture*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1981, p. 79-93.

BRINK, S. "Naming the land". In: BRINK, S. & PRICE, N. (orgs.). *The Viking World*. Abingdon: Routledge, 2008, p. 57-66.

_____. How uniform was the Old Norse religion? In: QUINN, J.; HESLOP, K.; WILLS, T. (orgs.). *Learning and Understanding in the Old Norse World*. Turnhout: Brepols, 2007, p. 105-136.

_____. "Mythologizing landscape: place and space of cult and myth". In: SUNDQVIST, O. & VAN NAHL, A. (orgs.). *Kontinuitäten und Brüche in der Religionsgeschichte*. Festschrift für Anders Hultsgård zum 65. Geburtstag am 23. 12. 2001. Berlin: Walter de Gruyter, 2001, p. 76-112.

BRINK, S. & PRICE, N. (orgs.). *The Viking World*. Abingdon: Routledge, 2008

BUGGE, S. *The Home of the Eddic Poems with Especial Reference to the Helgi-Lays*. Londres: Nutt, 1899 [trad. William Henry Schofeld].

BUTT, W. Zur Herkunft der Völuspá. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 91, 1969, p. 83-103.

CHADWICK, H.M. *The Cult of Othin: An Essay in the Ancient Religion of the North*. Londres: Clay and sons, 1899.

CLOVER, C. Skaldic sensibility. *Arkiv för nordisk flologi* 93, 1978, p. 63-81.

CLOVER, C. & LINDOW, J. (orgs.). *Old Norse-Icelandic Literature: A Critical Guide*. 2. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

CLUNIES ROSS, M. *A History of Old Norse Poetry and Poetics*. Cambridge: Brewer, 2005.

_____. "The conservation and reinterpretation of myth in medieval Icelandic writings". In: CLUNIES ROSS, M. (org.). *Old Icelandic Literature and Society*. Cambridge: Brewer, 2005, p. 116-139.

_____. *Old Norse Myths, Literature and Society*. Odense: Odense University Press, 2003.

_____. (org.). *Old Icelandic Literature and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. "Two Icelandic theories of ritual". In: CLUNIES ROSS, M. (org.). *Old Icelandic Literature and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 279-299.

_____. *Prolonged Echoes: Old Norse Myths in Medieval Northern Society*. 2 vols. Odense: Odense University Press, 1994-1998.

_____. "Mythic narrative in Saxo Grammaticus and Snorri Sturluson". In: SANTINI, C. (org.). *Saxo Grammaticus tra storiografia e letteratura*. Roma: Il Calamo, 1992, p. 47-59.

_____. "Quellen zur germanischen Religionsgeschichte: Snorris Edda as medieval Religionsgeschichte". In: BECK, H.; ELLMERS, D. & SCHIER, K. (orgs.). *Germanische Religionsgeschichte: Quellen und Quellenprobleme*. Berlin: Walter de Gruyter, 1992, p. 633-655.

_____. "The mythological fictions of Snorra Edda". In: Úlfar Bragason (org.). *Snorrastefna*. Reykjavík : Stofnun Sigurðar Nordals, 1992, p. 204-215.

_____. Two of Þórr's great fights according to Hymiskviða. *Leeds Studies in English* 20, 1989, p. 7-27.

_____. *Skáldskaparmál: Snorri Sturluson's ars poetica and Medieval Theories of Language*. Odense: Odense University Press, 1987.

DAVIDSON, D.L. *Earl Hákon and his poets*. Tese. Oxford: University of Oxford, 1984.

DE BOOR, H. "Die religiöse Sprache der Völuspá und verwandter Denkmäler". In: VOGT, W.H. (org.). *Deutsche Islandforschung 1930*. Vol. 1. Kultur. Breslau: Hirt, 1930, p. 68-142.

DE LOOZE, L. Poet, poem and poetic process in Egils saga Skalla-Grímssonar. *Arkiv för nordisk flogologi* 104, 1989, p. 123-142.

DE VRIES, J. Kenningen und Christentum. *Zeitschrift für deutsches Altertum* 87, 1956-1957, p. 125-131.

_____. *Altgermanische Religionsgeschichte*. 2 vols. 2. ed. Berlin: Walter de Gruyter, 1956.

DIETERLE, R.L. The song of Baldr. *Scandinavian Studies* 58, 1986, p. 285-307.

DRONKE, U. & DRONKE, P. "The Prologue of the Prose Edda: explorations of a Latin background". In: Pétursson, E.G. & Kristjánsson, J. (orgs.). *Sjötíu ritgerðir helgaðar Jakobi Benediktssyni*. 2 vols. Reykjavík: Stofnun Árna Magnússonar, 1977, I, p. 163-176.

DRONKE, U. "Pagan beliefs and Christian impact: the contribution of eddic studies". In: FAULKES, A. & PERKINS, R. (orgs.). *Viking Revaluations*. Londres: Viking Society for Northern Research, 1993, p. 121-127.

_____. "Eddic poetry as a source for the history of Germanic religion". In: BECK, H.; ELLMERS, D. & SCHIER, K. (orgs.). *Germanische Religionsgeschichte: Quellen und Quellenprobleme*. Berlin: Walter de Gruyter, 1992, p. 656-684.

DuBOIS, T.A. *Nordic Religions in the Viking Age*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

DUMÉZIL, G. *Gods and Myths of the Ancient Northmen*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1970.

DÜWEL, K. *Das Opferfest von Lade: quellenkritische Untersuchungen zur germanischen Religionsgeschichte*. Viena: Halosar, 1985.

EDWARDS, D. Christian and pagan references in eleventh-century Norse poetry: the case of Arnórr jarlaskáld. *Saga-Book* 21, 1982-1985, p. 34-53.

ELLIS DAVIDSON, H.R. *Roles of the Northern Goddess*. Londres: Routledge, 1998.

_____. "Human sacrifice in the late pagan period in north western Europe". In: CARVER, M. (org.). *The Age of Sutton Hoo: The Seventh Century in North-Eastern Europe*. Woodbridge: Boydell and Brewer, 1992, p. 331-340.

_____. *Myths and Symbols in Pagan Europe*. Manchester: Manchester University Press, 1988.

_____. *Gods and Myths of Northern Europe*. Harmondsworth: Penguin, 1964.

FAULKES, A. "Pagan sympathy: attitudes to heathendom in the Prologue to Snorra Edda". In: GLENDINNING, R. & Bessason, H. (orgs.). *Edda: A Book of Essays*. Winnipeg: University of Manitoba Press, 1983, p. 283-314.

_____. Descent from the gods. *Mediaeval Scandinavia* 11, 1978-1979, p. 92-125.

FAULKES, A. & PERKINS, R. (orgs.). *Viking Revaluations*. Londres: Viking Society for Northern Research, 1993.

FIDJESTØL, B. *The Dating of Eddic Poetry*. Copenhagen: Reitzel, 1999.

_____. "Óláfr Tryggvason the missionary: a literary portrait from the Middle Ages". In: HAUGEN, O.E. & MUNDAL, E. (orgs.). *Selected Papers*. Odense: Odense University Press, 1997, p. 201-227.

_____. "Skaldic poetry and the conversion, with some reflections on literary form as a source of historical information". In: HAUGEN, O.E. & MUNDAL, E. (orgs.). *Selected Papers*. Odense: Odense University Press, 1997, p. 133-150.

_____. "The king's skald from Kvinesdal and his poetry". In: HAUGEN, O.E. & MUNDAL, E. (orgs.). *Selected Papers*. Odense: Odense University Press, 1997, p. 68-92.

_____. "Pagan beliefs and Christian impact: the contribution of scaldic Studies". In: FAULKES, A. & PERKINS, R. (orgs.). *Viking Revaluations*. Londres: Viking Society for Northern Research, 1993, p. 100-120.

_____. *Det norrøne fyrstediktet*. Øvre Ervik: Alvheim and Eide, 1982.

FLECK, J. Konr – Óttarr – Geirroðr: a knowledge criterion for succession to the Germanic sacred kingship. *Scandinavian Studies* 42, 1970, p. 39-49.

FOOTE, P. "Historical studies: conversion moment and conversion period". In: FAULKES, A. & PERKINS, R. (orgs.). *Viking Revaluations*. Londres:

Viking Society for Northern Research, 1993, p. 137-144.

FRANK, R. "The lay of the land in skaldic praise poetry". In: GLOSECKI, S. (org.). *Myth in Early North West Europe*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2007, p. 175-195.

_____. "Skaldic poetry". In: CLOVER, C. & LINDOW, J. (orgs.). *Old Norse-Icelandic Literature: A Critical Guide*. 2. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2005, p. 157-196.

_____. "Hand tools and power tools in Eilífr's Þórsdrápa". In: LINDOW, J.; LÖNNROTH, L. & WEBER, G.W. (orgs.). *Structure and Meaning in Old Norse Literature: New Approaches to Textual Analysis and Literary Criticism*. Odense: Odense University Press, 1986, p. 94-109.

FUGELSANG, S.H. Viking and medieval amulets in Sweden. *Fornvännen* 84, 1989, p. 15-27.

GESCHWANTLER, O. "Christus, Thor und die Midgardschlange". In: BIRKHAN, H. (org.). *Festgabe für Otto Höfler zum 65. Geburtstag*. Viena: Notring, 1968, p. 145-168.

GRÄSLUND, A.-S. "The material culture of Old Norse religion". In: BRINK, S. & PRICE, N. (orgs.). *The Viking World*. Abingdon: Routledge, 2008, p. 249-256.

GREEN, D.H. *Language and History in the Early Germanic World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Guðrún Nordal. *Tools of Literacy: The Role of Skaldic Verse in Icelandic Textual Culture of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

GUNNELL, T. "Eddic poetry". In: McTURK, R. (org.). *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*. Oxford: Blackwell, 2004, p. 82-100.

_____. *The Origins of Drama in Scandinavia*. Cambridge: Brewer, 1995.

HALD, K. "The cult of Odin in Danish place-names". In: BROWN, A. & FOOTE, P. (orgs.). *Early English and Norse Studies presented to Hugh Smith in Honour of his Sixtieth Birthday*. Londres: Methuen, 1963, p. 99-109.

HARRIS, J. "Eddic poetry". In: CLOVER, C. & LINDOW, J. (orgs.). *Old Norse-Icelandic Literature: A Critical Guide*. 2. ed. Toronto: University of

Toronto Press, 2005, p. 68-156.

_____. "Sacrifice and guilt in Sonatorrek". In: UECKER, H. (org.). *Studien zum Altgermanischen: Festschrift für Heinrich Beck*. Berlin: Walter de Gruyter, 1994, p. 173-196.

HAUGEN, O.E. & MUNDAL, E. (orgs.). *Selected Papers*. Odense: Odense University Press, 1997.

HEINRICHS, A. "Hákonarmál im literarischen Kontext". In: UECKER, H. (org.). *Studien zum Altgermanischen: Festschrift für Heinrich Beck*. Berlin: Walter de Gruyter, 1994, p. 427-443.

HINES, J. "Myth and reality: the contribution of archaeology". In: CLUNIES ROSS, M. (org.). *Old Icelandic Literature and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 19-39.

HOLMBERG, B. "Views on cultic place-names in Denmark: a review of research". In: AHLBÄCK, T. (org.). *Old Norse and Finnish Religions and Cultic Place-Names*. Åbo: Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 1990, p. 381-393.

HOLTSMARK, A. *Studier i Snorres mytologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 1964.

HULTGÅRD, A. "Ragnarök and Valhalla: eschatological beliefs among the Scandinavians of the Viking period". In: AMBROSIANI, B. & CLARKE, H. (orgs.). *Developments around the Baltic and the North Sea in the Viking age: proceedings of the twelfth Viking Congress*. Estocolmo: Birka Project, 1994, p. 288-293.

_____. "Altskandinavische Opferrituale und das Problem der Quellen". In: TAHLBÄCK, T. (org.). *The Problem of Ritual*. Åbo: Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 1993, p. 221-259.

JOCHENS, J. Late and peaceful: Iceland's conversion through arbitration in 1000. *Speculum* 74, 1999, p. 621-655.

_____. Religious ideas in Sonatorrek. *Saga-Book* 25, 1999, p. 159-178.

_____. *A Piece of Horse Liver: Myth, Ritual and Folklore in Old Icelandic Sources*. Reiquiavique: Háskólaútgáfan, 1998.

_____. Old Norse religion in the sagas of Icelanders. *Gripla* 7, 1990, p. 303-322.

_____. “Opferbeschreibungen in christlichen Schriften”. In: AHLBÄCK, T. (org.). *Old Norse and Finnish Religions and Cultic Place-Names*. Åbo: Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 1990, p. 206-220.

Jón Hnefl Aðalsteinsson. *Under the Cloak: The Acceptance of Christianity in Iceland with Particular Reference to the Religious Attitudes Prevailing at the Time*. Uppsala: Uppsala University, 1978.

KABELL, A. Der Fischfang Þórs. *Arkiv för nordisk filologi* 91, 1976, p. 123-129.

KERSHAW, K. *The One-Eyed God: Odin and the (Indo-)Germanic Männerbünde*. Washington: Journal of Indo-European Studies, 2000.

KIIL, V. Eilífr Goðrúnarson's Þórsdrápa. *Arkiv för nordisk filologi* 71, 1952, p. 106-109.

KRIJN, S. Halfred Vandræðaskald. *Neophilologus* 16, 1931, p. 46-55, 121-131.

KUHN, H. Das nordgermanische Heidentum in den ersten christlichen Jahrhunderten. *Zeitschrift für deutsches Altertum* 79, 1942, p. 132-166.

LASSEN, A. Óðinn in Old Norse texts other than the Elder Edda, Snorra Edda, and Ynglinga saga. *Viking and Medieval Scandinavia* 1, 2005, p. 91-108.

LÉVI-STRAUSS, C. The structural study of myth. *Journal of American Folklore* 68, 1955, p. 428-444.

LIEBERMAN, A. Some controversial aspects of the myth of Baldr. *Alvíssmál* 11, 2004, p. 17-54.

LINDOW, J. Akkerisfrakki: traditions concerning Óláfr Tryggvason and Hallfreðr Óttarsson vandræðaskáld and the problem of the conversion. *Journal of English and Germanic Philology* 106, 2007, p. 64-80.

_____. “Narrative worlds, human environments, and poets: the case of”. In: ANDRÉN, A. et al. (orgs.). *Old Norse Religion in Long Term Perspectives*. Lund: Nordic Academic Press, 2006, p. 21-25.

_____. “Mythology and mythography”. In: CLOVER, C. & LINDOW, J. (orgs.). *Old Norse-Icelandic Literature: A Critical Guide*. 2. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2005, p. 21-67.

_____. “Myth read as history: Odin in Snorri Sturluson’s *Ynglinga Saga*”. In: SCHEMPP, G. & HANSEN, W. (orgs.). *Myth: A New Symposium*. Bloomington: University of Indiana Press, 2002, p. 107-123.

_____. *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. Nova York: Oxford University Press, 2001.

_____. *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia, 1997.

_____. *Scandinavian Mythology: An Annotated Bibliography*. Nova York: Garland, 1988.

_____. Narrative and the nature of skaldic poetry. *Arkiv för nordisk filologi* 97, 1982, p. 94-121.

LINDOW, J.; LÖNNROTH, L. & WEBER, G.W. (orgs.). *Structure and Meaning in Old Norse Literature: New Approaches to Textual Analysis and Literary Criticism*. Odense: Odense University Press, 1986.

LÖNNROTH, L. “Dómaldr’s death and the myth of sacral kingship”. In: LINDOW, J.; LÖNNROTH, L. & WEBER, G.W. (orgs.). *Structure and Meaning in Old Norse Literature: New Approaches to Textual Analysis and Literary Criticism*. Odense: Odense University Press, 1986, p. 73-93.

MacLLEOD, M. & MEES, B. *Runic Amulets and Magic Objects*. Woodbridge: Boydell and Brewer, 2006.

MAROLD, E. “Skaldendichtung und Mythologie”. In: UECKER, H. (org.). *Studien zum Altgermanischen: Festschrift für Heinrich Beck*. Berlin: Walter de Gruyter, 1994, p. 107-129.

_____. “Die Skaldendichtung als Quelle der Religionsgeschichte”. In: BECK, H.; ELLMERS, D. & SCHIER, K.S. (orgs.). *Germanische Religionsgeschichte: Quellen und Quellenprobleme*. Berlin: Walter de Gruyter, 1992, p. 685-719.

_____. Das Walhallbild in den *Eiríksmál* und den *Hákonarmál*. *Mediaeval Scandinavia* 5, 1972, p. 19-33.

McKINNELL, J. *Meeting the Other in Norse Myth and Legend*. Cambridge: Brewer, 2005.

_____. “Þorgerðr Hölgabrúðr and Hyndluljóð”. In: SIMEK, R. & HEIZMANN, W. (orgs.). *Mythological Women: Studies in Memory of Lotte Motz 1922-1997*. Viena: Fassbänder, 2002, p. 265-290.

_____. *Both One and Many: Essays on Change and Variety in Late Norse Heathenism*. Roma: Il Calamo, 1994.

_____. Motivation in Lokasenna. *Saga-Book* 22, 1987-1988, p. 234-362.

_____. Norse mythology and Northumbria: a response. *Scandinavian Studies* 59, 1987, p. 324-337.

McTURK, R.W. Scandinavian sacral kingship revisited. *Saga-Book* 24, 1994-1997, p. 19-32.

_____. Sacral kingship in ancient Scandinavia: a review of some recent writings. *Saga-Book* 19, 1974-1977, p. 139-169.

MEULENGRACHT SØRENSEN, P. "Tor's fishing expedition". In: STEINSLAND, G. (org.). *Words and Objects*, p. 257-278 (reimpresso em: ACKER, P. & LARRINGTON, C. (orgs.). *The Poetic Edda: Essays on Norse Mythology*. Nova York: Routledge, 2002, p. 119-138).

_____. "Håkon den gode og guderne: nogle bemærkninger om religion og centralmagt i det tiende århundrede, og om religionshistorie og kildekritik". In: MORTENSEN, P. & RASMUSSEN, B.M. (orgs.). *Høvdingesamfund og kongemagt*. Højbjerg: Jysk arkæologisk selskab, 1991, p. 81-98.

MITCHELL, S.A. För Scirnis as mythological model: friðat kaupá. *Arkiv för nordisk filologi* 98, 1983, p. 108-122.

MOSHER, A.D. The story of Baldr's death: the inadequacy of myth in the light of Christian faith. *Scandinavian Studies* 55, 1983, p. 305-315.

MOTZ, L. Gerðr: a new interpretation of the lay of Skírnir. *Maal og Minne*, 1981, p. 121-136.

MUNDAL, E. Kristninga av Noreg og Island refl ektert gjennom samtidig skaldediktning. *Collegium Medievale* 3, 1990, p. 145-162.

_____. "The position of the individual gods and goddesses in various types of sources – with special reference to the female divinities". In: AHLBÄCK, T. (org.). *Old Norse and Finnish Religions and Cultic Place-Names*. Åbo: Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 1990, p. 294-315.

NORDAHL, E. *Templum quod Ubsola dicitur...* i arkeologisk belysning. Uppsala: Uppsala University, 1996.

NORTH, R. "The pagan inheritance of Egill's Sonatorrek". In: PÀROLI, T. (org.). *Poetry in the Scandinavian Middle Ages – Atti del 12. Congresso*

internazionale di studi sull'alto medioevo. Spoleto: Presso la sede del Centro studi, 1990, p. 147-167.

O'DONOGHUE, H. *From Asgard to Valhalla: The Remarkable History of the Norse Myths*. Londres: I.B. Tauris, 2007.

ORCHARD, A. *Dictionary of Norse Myth and Legend*. Londres: Cassell, 1998.

Vésteinsson, O. *The Christianization of Iceland: Priests, Power, and Social Change, 1000-1300*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

PAASCHE, F. *Møtet mellom hedendom og kristendom i Norden*. Oslo: Aschehoug, 1958.

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

PICARD, E. *Germanisches Sakralkönigtum? – Quellenkritische Studien zur Germania des Tacitus und zur altnordischen Überlieferung*. Heidelberg: Winter, 1991.

POOLE, R. "Myth and ritual in the Háleygjatal of Eyvindr skáldaspillir". In: QUINN, J.; HESLOP, K. & WILLS, T. (orgs.). *Learning and Understanding in the Old Norse World: Essays in honour of Margaret Clunies Ross*. Turnhout: Brepols, 2007, p. 153-176.

_____. The "conversion verses" of Hallfreðr vandræðaskáld. *Maal og Minne*, 2002, p. 15-37.

PRICE, N. "What's in a name? An archaeological identity crisis for the Norse gods (and some of their friends)". In: ANDRÉN, A. et al. (orgs.). *Old Norse Religion in Long Term Perspectives*. Lund: Nordic Academic Press, 2006, p. 179-183.

_____. *The Viking Way: Religion and War in Late Iron Age Scandinavia*. Uppsala: Uppsala University, 2002.

QUINN, J.; HESLOP, K. & WILLS, T. (orgs.). *Learning and Understanding in the Old Norse World: Essays in honour of Margaret Clunies Ross*. Turnhout: Brepols, 2007.

RAUDVERE, C. "Poetry and practice: Egil's art of poetry and the Odinic legacy". In: ANDRÉN, A. et al. (orgs.). *Old Norse Religion in Long Term Perspectives*. Lund: Nordic Academic Press, 2006, p. 293-297.

- REICHARDT, K. Die Þórsdrápa des Eilífr Goðrunarson: Textinterpretation. *Proceedings of the Modern Language Association* 63, 1948, p. 329-391.
- SANMARK, A. *Power and Conversion: A Comparative Study of Christianization in Scandinavia*. Uppsala: Uppsala University, 2004.
- SAUVÉ, J.L. "The divine victim: aspects of human sacrifice in Viking Scandinavia and Vedic India". In: PUVEL, J. (org.). *Myth and Lore among the Indo-Europeans: Studies in Indo-European Comparative Mythology*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1970, p. 173-191.
- SAWYER, B.; SAWYER, P. & WOOD, I. *The Christianization of Scandinavia: Report of a Symposium Held at Kungälv, Sweden, 4-9 Aug 1985*. Alingsås: Viktoria, 1987, p. 1-2.
- SCHJØDT, J.P. Recent research in Old Norse mythology. *Religious Studies Review* 14, 1988, p. 104-110.
- Sigrún S. Davíðsdóttir. Old Norse court poetry: some notes on its purpose, transmission and historical value. *Gripla* 3, 1979, p. 186-203.
- Sigurður Nordal. Átrúnaður Egils Skallagrímssonar. *Skírnir* 98, 1924, p. 145-165.
- SIMEK, R. *Dictionary of Northern Mythology*. Cambridge: Brewer, 1993.
- STEINSLAND, G. *Den hellige kongen*. Om religion og herskermakt fra vikingtid til tidlig middelalder. Oslo: Pax, 2000.
- _____. *Det hellige bryllup og norrøn kongeideologi: en analyse av hierogami-myten i Skírnismál, Ynglingatal, Háleygjatal og Hyndluljóð*. Oslo: Solum, 1991.
- _____. The change of religion in the Nordic countries – a confrontation between two living religions. *Collegium Medievale* 3, 1990, p. 123-135.
- _____. (org.). *Words and Objects: Towards a Dialogue between Archaeology and History of Religion*. Oslo: Norwegian University Press, 1987.
- STRÖM, F. Hiëros Gamos-motivet i Hallfreðr Óttarssons Hákonardrápa och den nordnorska jarlavärdigheten. *Arkiv för nordisk filologi* 98, 1983, p. 67-79.
- _____. "Poetry as an instrument of propaganda: Jarl Hákon and his poets". In: DRONKE, U. et al. (orgs.). *Speculum Norroenum: Norse Studies in*

Memory of Gabriel Turville-Petre. Odense: Odense University Press, 1981, p. 440-458.

_____. Kung Domalde i Svitjod och "kungalycken". *Saga och Sed*, 1967, p. 52-66.

STRÖMBACK, D. *The Conversion of Iceland: A Survey*. Londres: Viking Society for Northern Research, 1975.

_____. "Uppsala in Old Norse literature". In: FOOTE, P. & STRÖMBACK, D. (orgs.). *Proceedings of the Sixth Viking Congress, Uppsala 3-10 August, Bonäs, Dalarna, 10-12 August 1969*. Uppsala: Almqvist and Wiksells, 1971, p. 21-32.

STYLEGAR, F.-A. "The Kaupang cemeteries revisited". In: SKREE, D. (org.). *Kaupang in Skiringssal*. Aarhus: Aarhus University Press, 2007, p. 65-101.

TURVILLE-PETRE, J. On Ynglingatal. *Mediaeval Scandinavia* 11, 1978-1979, p. 48-67.

_____. *Scaldic Poetry*. Oxford: Clarendon, 1976.

_____. "Fertility of beast and soil in Old Norse literature". In: POLOMÉ, E.C. (org.). *Old Norse Literature and Mythology: A Symposium*. Austin: University of Texas Press, 1969, p. 244-264.

_____. *Myth and Religion of the North*. Londres: Weidenfeld and Nicholson, 1964.

UECKER, H. (org.). *Studien zum Altgermanischen: Festschrift für Heinrich Beck*. Berlin: Walter de Gruyter, 1994.

VON SEE, K. *Mythos und Theologie im skandinavischen Hochmittelalter*. Heidelberg: Winter, 1988.

_____. Sonatorrek und Hávamál. *Zeitschrift für deutsches Altertum* 99, 1970, p. 26-33.

_____. "Zwei eddische Preislieder: Eiríksmál und Hákonarmál". In: SIMON, W. (org.). *Festgabe für Ulrich Pretzel, zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*. Berlin: Schmidt, 1963, p. 107-117.

WEBER, G.W. "Siðaskipti – Das religionsgeschichtliche Modell Snorri Sturlusons in Edda und Heimskringla". In: SIMEK, R.; KRISTJÁNSSON, J. & BEKKER-NIELSEN, H. (orgs.). *Sagnaskemmtun: Studies in Honour*

of Hermann Pálsson on his Sixty-Fifth Birthday. Viena: Bölaú, 1986, p. 309-329.

WHALEY, D. “The ‘conversion verses’ in Hallfreðar Saga: authentic voice of a reluctant Christian?” In: CLUNIES ROSS, M. (org.). *Old Icelandic Literature and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 234-257.

WOLF, A. “Zitat und Polemik in den ‘Hákonarmál’ Eyvinds”. In: ERBEN, J. & TURNHER, E. (orgs.). *Germanistische Studien*. Innsbruck: University of Innsbruck, 1969, p. 9-32.

WOOD, C. The reluctant Christian and the king of Norway. *Scandinavian Studies* 31, 1959, p. 65-72.

[180](#)* Autores islandeses são listados alfabeticamente considerando seu primeiro nome.

CHRISTOPHER ABRAM é professor de Estudos Escandinavos Medievais no University College, de Londres, onde ensina mitologia, literatura e linguagem dos nórdicos. É professor-associado à Universidade de Notre Dame.