UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

ANDRESSA FURLAN FERREIRA

***NYKR*, O ESPÍRITO DA ÁGUA NÓRDICO:**

Mitologia, folclore e arte

João Pessoa, PB
Agosto, 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

ANDRESSA FURLAN FERREIRA

NYKR, O ESPÍRITO DA ÁGUA NÓRDICO:

Mitologia, folclore e arte

Dissertação apresentada à banca de defesa do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba como requisito para a obtenção de Mestrado em Ciências das Religiões.

Linha de pesquisa: Abordagens filosóficas, históricas e fenomenológicas das religiões.

Orientador: Prof. Dr. Johnni Langer.

João Pessoa, PB
Agosto, 2017

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

F383n Ferreira, Andressa Furlan.
Nykr, o espírito da água nórdico: mitologia, folclore e arte / Andressa Furlan Ferreira. - João Pessoa, 2017.
172 f. : il. -

Orientador: Johnni Langer.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CE/PPGCR

1. Ciências das religiões. 2. Mitologia nórdica. 3. Nykr. 4. Folclore - Escandinávia. I. Título.

UFPB/BC CDU - 279.224(043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

"NYKR, O ESPÍRITO DA ÁGUA NÓRDICO: MITOLOGIA, FOLCLORE E ARTE"

Andressa Furlan Ferreira

Dissertação apresentada à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Johnni Langer
(orientador/PPGCR/UFPB)

Matheus da Cruz e Zica
(membro-externo/UFPB)

Maria Lucia Abaurre Gnerre
(membro-interno/PPGCR/UFPB)

Aprovada em 24 de julho de 2017.

AGRADECIMENTOS

"Os Fogos-Fátuos riram e sacudiram-se, e uma quantidade de moedas de ouro caiu em volta deles. A Serpente precipitou atrás delas para engoli-las. [...] Fico eternamente grata aos senhores, disse a Serpente, quando conseguiu retomar o fôlego depois daquele banquete" (GOETHE, Johann Wolfgang von. **O conto da serpente verde e da linda Lilie**. Título original: Das Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie. Tradução de Roberto Ahmad Cattani. Edição de Antonio Daniel Abreu. São Paulo: Landy, 2003, p. 13). Inspirada nesse trecho de um conto de Goethe, venho expressar, em palavras menos poéticas, mas não menos verdadeiras, meus mais profundos agradecimentos àqueles que contribuíram para a realização deste estudo:

Aos meus pais, Jiane e Amilton, e à minha tia Auristela, que, mesmo distantes geograficamente, sempre se fizeram presentes por meio do apoio e incentivo incondicionais a mim dedicados, permitindo que eu seguisse adiante na minha formação acadêmica.

Ao meu irmão, Andrei, pelo apoio, conselhos e interesse contínuo diante de cada descoberta compartilhada acerca do *nykr*.

Ao meu noivo, Iago, pelo amparo e incentivo constantes, por ter estado do meu lado em momentos difíceis, por sua paciência e compreensão infindáveis, por seus conselhos e por ter me motivado com alegria diariamente.

Ao Prof. Dr. Johnni Langer, pela orientação no mestrado, por ter possibilitado que eu pesquisasse um tema pouco explorado na Academia brasileira e por ter confiado em minha capacidade.

Ao Prof. Dr. Matheus da Cruz e Zica e à Profa. Dra. Maria Lúcia Abaurre Gnerre, pelos enriquecedores apontamentos e sugestões realizados.

À família Pinheiro, por ter-me recebido tão calorosamente em Estocolmo, permitindo que eu conhecesse *in loco* terras suecas, inclusive referências artísticas ao *nykr*.

A todos os amigos e colegas que de alguma forma apoiaram, ajudaram e se interessaram pelo meu trabalho.

À Fundação CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por fomentar minha pesquisa, possibilitando que eu me dedicasse integralmente à Pós-Graduação.

Ao DAAD – *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico), por ter-me concedido uma bolsa de estudo em língua e cultura alemã na Universidade de Colônia (*Universität zu Köln*), que me proporcionou uma oportunidade não

somente de aprendizagem e aperfeiçoamento, mas também de vivência na cultura germânica.

Aos funcionários das bibliotecas da Universidade de Colônia e da Universidade de Estocolmo (*Stockholms universitet*), que gentilmente colaboraram para meu acesso ao acervo.

À Dra. Regina Jucknies, do Instituto de Escandinavística e Fenística (*Institut für Skandinavistik/Fennistik*) da Universidade de Colônia, que prontamente me recebeu, me aconselhou e me forneceu material de consulta.

À casa de leilões norueguesa Blomqvist, que atenciosamente me informou sobre o período aproximado da pintura de umas das obras de arte analisadas neste estudo.

A todos os autores citados, pelo empenho em suas pesquisas, pois seus trabalhos viabilizaram a produção desta dissertação.

"*A terrible lot of names you have given him, and by my faith, one would need a great deal of learning to be able to give details and explanations of what events have given rise to each of these names.*"

(Snorri Sturluson)

"*The more I explore the beliefs, practices and customs of the past the more certain I am that life was viewed through a complex web of beliefs regarding magic, folklore, the supernatural and religious forces.*"

(Brian Hoggard)

NYKR, O ESPÍRITO DA ÁGUA NÓRDICO:

Mitologia, folclore e arte

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar o *nykr*, uma criatura do folclore nórdico, sob uma perspectiva histórico-cultural. Para tanto, fontes escritas e imagéticas são analisadas, com ênfase no século XIX, a fim de se identificar aspectos do imaginário social que permeiam tais lendas e obras de arte do mesmo período. O *nykr* é um espírito da água metamórfico, caracterizado por habitar corpos d'água e frequentemente associado a mortes por afogamento. O folclore e a arte nórdica do século XIX indicam tanto uma variação nas representações deste ser entre os países da Escandinávia quanto uma continuidade de tradições relacionadas à construção cultural da paisagem cognitiva da água — especialmente no que concerne a rios e lagos. Tais tradições remetem a concepções que podem ser depreendidas da religião nórdica antiga e medieval, posto que apresentam semelhanças com narrativas míticas e evocam uma relação com o ambiente similar ao que era concebido em sociedades pré-industriais. O termo "paisagem cognitiva" é empregado de modo analítico para denotar o meio simbólico que é criado pela ação humana de atribuir significado à natureza e ao meio ambiente. A construção cultural da paisagem cognitiva, portanto, é moldada a partir de crenças e valores sociais. Entre as concepções que permeiam o imaginário acerca de corpos d'água, identificadas neste estudo, tem-se a caracterização destes como zonas periculosas, sedutoras, delimitadoras de regiões e fonte de sabedoria e abundância. O *nykr*, por sua vez, incorpora alguns desses aspectos e potencializa o temor e o encanto frente a rios e lagos, além de atender à demanda social de comunidades que vivem sua tradição. Cada lenda atende à demanda do grupo que a compartilha, seja no âmbito moral, seja no âmbito religioso, e a partir das lendas é possível depreender simbolismos, bem como diferentes percepções de mundo e de ordem social.

Palavras-chave: Escandinávia. Folclore. Arte. Século XIX.

NYKR, THE NORDIC WATER SPIRIT:

Mythology, folklore, and art

Abstract: This dissertation aims to analyze the *nykr*, a creature of the Nordic folklore, within a historical-cultural perspective. In order to do so, written and pictorial sources are analyzed, with emphasis on the nineteenth century, so as to identify aspects of the social imaginary that pervade tales and paintings of the same period. *Nykr* is a metamorphic water spirit that is believed to inhabit water bodies, and thus it is frequently associated with deaths by drowning. The Nordic folklore and arts from the 1800s present variation in the representations of this creature among the Scandinavian countries, but they also indicate a continuity of traditions concerning the cultural construction of the cognitive landscape of the water—especially regarding rivers and lakes. Such traditions refer to conceptions that can be perceived both from Old Norse and medieval religions, since they share resemblances with mythical narratives, and evoke a relation with the environment which is similar to what was conceived in pre-industrial societies. The term "cognitive landscape" is applied in the text in an analytical way to denote the symbolic landscape that is created by the human action of assigning meaning to nature and the environment. The cultural construction of the cognitive landscape is hence arranged by beliefs and social values. Among the conceptions concerning water bodies present in the imaginary identified in this study, there is the characterization of these as dangerous, alluring, bordering, wisdom and abundance source zones. *Nykr*, on its turn, embodies some of these aspects, and strengthens the fear and the enchantment toward rivers and lakes. Besides, it attends to the social demand of communities that live its tradition. Each tale attends to the demand of the group that shares it, be it a moral or a religious need, and from tales it is possible to apprehend symbolisms, and different perceptions of the world and social order.

Keywords: Scandinavia. Folklore. Art. Nineteenth century.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Mapa da Escandinávia. Disponível em: <http://www.biginfinland.com/paises-nordicos/>. Acesso em: junho 2017. 23

Figura 2: Mapa da Dinamarca, com a ilha Læsø em destaque (grifo nosso). Disponível em: <http://www.nationsonline.org/oneworld/map/denmark-political-map.htm>. Acesso em: novembro 2016. 63

Figura 3: Aparição do *nykr* como um músico que toca um instrumento de cordas, situado no meio do rio Svarta, próximo a Savonlinna (em sueco, Nyslott), Finlândia. Xilogravura intitulada "Om fiskarna i Svarta floden vid Nyslott i Finland", extraída da obra *Historia de Gentibus Septentrionalibus* de Olaus Magnus (edição da Antuérpia, 1557, p. 455). Disponível em: <https://archive.org/details/Historiaedegent00Olau>. Acesso em: abril 2017. 70

Figura 4: Foices de ferro encontradas em um túmulo sueco (Östergården, Lunda, Bråttensby, Västergötland) da Era Viking (c. 700 a 1000 d.C.). Catalogadas como SHM 8521 e expostas pelo Museu Histórico de Estocolmo (*Historiska Museet*). Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/historiska/13618954554/in/photostream/>. Acesso em: abril 2017. 74

Figura 5: Foice de ferro encontrada em um túmulo sueco (Skogsome, Säve, Bohuslän) da Era Viking (c. 700 a 1000 d.C.). Catalogada como SHM 10495 e exposta pelo Museu Histórico de Estocolmo (*Historiska Museet*). Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/historiska/13618614923/in/photostream/>. Acesso em: abril 2017. 74

Figura 6: Foice de ferro encontrada em um túmulo sueco (Norrgårda, Vallstena, Gotland) da Era Viking (c. 700 a 1000 d.C.). Catalogada como SHM 7597:6 e exposta pelo Museu Histórico de Estocolmo (*Historiska Museet*). Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/historiska/13618595225/in/photostream/>. Acesso em: abril 2017. 74

Figura 7: Município de Sund. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sund,_Norway>. Acesso em: junho 2017. 80

Figura 8: Condado de Hordaland, Noruega. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sund,_Norway>. Acesso em: junho 2017. 80

Figura 9: Pingente de amuleto da Era Viking (c. 700 a 1000 d.C.): aço de fogo e foice (Björkö, Adelsö, Uppland, Suécia). Catalogada como SHM 35000 e exposta pelo Museu Histórico de Estocolmo (*Historiska Museet*). Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/historiska/6880121619/in/photostream/>. Acesso em: abril 2017. 84

Figura 10: Agulha de ferro para costura, datada da Era Viking (c. 700 a 1000 d.C.), Björkö, Adelsö, Uppland, Suécia. Catalogada como SHM 5208:398 e exposta pelo Museu Histórico de Estocolmo (*Historiska Museet*). Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/historiska/6909497601/in/photostream/>. Acesso em: abril 2017. 84

Figura 11: *Menir Jomfru Marias synål* próximo à igreja de Santo Olavo (*St Olavskirken på Avaldsnes*). Disponível em: <http://www.avaldsneskirke.no/Artikler/Nyheter/ArticleId/18509/Jomfru-Marias-synal>. Acesso em: maio 2017. 85

Figura 12: Detalhe do retábulo do altar de Buxtehude (c. 1390—1410), produzido pelo Mestre Bertram (1345—1415). Atualmente, encontra-se exposto no Museu de Arte de Hamburgo, Alemanha. Pintura em carvalho, 108,5 cm x 93 cm. 86

Figura 13: Três regiões da Suécia. Disponível em: <https://flowvella.com/s/3coe/ADB5ABED-A858-4205-9A5B-E264D0DE234A>. Acesso em: maio 2017. 98

Figura 14: Condados da Suécia e respectivas capitais. Disponível em: <http://www.wineandvinesearch.com/sweden/>. Acesso em: maio 2017. 98

Figura 15: Exemplos de objetos dispostos próximos ao berço da criança recém-nascida. Parte da exibição "Tradições" do Museu Nórdico (Nordiska Museet), localizado em Estocolmo. A legenda indica que a tesoura de aço protegeria a criança contra espíritos malignos. Fonte: fotografado pela autora. 110

Figura 16: "Myllarguten lærer felespill av Fossegrimen" (1850—1900), de Johanne Mathilde Bonnevie Dietrichson (norueguesa, 1837—1921). Pintura a óleo. 100 x 80 cm. 123

Figura 17: Torgeir Augundsson, popularmente conhecido como *Myllarguten*. Fotografado por Knut Bergsdal (c. 1866), reprodução de Anders Beer Wilse. Disponível em: <https://digitaltmuseum.no/011013385964/portrett-myllarguten-torgeir-augundsson-1799-1872-fotograf-knut-bergsdal>. Acesso em: junho 2017. 126

Figura 18: "Den mytiske Fossegrimen sørger over fossen som er lagt i rør" (1899—1900), de Nils Nilsen Bergslien (norueguês, 1853—1928). Pintura a óleo. 129

Figura 19: *Fossekall* fotografado em Vikersund, comuna de Modum, condado de Buskerud, Noruega. Foto: Jens Erik Nygård. Fonte: <http://www.jenygard.net/Artsportretter/Fossekall/i-ggXCX6t>. Acesso em: maio 2017. 131

Figura 20: "Två bondflickor som lyssnar på Strömkarlens spel" (c. 1860), de Johan Zacharias Blackstadius (sueco, 1816—1898). Pintura a óleo, 120 x 100 cm. 135

Figura 21: Vestimenta tradicional feminina de Delsbo, Gävleborg, Suécia. Disponível em: <https://digitaltmuseum.se/021016958825/en-kvinna-i-folkdrakt-fran-delsbo>. Acesso em: junho 2017. 138

Figura 22: Município de Delsbo. Disponível em: <https://sv.wikipedia.org/wiki/Delsbo_landskommun>. Acesso em: junho 2017. 138

Figura 23: Condado de Gävleborg, Suécia. Disponível em: <https://sv.wikipedia.org/wiki/Gävleborgs_län>. Acesso em: junho 2017. 138

Figura 24: Paróquia de Själevad. Disponível em: <https://sv.wikipedia.org/wiki/Själevad>. Acesso em: junho 2017. 140

Figura 25: Condado de Ångermanland, Suécia. Disponível em: <https://sv.wikipedia.org/wiki/Ångermanland>. Acesso em: junho 2017. 140

Figura 26: "Jämtlandssägen" (1881), de Johan Tirén (sueco, 1853—1911). Pintura a óleo, 135 x 102 cm. 141

Figura 27: Vestimenta tradicional masculina da Paróquia de Rödön, Jämtland. Fotografia: Ulla Wåger (1923—2005). Disponível em: <https://digitaltmuseum.se/011013840367/mansdrakt-rodons-socken-jamtland>. Acesso em: junho 2017. 144

Figura 28: Paróquia de Rödön. Disponível em: <https://sv.wikipedia.org/wiki/Rödöns_socken>. Acesso em: junho 2017. 144

Figura 29: Condado de Jämtland, Suécia. Disponível em: <https://sv.wikipedia.org/wiki/Jämtland>. Acesso em: junho 2017. 144

Figura 30: Representação do *Näck* em Stinasholma em Purmo, Pedersöre, Finlândia. Apesar de atualmente se situar em território finlandês, o local tem duas línguas oficiais, finlandês e sueco, sendo a quantidade de falantes suecos correspondente a cerca de 90%. Representações de outras criaturas folclóricas (como *Skogsrået*, *Rådarn*, *troll* etc.) também se encontram no local. Foto: YLE/Ida-Maria Björkqvist. Disponível em: <https://svenska.yle.fi/artikel/2012/06/26/sagovasen-pa-stinasholma>. Acesso em: junho 2016. 146

Figura 31: "Näcken" em Öjebro, Östergötland. Disponível em: <http://ostgota.lokaltidningen.se/i-backen-sitter-nacken-/20141210/artikler/712179997>. Acesso em: maio 2017. 146

Figura 32: "Näcken". Foto: Fredrik Broman. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/outdooracademyofsweden/4614716695>. Acesso em: maio 2016. 146

Figura 33: "Näcken". Foto: Fredrik Sandberg. Disponível em: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2153&artikel=4707434>. Acesso em: fevereiro 2016. 147

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Dez rios defluentes de Hvergelmir, apresentados na *Gylfaginning* 6 (DG 11 4º, Uppsala Edda). 47

Quadro 2: Doze rios que fluem em Ásgarðr, apresentados na *Gylfaginning* 25 (DG 11 4º, Uppsala Edda). 49

Quadro 3: Doze rios que fluem em locais não especificados, apresentados na *Gylfaginning* 25 (DG 11 4º, *Uppsala Edda*). 50

Quadro 4: Nomes das nove filhas de Ægir e Rán, apresentados no *Skáldskaparmál* 53 (GKS 2365 4º), e respectivas traduções. 66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14
Considerações sobre a religião nórdica: antiga e medieval 17
Tradição, mito e folclore: conceitos e abordagens teórico-metodológicas 25
O imaginário social, o pensamento analógico e a paisagem cognitiva 32
1. A CONSTRUÇÃO CULTURAL DA PAISAGEM COGNITIVA DA ÁGUA NA MITOLOGIA NÓRDICA 37
1.1 Concepções cosmogônicas e cosmológicas sobre o mar nas Eddas 40
1.2 Njǫrðr, Ægir e Rán: os deuses do mar 59
2. O *NYKR* NO FOLCLORE NÓRDICO 68
2.1 Breves considerações acerca de sociedades agrárias nórdicas 72
2.2 Lendas folclóricas do século XIX 76
2.2.1 Folclore norueguês: Nøkk, Söetrold e Fossegrim 77
2.2.2 Folclore sueco: Näck e Strömkarl 97
3. O *NYKR* NAS ARTES VISUAIS DO SÉCULO XIX 114
3.1 Conceitos teóricos para a pesquisa sobre arte 118
3.2 Pinturas norueguesas 121
3.2.1 Johanne Mathilde Bonnevie Dietrichson (1837—1921) 122
3.2.2 Nils Nilsen Bergslien (1853—1928) 127
3.3 Pinturas suecas 132
3.3.1 Johan Zacharias Blackstadius (1816—1898) 133
3.3.2 Johan Tirén (1853—1911) 140
CONSIDERAÇÕES FINAIS 148
REFERÊNCIAS 151
ANEXO I 166
ANEXO II 168
ANEXO III 169

INTRODUÇÃO

Na região central da Suécia, especificamente no distrito Hackås da comuna de Berg, condado de Jämtland, ocorre anualmente um festival bastante peculiar, que atrai turistas, membros da imprensa e espectadores locais. O evento envolve a celebração de um "espírito da água" — um personagem folclórico amplamente difundido nas regiões setentrionais da Europa — e consiste de uma competição entre músicos caracterizados. Os concorrentes geralmente apresentam-se nus à beira do rio Billstaån e são julgados por uma banca, que premia quem melhor representa o personagem folclórico.

O festival *Årets Näck* é um reflexo de uma longa tradição compartilhada pelos países escandinavos por evidenciar o *nykr*, uma das muitas denominações do *water sprite* (do inglês, "espírito da água"), um espírito aquático metamórfico, frequentemente associado a mortes por afogamento. Ele foi referenciado em várias fontes — baladas, julgamentos suecos do século XVII, obras literárias, artes visuais, registros folclóricos coletados no século XIX — e continua a ser retratado em produções contemporâneas, como ilustrações, fotografias, animações, vídeos, filmes e jogos.

Referências ao *nykr* são encontradas em manuscritos já no século XVI, e, embora seja difícil precisar as origens de suas histórias, é razoável afirmar que a crença nesse espírito da água procede de um período muito anterior à Idade Moderna, possivelmente do contexto cultural germânico medieval. A evocação ao *nykr* no folclore escandinavo do Oitocentos desponta uma continuidade de tradições. Os elementos narrativos relacionados a esse ser remetem a concepções que podem ser depreendidas da religião nórdica antiga e medieval, conforme nos foi legado pela literatura, topônimos e cultura material.

Em sociedades marcadas pela estreita relação com meios aquáticos, como as sociedades nórdicas, pressupõe-se que, historicamente, a água tenha ocupado um local de destaque na perspectiva religiosa. Ritos a divindades aquáticas eram praticados em determinadas regiões da atual Escandinávia, mas fontes escritas a esse respeito são escassas. A mitologia nórdica compilada pela literatura medieval ilustra parte do repertório religioso vivido pelos antigos povos que lá habitavam, mas é reticente em relação a deidades aquáticas e à descrição de ritos a elas destinados. Nesse aspecto, o folclore da Idade Moderna, mesmo que tardio e fortemente influenciado pelo cristianismo, pode fornecer pistas para ritos praticados em resposta a deidades aquáticas, posto que apresenta semelhanças com as narrativas míticas e evoca uma relação com o ambiente similar ao que era concebido nas sociedades pré-industriais.

Esta dissertação se ocupa principalmente do estudo de uma criatura do folclore nórdico,

o *nykr*, e suas variações lendárias e artísticas oitocentistas. A mitologia e o folclore se inserem na construção cultural da paisagem cognitiva, dado que mitos e lendas refletem e propagam percepções de mundo, inclusive acerca de corpos d'água, interferindo no modo como os humanos se relacionam com o ambiente. Averiguar a continuidade, variação, hibridização e rupturas de aspectos da tradição religiosa e secular dos povos nórdicos com mares, lagos e rios é relevante para a compreensão do imaginário dessas sociedades.

O objetivo geral deste trabalho visa demonstrar como o folclore pode servir de fonte para estudos de religião, história e cultura de povos passados. Como objetivos específicos, tem-se: 1) Analisar a construção cultural da paisagem cognitiva de corpos d'água na mitologia e no folclore nórdicos; 2) Discutir aspectos do imaginário social e possíveis ritos dos povos nórdicos diante de mares, lagos e rios; e 3) Identificar os desdobramentos do folclore na arte nórdica do século XIX. As seguintes perguntas guiam este estudo:

1) Haveria uma relação entre a mitologia nórdica (compilada na Idade Média) e o folclore nórdico do século XIX?
2) Quais interpretações religiosas acerca do meio aquático podem ser depreendidas a partir de fontes escritas de natureza mitológica e folclórica?
3) Pode-se falar de uma continuidade do imaginário nórdico relacionado à construção cultural da paisagem cognitiva da água?
4) Os ritos relatados no folclore tardio podem indicar aspectos de ritos passados?
5) Como os deuses e outras entidades aquáticas foram caracterizadas pelas tradições escandinavas?
6) Que tipos de ritos seriam realizados para os deuses do mar e outras entidades aquáticas?
7) Como a arte nórdica oitocentista representou entidades aquáticas e por quê optou por suas escolhas?
8) Quais contribuições a arte nórdica do século XIX trouxe para os estudos de folclore e religião?

Para atender aos objetivos e questões levantadas, o trabalho foi dividido em três partes, que correspondem respectivamente aos capítulos. O primeiro capítulo tem enfoque no cânone mitológico nórdico e na construção cultural da paisagem cognitiva da água — isto é, como o meio aquático era percebido culturalmente. Com o intuito de determinar quais características se sobressaem no imaginário dos povos nórdicos medievais diante de corpos d'água, aspectos cosmogônicos e cosmológicos acerca destes, assim como a descrição de deidades aquáticas, são abordados em conjunto com teorias de paisagem cognitiva. As fontes primárias utilizadas

são as *Eddas* (*em Prosa* e *em Verso*).

O segundo capítulo trata do folclore do *nykr* em suas expressões lendárias. Há ênfase nas lendas publicadas por Benjamin Thorpe em 1851 (cf. anexos), mas outras fontes também foram consultadas e referenciadas. Desse modo, versões do folclore norueguês e sueco do século XIX são analisadas tanto para a investigação do imaginário que subjaz o folclore do *nykr* quanto para explorar o contexto religioso por trás das narrativas desse espírito da água. São abordadas questões como caracterizações das vítimas, tipos de ritos e diferentes aparências assumidas pelo *nykr*.

No terceiro e último capítulo, obras de arte norueguesas e suecas oitocentistas que incluem o *nykr* como tema são abordadas. A produção artística nórdica desse período foi impulsionada por ideais do Movimento Romântico-Nacionalista, que promoveu a inserção de temas mitológicos e folclóricos. Por meio das obras selecionadas, é possível identificar aspectos do imaginário contemporâneo referentes ao espírito da água e a superfícies aquáticas no âmbito nórdico. Além disso, a arte possibilita releituras da tradição e perpetua imageticamente determinados temas, de modo a permitir o entrever de motivos pertinentes à época.

As análises dos três capítulos têm como proposta um debate dentro dos conceitos de continuidade, variação e hibridização dos estudos de religião nórdica antiga e medieval (cf. NORDBERG, 2012; LANGER, 2016). A perspectiva metodológica adotada é de cunho histórico-cultural e o método de pesquisa tem abordagem qualitativa. Para a análise, fontes escritas (mitológicas e folclóricas) e imagéticas foram selecionadas, já que o conjunto desses materiais, especialmente o de caráter folclórico, proporciona um entendimento multifário de como a religião pode ser expressada e como é integrada em diferentes aspectos da vida cotidiana (NORDBERG, 2012, p. 120)[1].

Perspectivas sobre a relação do homem com o meio natural em que vive percorrem todas as expressões culturais abordadas neste estudo. Tais perspectivas recaem na interpretação da paisagem física e seus elementos (vivos e não vivos), os quais são imbuídos de significados pelo indivíduo ou grupo social que nela habita e com eles coexiste. Como resultado dessa interpretação, a paisagem cognitiva construída culturalmente, que opera a nível simbólico e tem seu efeito na realidade prática, traduz o entendimento de ser e estar no mundo daquele indivíduo ou grupo.

---

[1] "It seems to me rather unfortunate that these critics of the concept of *religion* within Old Norse studies implicitly take their starting points in more or less theological notions of the category, while almost wholly neglecting the folkloristic and anthropological perspectives, which provide a much more multifarious and comprehensive understanding of how religion can be expressed and how it is usually integrated in different aspects of daily life." (NORDBERG, 2012, p. 120, grifo do autor)

Segundo Hilário Franco Jr., "o medievalismo se tornou uma espécie de carro-chefe da historiografia contemporânea, ao propor temas, experimentar métodos, rever conceitos, dialogar intimamente com outras ciências humanas" (2001, sem paginação). A relevância dos estudos medievais, em especial dos estudos nórdicos medievais, também se aplica nos estudos de religião, posto que contribuem na revisão de conceitos tradicionais acadêmicos e proporcionam teorias para o entendimento da história religiosa e cultural dos povos do Norte da Europa.

Johnni Langer (2016, p. 135) afirma que "os estudos da religiosidade nórdica antiga oferecem novos caminhos interpretativos e metodológicos, indispensáveis a todos aqueles que procuram entender melhor o papel dos mitos e crenças no mundo antigo e medieval". Não houve ausência de complexidade nem de fluidez nos modos como as pessoas se expressaram, mantiveram, articularam e negociaram crenças no passado (BOWMAN; VALK, 2014, p. 2)[2], e os estudos de religião nórdica antiga e medieval comprovam esse cenário. Quando se reconhece os vários modos de expressão religiosa nas sociedades, contribui-se efetivamente para a busca pela compreensão das diversas mentalidades e comportamentos humanos.

Considerações sobre a religião nórdica: antiga e medieval

A religião é um fenômeno múltiplo por excelência, e a busca por sua compreensão não deveria ser diferente. As Ciências das Religiões, que se ocupam de tal busca, desfrutam de uma abordagem interdisciplinar no sentido de promover reflexões a respeito desse fenômeno nas sociedades humanas. Assim, é tão possível quanto natural que várias áreas — como Literatura, História, Arqueologia, Sociologia, Antropologia, Filosofia, entre outras — dialoguem para versar sobre religião.

Nas discussões acadêmicas, o conceito de religião difere consideravelmente, a depender do que o teórico considera pertinente ao âmbito religioso — o que também varia de acordo com a disponibilidade de tecnologias (por exemplo: descobertas arqueológicas e métodos científicos de pesquisa que podem contribuir para novas teorias) e a ideologia na qual o autor se insere. A seleção metodológica e teórica para analisar uma prática religiosa depende do que se concebe como religião, daí a necessidade de se delimitar os conceitos antes de tratar do objeto de estudo. Neste trabalho, o conceito adotado para "religião" combina as propostas de três teóricos: Clifford Geertz, Anette Lindberg e Andreas Nordberg. Após a explanação e a justificativa por

[2] "the ways in which people have expressed, maintained, articulated and negotiated beliefs in the past lack neither complexity nor fluidity" (BOWMAN; VALK, 2014, p. 2)

essa abordagem teórica, conceitos mais específicos serão discutidos, relacionados aos termos que compõem a "religião nórdica antiga" e "religião nórdica medieval".

Clifford James Geertz, nascido em 1926 na Califórnia (EUA), foi antropólogo e professor acadêmico, vindo a falecer em 2006. Em um de seus ensaios acerca da interpretação das culturas (1993, p. 89; 91), o autor situa religião como um sistema cultural, acentuando quatro aspectos relevantes ao que será discutido: cultura, símbolos, padrões culturais e atividades religiosas. O conceito de cultura proposto por ele denota um padrão de significados transmitido historicamente e carregado de símbolos, isto é, um sistema de concepções herdadas, cujas expressões se dão em formas simbólicas e por meio das quais os humanos se comunicam e se perpetuam, desenvolvendo tanto seu conhecimento quanto suas atitudes em relação à vida.[3] Os símbolos, por sua vez, são tratados como formulações tangíveis de noções, abstrações da experiência com base em formas perceptíveis, incorporação concreta das ideias, atitudes, juízos, ou crenças.[4]

Padrões culturais e atividades religiosas dialogam entre si. De acordo com Geertz (1993), padrões culturais proporcionam estruturas para a instituição de processos sociais e psicológicos que moldam o comportamento público[5], ao passo que atividades religiosas tendem a induzir propensões sociais.[6] Dessa forma, religião seria encarada sobretudo como um sistema cultural, nutrido de uma linguagem simbólica que atravessa gerações.

No presente trabalho, "religião" envolve uma definição analítica e adaptável, que busca contemplar realidades humanas. Tratar religião como algo exclusivamente relacionado a divindades, sagrado e ritual, portanto, seria incoerente, dado às múltiplas e diferentes vivências e sistematizações religiosas de cada cultura. Essa perspectiva difere daquilo que foi proposto por teóricos fenomenológicos como Rudolf Otto e Mircea Eliade, os quais se pautaram por tais

---

[3] "[culture concept] denotes an historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and attitudes toward life." (GEERTZ, 1993, p. 89)

[4] "[symbols] are tangible formulations of notions, abstractions from experience fixed in perceptible forms, concrete embodiments of ideas, attitudes, judgments, longings, or beliefs" (GEERTZ, 1993, p. 91)

[5] "As the order of bases in a strand of DNA forms a coded program, a set of instructions, or a recipe, for the synthesis of the structurally complex proteins which shape organic functioning, so culture patterns provide such programs for the institution of the social and psychological processes which shape public behavior." (GEERTZ, 1993, p. 92); "culture patterns have an intrinsic double aspect: they give meaning, that is, objective conceptual form, to social and psychological reality both by shaping themselves to it and by shaping it to themselves." (GEERTZ, 1993, p. 93)

[6] "So far as religious activities are concerned […], two somewhat different sorts of disposition are induced by them: moods and motivations. A motivation is a persisting tendency, a chronic inclination to perform certain sorts of acts and experience certain sorts of feeling in certain sorts of situations" (GEERTZ, 1993, p. 96); "motivations are 'made meaningful' with reference to the ends toward which they are conceived to conduce, whereas moods are 'made meaningful' with reference to the conditions from which they are conceived to spring" (GEERTZ, 1993, p. 97)

aspectos em seus estudos de religião.

No contexto das Ciências das Religiões, a tentativa de inserir a diversidade da experiência humana sob uma única categoria procede de razões classificatórias e analíticas. Partindo da premissa de não promover quaisquer discriminações sociais, inclusive de não estabelecer qualquer hierarquia ou evolução entre as diversas manifestações religiosas, as Ciências das Religiões buscam promover debates imparciais sobre religião a fim de compreender seus complexos *modi operandi*. Tendo em vista o intuito e a objetividade acadêmica que circunscreve essa área, referenciar religião como um sistema cultural, caracterizado pela interpretação de realidades percebidas culturalmente, mostra-se necessário para uma análise imparcial do fenômeno religioso, com respeito às variáveis históricas e sociais.

Além da clássica problemática por trás do conceito de "religião", outra polêmica que se insere nos estudos nórdicos é suscitada pelo termo "religiosidade". Neste estudo, emprega-se somente "religião" para referenciar antigas manifestações religiosas dos países nórdicos. Entretanto, problematizar o uso de "religiosidade" também se faz relevante para pensar as abordagens teórico-metodológicas. Afinal, o que esta categoria implica em sua significação que difere de "religião", e por que a preferência por uma no lugar da outra nos estudos nórdicos antigos? A distinção entre essas categorias e a preferência de alguns teóricos por "religiosidade" recai em determinadas concepções acerca de religião, definindo-a de tal modo que inviabiliza seu emprego em situações que envolvam expressões religiosas descentralizadas, como é o caso da Escandinávia antes da cristianização.

Joseph François Pierre Sanchis, especialista em Antropologia da Religião e professor emérito da UFMG, discorre sobre religiosidade em artigo publicado em 2001. Segundo o autor, devemos pensá-la não como um termo pejorativo, mas como uma "direção de pensar" (2001, p. 12). Ao distinguir religião de religiosidade, ele propõe que:

> a "religião" pretende impor suas determinações, canalizar, qualificar, especializar, organizar, semantizar e sistematizar aquilo que, para ela, pertence-lhe de pleno direito […] a religiosidade tende a influenciar as determinações religiosas institucionais no sentido de diluí-las no indeterminado e no genérico.
>
> (SANCHIS, 2001, p. 21)

Sanchis defende que adotar o termo "religiosidade" não se trata de diminuir uma expressão religiosa, mas de considerar manifestações religiosas que se configuram de maneira diferente daquelas determinadas a nível institucional e professadas sob uma aparente unicidade. Para o autor, adotar a categoria "religiosidade" implica em uma via para melhor analisar e

compreender práticas religiosas coletivas em contraste com práticas religiosas institucionais, já que, para ele, religião opera somente a nível institucional. Sanchis, portanto, enfatiza a necessidade de se distinguir religião de religiosidade, argumentando que esta,

> Pelo fato de se traduzir (e poder ser atingida) na experiência "religiosa" dos fiéis, quer dizer, numa modalidade não totalmente codificada, autêntico fato social, coletivo mas não institucional, só regulado pelo jogo das representações que acabam imperando num meio sócio-histórico determinado, ela sofrerá amplos efeitos de composição, com todos os matizes de dominação e resistência, contaminações mútuas, hibridismo, que as relações das instituições com os seus membros supõem.
>
> (SANCHIS, 2001, p. 18-19)

Ora, mas qual religião não sofre "amplos efeitos de composição, com todos os matizes de dominação e resistência, contaminações mútuas, hibridismo"? Distinguir religião de religiosidade com base na diferença entre aquilo que é praticado pela instituição religiosa (religião) e aquilo que é praticado a nível coletivo (religiosidade) denota uma postura que predetermina o que religião é ou deve ser, desconsiderando que possa se tratar de uma categoria analítica flexível a diversos contextos culturais.

Nordberg (2012, p. 121) tece críticas à ideia de unidade religiosa propagada no discurso de alguns teóricos — que restringem a aplicabilidade do termo "religião" a determinadas religiões e derrogam-na ao contexto nórdico antigo —, pois nenhuma religião pode ser devidamente considerada uniforme.[7] Há discursos que limitam o conceito de religião à representatividade institucional, relegando religiões não sistematizadas a outras categorias. De acordo com essa perspectiva, o judaísmo, o cristianismo e o islamismo, por serem *aparentemente* uniformes e apresentarem uma estrutura institucional bem estabelecida, seriam considerados religiões, ao passo que outros movimentos religiosos receberiam outros termos. Essa abordagem é deveras questionável devido à sua parcialidade, dado que seu conceito de religião se estabelece somente com base na organização de religiões abraâmicas. Toda manifestação religiosa, independentemente de sua institucionalidade, é sincrética e dinâmica por natureza. Não há religião pura, linear nem estática — e isso inclui as abraâmicas. Definir religião dessa maneira, portanto, mostra-se incongruente.

Sanchis procura distinguir religião de religiosidade guiando-se pelo posicionamento de Émile Durkheim, cuja perspectiva funcionalista prepondera sobre seus estudos de representação

---

[7] "some scholars have challenged the use of *Old Norse religion* as a general category because the religion in pre-Christian Scandinavia was not one single uniform and homogeneous tradition. This statement is of course true, but then again, what religion is uniform and homogeneous?" (NORDBERG, 2012, p. 121)

coletiva. Essa postura é problemática, haja vista que se apresenta exclusivista ao limitar a ideia de religião a uma instituição. Ademais, afirmar que "religião" pretende impor determinações é, ironicamente, impor determinações ao próprio termo "religião", quando, na verdade, quem impõe determinações são agentes sociais específicos, nem sempre presentes em todas as expressões religiosas.

Alguns conceitos tradicionais dos estudos de religião concebem "religião" conforme preceitos teológicos e protestantes dos séculos XIX e XX, norteados por autores como Rudolf Otto. Apesar disso, não se justifica a condenação do termo a outros contextos religiosos. Lindberg (2009, p. 86) questiona o abandono de "religião" para referenciar crenças e práticas religiosas pré-cristãs, ao argumentar que as propostas de melhoramento no entendimento destas não são tão significativas como têm sido indicadas por alguns críticos.[8] Isto é, renomear manifestações religiosas que não se enquadram em conceitos tradicionais não implica numa melhor compreensão destas.

Devido em parte à herança protestante, alguns teóricos (Torsten Bloomkvist, Wilfred Smith, Gunnar Nordanskog, Anders Andrén, entre outros) defendem o emprego de termos alternativos — por exemplo: tradição ritualizada, tradição acumulativa, religiosidade, *forn siðr* (do nórdico antigo, "antigos costumes") — para as expressões religiosas da Escandinávia pré-cristã, posto que o termo "religião" lhes parece não atender à dimensão religiosa plural, dinâmica e não institucionalizada dos povos nórdicos antes da cristianização, entre outros motivos, apontados por teorias pós-modernas e pós-coloniais (para uma problematização dessas opções analíticas, cf. LINDBERG, 2009). Contudo, evitar o emprego de "religião" não se faz necessário, desde que o pesquisador problematize o que deve ser entendido por religião em vez de dar continuidade a essa interpretação restrita do termo. Lindberg (2009, p. 87; 101), para a qual o conceito de religião deve continuar a ser usado nos estudos de rituais pré-cristãos e de concepções religiosas (como mitos e sistemas simbólicos)[9], tem razão ao reconhecer que os estudos de religião precisam de conceitos genéricos que sejam geralmente aplicáveis aos objetos de estudo e que não há necessidade de uma nova categoria analítica para se reconhecer a dinamicidade e pluralidade das religiões.[10]

---

[8] "A question I wish to ask is whether this abandonment of the concept of religion has led to a better understanding of pre-Christian religious beliefs and practices. My initial answer to this question is this: I am not convinced that the improvements are as significant as has been implied by the critics." (LINDBERG, 2009, p. 86)

[9] "I argue for the continued usage of the concept of religion in the field of the study of pre-Christian ritual practices and of religious conceptions such as symbolic systems and myths" (LINDBERG, 2009, p. 87)

[10] "we definitely do not need a new category for the study of the religion of pre-Christian Scandinavia in order to acknowledge that religions are not static and homogeneous." (LINDBERG, 2009, p. 97); "We need generic concepts which are more or less generally applicable." (LINDBERG, 2009, p. 101)

Clifford Geertz não adentrou a discussão de religiosidade, mas seus conceitos de religião se fazem válidos, já que encara a religião como um sistema cultural regido por códigos diversificados (morais, simbólicos, ritualísticos etc.). Langer (2013, p. 107) afirma que "os historiadores culturais estão adotando um conceito de religião mais amplo, que permita sair dos discursos da tradição judaico-cristã; que possibilite estudar as manifestações de crença de pessoas não filiadas a nenhuma instituição".

Nordbeg (2012, p. 122) contribui na defesa do termo "religião" para tratar de religião nórdica antiga, pois trata-se de uma categoria hipotética e academicamente construída (assim como tantas outras), que, embora seja responsável por englobar estereótipos que não correspondem à realidade múltipla, dispõe de moldes de pensamento, através dos quais a realidade pode ser compreendida e estudada.[11]

O termo "nórdico" é empregado em "religião nórdica antiga", porque faz referência ao âmbito cultural que pertence ou está relacionado aos povos germânicos da Escandinávia, diferentemente do termo "escandinavo", que denota a geografia das regiões que hoje correspondem à Dinamarca, Suécia, Noruega e Islândia — às vezes, inclui-se a Finlândia. Trata-se de uma categoria moderna, que não era utilizada pelos povos em questão, mas cujo emprego contribui na demarcação do objeto de estudo. A expressão "religião nórdica antiga", portanto, faz referência à religião compartilhada pelos povos de procedência etnolinguística germânica setentrional, remetendo à ideia de que tal religião não se restringiu à geografia da Escandinávia, mas abrangeu o substrato cultural que se desenvolveu entre os povos indo-europeus germânicos que habitaram a Europa Setentrional.

[11] "These are hypothetical and academically constructed categories: that is, general stereotypes which are not identical with the varying and ever-changing heterogeneous reality, but which present frames of thought through which that reality can be comprehended and studied." (NORDBERG, 2012, p. 122)

Figura 1: Mapa da Escandinávia.

Lindberg (2009, p. 111) aponta que, apesar de apresentarem diferenças em alguns aspectos, práticas e ideias religiosas podem ser rastreadas a um substrato comum[12], tornando-se possível discorrer acerca da religião nórdica antiga. Dessa forma, apesar de a religião nórdica antiga ser caracterizada por sua pluralidade e heterogeneidade, defende-se que o termo "religião" seja empregado no singular para denominar a manifestação religiosa antiga dos povos nórdicos, visto que compartilhavam uma mesma base cultural — e religiosa —, herança da expansão indo-europeia germânica.

Ainda sobre "religião nórdica antiga", emprega-se neste trabalho o termo "antiga" em vez de "pré-cristã" a fim de se evitar tanto uma perspectiva cristocêntrica quanto possíveis pressuposições que obstruam o entendimento do emaranhado religioso que se configurou na Escandinávia após a cristianização. Quando se classifica religião como "pré-cristã", subentende-se que se trata de algo anterior ao cristianismo ou à cristianização, mas também pode se ocasionar o errôneo entendimento de que, depois da cristianização, a religião nórdica abandonou suas características autóctones e prontamente adotou as doutrinas cristãs. Isso não procede, uma vez que ainda havia elementos religiosos próprios do substrato cultural germânico

[12] "religious ideas and practices, even if they differ in some aspects, can be traced back to a shared common substratum." (LINDBERG, 2009, p. 111)

durante e após o período de cristianização nos países nórdicos, manifestados nas tradições folclóricas por meio de variações e hibridização.

Em termos de categorização histórica, Hilário Franco Jr. (2001), seguindo a periodização da historiografia francesa, propõe que a Idade Média europeia continental seja dividida em quatro períodos: Primeira Idade Média (princípios do século IV a meados do século VIII), Alta Idade Média (meados do século VIII até o final do século X), Idade Média Central (séculos XI—XIII) e Baixa Idade Média (séculos XIV até meados do século XVI). Entretanto, é de costume da historiografia britânica e nórdica categorizá-la diferentemente na Escandinávia: considera-se que a Idade do Ferro nórdica tenha se estendido até o século VIII, sendo subseguida pela Era Viking (século VIII até século XI) e, então, pela Idade Média.

Devido à ampla intersecção cultural e ao extenso período histórico que definem a Idade Média, a "religião medieval" — empregada aqui no *lato sensu* para abarcar as manifestações religiosas de um período — deve ser entendida como múltipla em conceitos e práticas de diversas tradições, ainda que o cristianismo ocupe posição de destaque na historiografia tradicional. Nordberg (2012, p. 126) ressalta que divisões temporais são construídas academicamente e que a realidade é muito mais difusa e difícil de ser delimitada. Ainda segundo o autor, é impossível definir quando a religião nórdica antiga se "inicia" e quando "termina", sendo que uma parte considerável dessa religião sobreviveu paralelamente às práticas religiosas sancionadas pela Igreja durante a Idade Média por meio da tradição folclórica.[13]

A cristianização da Escandinávia não foi um processo imediato, tampouco uniforme. O cristianismo lá instituído foi imbricado de concepções religiosas locais, anteriores à sua chegada nas terras nórdicas. A "religião nórdica medieval" não seria exclusivamente cristã, mas híbrida, tecida entre discursos clericais, políticos e tradicionais antigos. Isso pode ser demonstrado por meio do folclore, que preserva narrativas nesse viés, conforme será elucidado no capítulo 2.

Diante do que foi exposto, reitera-se as propostas de Clifford Geertz (1993), Anette Lindberg (2009) e Andreas Nordberg (2012), em conjunto com a perspectiva da historiografia norte-americana — a qual defende que "não existe consenso acadêmico no conceito de religião e sagrado, sendo ambas dependentes do contexto histórico e cultural. [...] Não existiria um padrão universal de religião" (LANGER, 2016, p. 120) —, para abordar o objeto de estudo, de modo a inseri-lo nas discussões de continuidade, variação e hibridização dos estudos de religião

[13] "these temporal divisions must be regarded as academically constructed, while the reality is much more diffuse and more difficult to delimit. It is impossible to find a point at which Old Norse religion 'begins' and equally impossible to say that Old Norse religion 'ends' with Christianization, since a large part of the pre-Christian religion survived throughout the Middle Ages as folk tradition in parallel to the religious practices sanctioned by the Church" (NORDBERG, 2012, p. 126)

nórdica antiga e medieval.

Tradição, mito e folclore: conceitos e abordagens teórico-metodológicas

Assim como o conceito de religião, o conceito de tradição mostra-se diversificado e envolve controvérsias entre os teóricos. Alguns autores ressaltam determinadas características, tais como atemporalidade, relação do presente com o passado (sejam eles quais forem, no que tange a um marco cronológico) e reatualização dos símbolos e significados (de acordo com a relevância para um grupo social). Entretanto, para outros autores, tradição não carrega essa necessidade de referenciar o passado. Para expor algumas problemáticas desse conceito e verificar a inserção do objeto de estudo nessa área, as propostas de cinco autores — Michel Despland, Jan Vansina, Jocelyn Linnekin, Elizabeth Thelen e Stephen Mitchell — foram selecionadas para integrarem a abordagem teórico-metodológica.

Michel Despland nasceu na Suíça em 1936 e atualmente é professor emérito do Departamento de Religião da Universidade Concórdia (Canadá). Em seu artigo intitulado "Tradition", publicado em 2005, o autor procura esclarecer o conceito de tradição, a fim de que seja uma ferramenta viável aos estudos de religião. Ainda que o autor enfatize a tradição na história cristã, alguns aspectos de sua exposição cabem ao que será discutido nesta dissertação.

Pautado por pensadores como Paul Ricœur (1981) e Pierre Legendre (1985), Despland situa tradição como uma questão de significado para os agentes, isto é, eles veem significado no que fazem[14], além de não saberem que vivem em uma tradição[15]. A partir do que foi exposto pelo autor, entende-se que a tradição é recebida como uma voz de gerações passadas, declarada por aqueles que vivem. Os vivos assumem o papel de porta-voz de gerações passadas, transparecendo o aspecto intergeracional da tradição. Além disso, a tradição pode se manifestar de muitas formas, como rituais, mitos e cerimônias. Despland (2005) sustenta, por exemplo, que rituais estabilizam sociedades, que mitos provêm estrutura para o pensamento e ação, e que cerimônias de iniciação amenizam transições abundantes em crises potenciais[16].

Jan Vansina (1985), falecido historiador belga, propõe um conceito de tradição especificamente para os estudos históricos em sua obra *Oral Tradition as History*. Ele alega que tradições não precisam ser narrativas nem que devem necessariamente fazer referência ao

---

[14] "[Tradition] is a matter of meaning. […] the agents see meaning in what they do." (DESPLAND, 2005, p. 20)
[15] "The traditionalist does not know he lives in a tradition. (This statement has been credited to Ibn Khaldun.)" (DESPLAND, 2005, p. 22)
[16] "Rituals stabilize societies; myths provide durable framework for thought and action, initiation ceremonies smooth over transitions rife with potential crises." (DESPLAND, 2005, p. 28)

passado. De acordo com Vansina (1985), muito pode ser aprendido sobre o passado por meio de fontes orais que não se preocupam com o passado em si, justamente porque contribuem inconscientemente.[17]

A respeito das mensagens transmitidas no âmbito tradicional, Vansina (1985) realça a irrelevância da facticidade. Independentemente do que é dito, interessa ao pesquisador não a veracidade da afirmação, mas o conteúdo presente, o qual, por si mesmo, é capaz de expressar opiniões sustentadas por uma comunidade. Desse modo, é possível traçar aspectos de uma mentalidade compartilhada naquele meio.

> *statements about situations or trends need not in fact relate to actual events or observations. Often they derive from generalizations made by contemporaries or later generations. Such data testify then to opinions and values held, to mentalities, and that is their value, not as testimony of fact*
>
> (VANSINA, 1985, p. 31)

> afirmações sobre situações ou tendências não precisam, de fato, se relacionar a eventos reais ou observações. Frequentemente, elas são derivadas de generalizações feitas por contemporâneos ou gerações posteriores. Tais dados atestam, então, opiniões e valores mantidos, para mentalidades, e esse é seu valor, não como testemunho de veracidade
>
> (Tradução nossa)

Jocelyn Linnekin (1983), professora do Departamento de Antropologia da Universidade de Connecticut, propõe algumas definições de tradição em seu artigo que analisa variações da identidade havaiana. Ela defende que uma "tradição autêntica" seria uma ideia ilusória, já que tradição é constantemente reinventada. Apesar de enfocar no Havaí, isso também pode se aplicar em outras regiões e culturas. Segundo a autora,

> *tradition is a conscious model of past lifeways that people use in the construction of their identity* […] *Tradition is not a coherent body of customs, lying 'out there' to be discovered, but an a priori model that shapes individual and group experience and IS, in turn, shaped by it* […] *the selection of what constitutes tradition is always made in the present*
>
> (LINNEKIN, 1983, p. 241)

> tradição é um modelo consciente de trajetórias de vidas passadas que as pessoas usam na construção de sua identidade […] Tradição não é um corpo coerente de costumes, esperando para ser descoberto, mas um modelo *a priori* que molda a experiência individual e grupal e é, por sua vez, formada por ele

[17] "Traditions need not be cliches or narratives, nor is the conscious intent to testify about the past necessary. Much can be learned about the past from oral sources that are not concerned with the past and hence testify despite themselves. Indeed, that characteristic makes them more reliable precisely because they are unconscious contributions." (VANSINA, 1985, p. 28)

> […] a seleção do que constitui tradição é sempre feita no presente
>
> (Tradução nossa)

Linnekin (1983) defende que tradição inclui elementos do passado, ainda que estes não correspondam a nenhuma experiência de nenhuma geração em particular. A autora também ressalta que tradição é fluida, que seu conteúdo é redefinido por cada geração e que sua atemporalidade pode ser construída situacionalmente (LINNEKIN, 1983, p. 242)[18].

Elizabeth Marie Thelen, em sua monografia "Riding Through Change: History, Horses, and the Restructuring of Tradition in Rajasthan" (2006), sustenta que tradição faz referência a uma crença, ritual ou ação que se repete, se aceita e se acredita que seja passada de geração para geração.[19] Thelen atribui historicidade ao conceito de tradição, mas reconhece a relevância do presente para a manutenção da perspectiva tradicional:

> *Tradition forms a paradigm within which one can position oneself. It provides a sense of continuity, real or constructed, that securely positions one relative to one's historical past as well as to one's current surroundings. Tradition is the active part of a heritage; it is that which makes a heritage real and meaningful. Although tradition utilizes the past, it is firmly rooted in the present; how one formulates tradition and how one interprets it is directly related to one's present situation. Tradition is one of the ways that one can interpret history and connect it to modern life. It provides an explanation for how and why one acts and it forms commonalities between individuals. Tradition is a means by which humans tie the present to the past, and therefore is a tool of validation.*
>
> (THELEN, 2006, p. 3-4)

> Tradição forma um paradigma dentro do qual alguém pode se posicionar nele. Ela proporciona um sentido de continuidade, real ou construída, que seguramente posiciona alguém com seu passado histórico, assim como seu atual entorno. Tradição é uma parte ativa de uma herança; ela é o que faz a herança verdadeira e significativa. Embora a tradição utilize o passado, ela é solidamente enraizada no presente; o modo como alguém formula a tradição e como alguém a interpreta está diretamente relacionado à situação presente dessa pessoa. Tradição é uma das maneiras que alguém pode interpretar a história e conectá-la à vida moderna. Ela proporciona uma explicação para como e por quê alguém se comporta e forma características comuns entre indivíduos. Tradição é um meio de como os humanos vinculam o presente ao passado, e, portanto, é uma ferramenta de validação.
>
> (Tradução nossa)

---

[18] "Tradition includes elements from the past, but this "past" is equivocal: it does not correspond to the experience of any particular generation […] Tradition is fluid; its content is redefined by each generation and its timelessness may be situationally constructed." (LINNEKIN, 1983, p. 242)

[19] "Tradition refers to a belief, ritual, or action which is repeated, commonly held, and is believed to be passed unchanging from generation to generation" (THELEN, 2006, p. 3)

Diferentemente de Vansina (1985), Thelen (2006) considera a relação entre o presente e o passado como uma das características mais marcantes para o conceito de tradição. Ela ainda defende o aspecto da memória coletiva, que também se insere no cerne da manifestação tradicional. Talvez, o argumento de Thelen que mais se destaque incida na ideia de que tradição forma um sentido coletivo, fundamental ao grupo, cujas origens não se atêm a uma única fonte.[20]

Para Stephen Mitchell (2014), professor de Escandinavística e Folclore da Universidade de Harvard, é inegável que tradição exista, e seu conceito tem relação com o sentido etimológico da palavra — isto é, de "transmissão", "entrega" —, relacionando-se, também, com as ideias de conexão e continuidade através do tempo. Tratam-se de realidades que influenciam comportamentos, constituindo a vida social. Portanto, na tentativa de entender mundos passados, Mitchell (2014) defende que saibamos como utilizar materiais de caráter tradicional como chaves de acesso a culturas históricas.[21]

Mitchell (2014) também propõe que a questão conceitual de tradição seja encarada com base em quatro fatores: comunidade, variação, continuidade e função. Em seu estudo acerca das *fornaldarsögur* (sagas de família), Mitchell (2014) identificou que as narrativas: 1) eram compartilhadas na comunidade islandesa (daí o fator comum, de comunidade); 2) eram variadas; 3) eram arraigadas em tempos anteriores; e 4) atendiam aos propósitos de seus autores e patrocinadores (daí seu fator funcional).[22] Mesmo que o estudo de Mitchell (2014) tenha tratado especificamente das sagas islandesas, os fatores elencados por ele são pertinentes também aos estudos de outras produções culturais tradicionais, já que não impõem restrições à tradição a ser analisada, mas direcionam a visão do pesquisador para determinadas características.

Com base no que foi exposto, propõe-se que tradição seja entendida como uma categoria analítica para um conjunto de percepções de mundo — o que inclui a religião —, caracterizado pela transmissão contínua desse conteúdo por um determinado grupo. Tal conteúdo pode ser considerado realidade para aqueles que o transmitem, mostrando-se significativo para os

---

[20] "Tradition pulls on a sense of collective memory, in which each group member shares in a set of common memories of events that concerned the group. Tradition forms an underlying collective sense of group that can often be hard to pin down onto one particular source." (THELEN, 2006, p. 4)

[21] "traditions exist; there are connections and continuities over time; these realities influence behaviors, as they have always done; *and* if we want to understand those bygone worlds, then we must figure out what to do about, and with, such materials as key access points to historical cultures." (MITCHELL, 2014, p. 44)

[22] "I looked to resolve the question of what tradition meant by pointing to several factors: that the narratives were shared within the Icelandic community (communality); that they were anything but ossified but rather showed a great deal of individualization and reworking (variation); and that they had roots going back over time in their Nordic environments (continuity). […] these texts […] could be, and were, used in the service of both their authors' and sponsors' personal ends […], pointing to a fourth important aspect, *function*." (MITCHELL, 2014, p. 50, grifo do autor)

agentes transmissores. Por meio da análise de tradições, é possível rastrear aspectos do imaginário de uma comunidade, já que seu conteúdo exprime perspectivas sustentadas por seus membros. Esse conjunto de percepções, por refletir aspectos do imaginário, é fluido e constantemente reinventado e contribui na formação de um sentido coletivo, isto é, uma maneira de pensar compartilhada por uma comunidade.

Um dos grandes fatores de transmissão cultural é a narrativa. Narrativas mitológicas e folclóricas são produtos socioculturais, provenientes da oralidade e sustentadas pela memória coletiva, capazes de indicar aspectos do imaginário. Elas expressam um ordenamento do mundo característico de uma comunidade e expõem modos coletivos de concebê-lo e ilustrá-lo. É natural que sua transmissibilidade resulte em variações, as quais se revelam importantes para a identificação de determinadas características do imaginário vigente, especialmente no que concerne às crenças. Quando transcritas, as narrativas consolidam uma ou mais versões.

Mitos, lendas e contos são categorias analíticas que servem para o estudo de produtos culturais advindos de tradições. A diferença entre tais categorias pode ser bastante tênue quando suas manifestações orais são consideradas, já que seriam transmitidas oralmente e fariam referência a um sistema compartilhado de crenças e valores culturais. A depender do conceito adotado de folclore, a narrativa mítica (mito) poderia ser considerada uma subcategoria de folclore, o qual abarcaria mitos, lendas, contos, entre outros produtos e práticas culturais.

Não é incomum se deparar com o uso indiscriminado do termo *folclore* desde sua criação no Oitocentos, talvez por sua abrangência etimologicamente inerente — *folk* (do inglês, "povo"); *lore* ("conhecimento"; "sabedoria"). A Folclorística pode se ocupar do estudo daquilo que é produzido e mantido pelo povo, por exemplo: tradições orais (mitos, lendas, contos, provérbios, charadas, canções, entre outras formas de arte verbal[23]), costumes, indumentária e festas populares.

Há embates teóricos para se definir quem seria o *povo*, mas pode-se dizer que esse conceito foi fruto do gradual afastamento da cultura popular pelas classes superiores em diferentes épocas e partes da Europa (BURKE, 1998, p. 296). *Povo* pode ser entendido como a camada social não-elitizada, não-aristocrática, composta por membros de diversas ocupações. Segundo Burke (1998, p. 306), no século XVI os homens cultos "desprezavam as pessoas comuns", ainda que partilhassem da mesma cultura. Contudo, devido a uma série de revoluções (comerciais, políticas, religiosas) e transformações sociais, Peter Burke (1998, p. 303) afirma

[23] De acordo com William Bascom (1955), "arte verbal" compreende um dos segmentos do folclore, que corresponde a "formas literárias" (por exemplo, contos, mitos, lendas, provérbios, charadas...). Sobre *arte verbal*, cf. Bascom (1955; 1973).

que "[d]epois de aproximadamente 1650, é possível encontrar pessoas eruditas, na Inglaterra, França e Itália que distinguem entre cultura erudita e cultura popular, rejeitam crenças populares, mas consideram-nas um objeto de estudo fascinante". Essa postura de fascínio frente à cultura popular ganhou força com os movimentos românticos e nacionalistas do século XIX.

Em razão do uso indiscriminado de *folclore*, principalmente no que concerne aos diferentes tipos de narrativas populares, alguns folcloristas viram a necessidade de ordenamento. Em uma edição de 1965 do *Journal of American Folklore*, o falecido folclorista estadunidense William Russel Bascom discorre que as narrativas folclóricas se encaixam na categoria de "prosa narrativa" (inglês: *tale*; alemão: *Erzählung*) e são compostas por três formas: mito (inglês: *myth*; alemão: *Mythos*), lenda (inglês: *legend*; alemão: *Sagen*) e conto (inglês: *folktale*; alemão: *Märchen*) — Bascom considera provérbios, trava-línguas, charadas, entre outras formas, como arte verbal, mas não como prosa narrativa.

De acordo com as definições propostas por Bascom (1965), mitos (*myths*) correspondem às narrativas em prosa consideradas verdadeiras (ou que remetem a um passado distante) na sociedade em que são compartilhadas. A narrativa mítica, portanto, tem caráter sagrado, ritualístico, além de incorporar dogmas. Neste trabalho, entende-se mito "enquanto um conjunto de narrativas anônimas, coletivas, de base oral e que condensam por meio de metáforas e símbolos, os conhecimentos intuitivos e emotivos de uma sociedade a respeito de sua origem, caráter e destino" (LANGER, 2015a, p. 8).

As lendas (*legends*) são narrativas tomadas também como verdadeiras, mas com relação a um passado menos distante, sendo mais seculares do que sagradas. Os contos (inglês: *folktale*, *fairy tale*), por sua vez, são narrativas atemporais de cunho ficcional, cujo enredo tem a finalidade de entreter. Bascom (1965, p. 3) ressalta que as definições que ele apresenta são mérito da recepção desses conceitos entre estudiosos da área.[24] Tratam-se de conceitos analíticos que têm base em características formais, crenças e temporalidade.

Richard Mercer Dorson (1963), falecido professor da Universidade de Indiana (EUA), em trabalho sobre as teorias modernas de folclore, explana cinco escolas ou tendências principais da Folclorística: comparativa, nacional, antropológica, psicanalítica e estruturalista. A seguir, cada uma será sintetizada, para que se tenha uma perspectiva panorâmica das possibilidades teórico-metodológicas desse campo e, posteriormente, se justifique a abordagem adotada nesta pesquisa.

---

[24] "I make no claim to originality in the definitions proposed here. On the contrary, the main arguments in support of them is that they conform to what students of the folklore of both nonliterate and European societies have found" (BASCOM, 1965, p. 3)

Conforme o que foi exposto por Dorson (1963), a escola comparativa de folclore foi composta de duas fases. A primeira surgiu com a obra dos irmãos Grimm, "Kinder- und Hausmärchen", publicada em 1812. Com o intuito de transcrever narrativas da vasta e rica tradição oral de seu país, Jacob e Wilhelm Grimm coletaram, no total das edições da referida obra, cerca de 200 contos advindos da cultura popular — houve ênfase no que é comumente traduzido por "contos de fadas", ou seja, contos para entretenimento, sem preocupação com a faticidade dos eventos narrados. As histórias que eles coletaram foram transcritas e adaptadas à linguagem escrita, o que contribuiu para a formalização desses estudos.

A segunda fase da escola de folclore comparativo veio quatorze anos após a publicação de "Kinder- und Hausmärchen", quando o folclorista e acadêmico finlandês Kaarle Krohn propôs o famoso método finlandês histórico-geográfico (inglês: *Finnish historical-geographical method*; daqui em diante, *FHGM*). Esse método se preocupa em reconstruir um gênero popular (conto, canção etc.), de modo a identificar sua difusão e influências. Mais do que isso, o *FHGM* busca por uma gênese una e indivisível de seu objeto de pesquisa, isto é, sua *Urform*. Ele tem como premissa a teoria de que há um conto gerador, cuja estrutura permeia todas as suas variantes, mas que precisa ser identificado. Para tanto, o *FHGM* contempla uma metodologia comparativa e analítica.

A segunda escola evocada por Dorson (1963) concerne às teorias nacionalistas do folclore. Com o crescimento da exaltação nacional do século XVIII em diante, o folclore foi visto como um poderoso recurso para o fortalecimento identitário da nação. Dorson destaca duas correntes dessa escola: o uso manipulado do estudo do folclore para fins políticos (relação com movimentos radicais, como o Movimento *Völkisch* e o uso propagandístico do folclore para discursos do Partido Nacional-Socialista alemão) e o estudo do folclore para enriquecer o estoque conhecido de tradições nacionais.

O estudo do folclore pela terceira escola foi problematizado por teorias antropológicas e se preocupou em investigar projeções sociais nas narrativas folclóricas, em contraste com a pesquisa em busca por uma narrativa folclórica de essência universal proposta pelo *FHGM*. Novas denominações foram propostas, como *arte verbal* (William Bascom) e *literatura oral* (Katharine Luomala e Melville Jacobs). Na corrente antropológica, o folclore não espelha a vida social, mas reflete valores culturais de uma determinada sociedade que constituem realidades, podendo ser interpretadas.

A quarta escola teve o impacto de teorias psicanalíticas e, de acordo com Dorson (1963), se apresenta como o corpo teórico mais especulativo da área, numa tentativa de corresponder teorias freudianas do sonho a mitos e outros tipos de folclore. Quanto à quinta escola, teorias

do estruturalismo predominaram na análise de narrativas folclóricas, resultando na pesquisa tanto de padrões linguísticos do estilo oral quanto de modelos de unidades significativas no texto folclórico.

Tendo em vista o objeto de estudo e os objetivos estabelecidos, a abordagem antropológica do folclore, em conjunto com abordagens históricas, mostra-se mais adequada para este trabalho, uma vez que se pretende delinear aspectos do imaginário nórdico antigo e medieval acerca de criaturas e superfícies aquáticas na mitologia e no folclore. Esses aspectos se enquadram em um sistema de crenças de fundo religioso e, portanto, devem ser contemplados pelas Ciências das Religiões.

O imaginário social, o pensamento analógico e a paisagem cognitiva

A princípio, as Ciências Exatas podem considerar o homem urbano do século XXI situado em um mundo desmistificado pelos avanços científicos. É possível curar e saber a causa exata de enfermidades antes desconhecidas, manipular reações químicas, entender o porquê dos fenômenos naturais, identificar as causas de algum desequilíbrio ecológico, entre outras explicações. Ainda assim, certos hábitos, crenças e costumes vão em sentido contrário a essa lógica científica e se fazem presentes na vida cotidiana de muitos cidadãos. Bater na madeira para "isolar" um acontecimento ruim, jurar três pulos para São Longuinho caso algum objeto perdido seja encontrado, carregar ou vestir um objeto específico com o intuito de que confira sorte ou proteção a quem o porta são alguns dos inúmeros exemplos de atitudes tomadas por pessoas contemporâneas à Era do Conhecimento.

Nos mais diversos âmbitos sociais, é comum se deparar com hábitos e costumes que remetem a uma ou mais tradições. Conjugada a essas práticas, a percepção de mundo (em alemão: *Weltanschauung*) — constituída de crenças, valores e ideologias característicos de um contexto sócio-histórico — orienta o exercício e a preservação desses costumes. Aspectos da visão de mundo podem ser identificados por meio da análise de expressões e produtos culturais de uma sociedade, tais como a mitologia e o folclore. A partir dessas fontes, é possível demarcar elementos do imaginário de uma sociedade.

Estudos de tradição são facilmente inseridos em estudos de religião que contemplam aspectos do imaginário social, da mitologia e do folclore devido às características que permeiam essas áreas: coletividade, oralidade, variabilidade e transmissibilidade. O historiador José Costa D'Assunção Barros, em seu artigo "Imaginário, Mentalidades e Psico-História — uma discussão historiográfica", publicado em 2005, resume a proposta dos estudos historiográficos

de imaginário, como se confere a seguir:

> a História do Imaginário volta-se para objetos mais definidos: um determinado padrão de representações, um repertório de símbolos e imagens com a sua correspondente interação na vida social e política, o papel político ou social de certas cerimônias ou rituais, a recorrência de determinadas temáticas na literatura, a incorporação de hierarquias e interditos sociais nos modos de vestir, a teatralização do poder.
>
> (BARROS, 2005, p. 9)

Barros (2005, p. 13) também discorre que há amplas possibilidades para se apreender o imaginário, "desde análises topológicas até recursos semióticos (e também métodos iconográficos e iconológicos para o caso das imagens visuais)". Le Goff (1994), antes de tratar sobre o imaginário medieval, faz distinções entre o sistema imaginário, sistema ideológico, iconografia e iconologia. Segundo Le Goff (1994), o sistema imaginário é composto pela representação (que remete a uma tradução mental criadora de uma realidade exterior percebida) e pelo simbólico (que exprime uma correspondência entre um objeto e um sistema de valores subjacente histórico ou ideal). O sistema ideológico é caracterizado por uma concepção de mundo que tende a impor sentido à representação, desenvolvendo, assim, conceitos organizadores da sociedade. Quanto à iconografia, trata-se de um estudo descritivo da imagem, enquanto a iconologia se ocupa do estudo semiótico desta.

Para Hilário Franco Jr. (2008), imaginário é um "sistema de imagens verbais e visuais articulado segundo lógica própria" que decodifica e produz representações culturais de um complexo de emoções e pensamento analógico (2010, p. 69). Barros (2005, p. 7) acrescenta que o imaginário é "reestruturante em relação à sociedade que o produz", uma vez que abrange uma dimensão significativa, capaz de ser encarada como "realidade efetiva" (idem). A lógica do imaginário perpassou o período medieval guiando-se pelo pensamento analógico, o qual pode ser definido como um "pensamento indutivo, comparativista e intuitivo, que automática e espontaneamente constitui uma malha de conexões afetivas considerada capaz de exprimir e explicar a integralidade do mundo" (FRANCO JR, 2008, p. 3).

O pensamento analógico atuou fortemente em sociedades passadas e ainda se faz presente em inúmeras situações contemporâneas, como em grupos religiosos que praticam magia e indivíduos que portam determinados objetos na crença de que estes têm influência sobre o meio ou uma circunstância. Trata-se de um pensamento pautado pela busca extensiva de semelhanças e correspondências entre tudo aquilo que existe — seres, coisas e fenômenos. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. XVI), em seu *Dicionário de Símbolos*, alegam que "[a] analogia é uma

relação entre seres ou noções, diferentes em sua essência, mas semelhantes sob certo ângulo" e complementam que "o domínio do imaginário não é o da anarquia e da desordem. As criações mais espontâneas obedecem a certas leis interiores" (2009, p. XXXVI).

Sendo um pensamento relacional, o pensamento analógico advém da concepção de que tudo está integrado, isto é, de que há uma contiguidade essencial em tudo e em todos, sendo possível, de acordo com esse raciocínio, influenciar um dado meio através da manipulação de elementos considerados afins. A exemplo disso, tem-se a complexa medicina medieval, que, herdando teorias da medicina clássica, se orientava pela concepção de que o homem é um microcosmo e administrava curas com base nas relações analógicas da teoria humoral. Apesar de as duas modalidades de pensamento — analógico e lógico — sempre terem coexistido, percebe-se a predominância de um desses pensamentos em alguns períodos históricos.[25]

Hilário Franco Jr. (2001, s.p.) explana que, durante a Idade Média, preponderou-se uma visão de mundo holística, hierofânica e simbólica, que "num universo concebido como integral, uno, todas as suas partes estão ligadas por analogias simbólicas" e, portanto, "[a] natureza e o homem eram concebidos como análogos" (FRANCO JR., 2008, p. 4). Essa perspectiva também é corroborada por Le Breton (2012, p. 49), que, ao abordar o corpo na sociedade medieval, aponta para essa mesma ideia de contiguidade entre os seres e as coisas, denominando-a de "antropologia cósmica", na qual "[u]m tecido de correspondências mescla sob um destino comum os animais, as plantas, o homem e o mundo invisível. Tudo está ligado, tudo ressoa junto, nada é indiferente, todo evento é significativo".

O pensamento analógico "foi o instrumento intelectual predominante na longuíssima duração histórica ocidental até o século XVII, quando somente a partir de então o pensamento lógico passou a ganhar cada vez mais terreno" (FRANCO JR., 2008, p. 2). Além de instrumento intelectual, serviu também como um dos fatores fundamentais para a continuidade de tradições e, possivelmente, de ritos e rituais.

Segundo Maria Ângela Vilhena (2005, p. 56; 57), professora de Teologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, "[a] vivência ritual religiosa e o imaginário são inseparáveis, de tal forma que um não acontece sem o outro", e ressalta que "[o]s rituais constituem uma forma privilegiada pela qual se expressa e visibiliza o imaginário religioso". Logo, compreender o pensamento analógico inserido no imaginário contribui nos estudos de religião não somente de sociedades antigas e medievais, mas também de sociedades modernas e contemporâneas.

---

[25] "As duas modalidades de pensamento convivem, portanto, todavia não deixam de apresentar predominâncias diferentes conforme as idades do homem e as épocas da história." (FRANCO JR., 2013, p. 4)

Quando se estuda o imaginário religioso, investigar as construções culturais da paisagem cognitiva também se faz fundamental, posto que "[o] espaço é condição de possibilidade para realizar-se o rito" (VILHENA, 2005, p. 78). Nesse sentido, há vínculos entre imaginário, rito e paisagem que devem ser considerados no complexo religioso. Vilhena (2005, p. 79) enfatiza que o espaço, além de indispensável ao rito, também é "definidor de intencionalidades, qualidades, prescrições, interditos, papéis e funções a ele associados".

Neste trabalho, teorias da Folclorística, Sociologia, Antropologia, História, entre outras áreas que discorrem sobre a construção cultural do meio ambiente serão empregadas para auxiliar na abordagem da paisagem cognitiva de superfícies aquáticas, conforme apresentadas no cânone mitológico e em fontes folclóricas. O estudo da religião requer atributos específicos da interação cognitiva do homem com o ambiente, e os estudos do rito não necessariamente devem se atentar à análise do meio físico, mas à relação que o humano estabelece com o meio a partir de sua visão de mundo. *Paisagem*, além das características físicas do meio, comporta outros seres vivos (animais não-humanos e plantas) que igualmente são relevantes para questões de rito e imaginário religioso.

O conceito de paisagem não é unânime, mas Almo Farina e Ileana Schipani, pesquisadores da Universidade de Urbino (Itália), e Jan Bogaert, pesquisador da Universidade Livre de Bruxelas, afirmam que se trata principalmente de um mosaico de entidades geográficas no qual organismos lidam com o ordenamento espacial destas, determinados por uma dinâmica complexa (FARINA; BOGAERT; SCHIPANI, 2005, p. 236).[26] Para Thomas Greider e Lorraine Garkovich, pesquisadores da Universidade de Kentucky (EUA), *paisagem* é um meio simbólico criado por ações humanas de conferir significado à natureza e ao meio ambiente, definindo-os e formando-os a partir de uma perspectiva particular filtrada por valores e crenças (GREIDER; GARKOVICH, 1994, p. 1).[27]

Christer Westerdahl, pesquisador do Departamento de Estudos Históricos da Universidade Norueguesa de Ciência e Tecnologia, em artigo publicado em 1992, emprega o termo *maritime cultural landscape* ("paisagem marítima cultural") para designar a unidade dos resquícios da cultura marítima produzida tanto em terra quanto na água. Como o próprio nome já diz, *paisagem cultural* faz referência à cultura, em seu sentido imaterial. Westerdahl (1992) também cita Löfgren (1981), que define paisagem cognitiva como um termo que denota o

---

[26] "Landscape is considered mainly a mosaic of geographical entities in which organisms deal with the spatial arrangement of these entities determined by complex dynamics." (FARINA; BOGAERT; SCHIPANI, 2005, p. 236)

[27] "'Landscapes' are the symbolic environments created by human acts of conferring meaning to nature and the environment, of giving the environment definition and form from a particular angle of vision and through a special filter of values and beliefs. Every landscape is a symbolic environment." (GREIDER; GARKOVICH, 1994, p. 1)

mapeamento e a impressão de aspectos funcionais do meio na mente humana.[28]

Segundo Alicia Caporaso (2017), doutora em Oceanografia Arqueológica pela Universidade de Rhode Island (EUA), paisagens marítimas, quando combinadas com informação histórica e estatística, são mapas do comportamento humano a longo prazo.[29] Além disso, Caporaso (2017) também enfatiza que, para uma paisagem marítima existir, a sociedade que nela vive deve estar sintonizada de alguma forma com corpos d'água; a água deve ocupar uma preocupação significativa na sociedade.[30] Uma série de fatores (características da paisagem física de terras escandinavas, produções culturais, modos de subsistência) indica que as sociedades nórdicas se enquadram nesse perfil, podendo-se considerar que se tratam de sociedades inseridas em paisagens marítimas.

A depender da abordagem teórica, *paisagem* pode ser referenciada como entidade geográfica, superfície estética ou representação mental (FARINA, 2008, p. 80).[31] Neste trabalho, perspectivas sobre a paisagem da água como representação mental serão predominantes, com ênfase na construção cultural desse meio. Para tanto, no capítulo 1, fontes escritas da mitologia nórdica serão abordadas a fim de se identificar elementos que compunham a paisagem a nível cognitivo no contexto nórdico antigo e medieval. Nos capítulos 2 e 3, a análise se voltará para fontes folclóricas e para a arte nórdica oitocentista, de modo a discorrer sobre o espírito da água *nykr*, cujas lendas e demais referências são capazes de exprimir tanto aspectos do imaginário social acerca de corpos d'água quanto relações de comunidades nórdicas com o meio natural que habitavam ou tinham contato.

As traduções para a língua portuguesa realizadas neste estudo partiram de termos e trechos das línguas originais (inglês, islandês, alemão e sueco) e são de autoria própria, exceto a tradução de trechos das *Eddas*, que se pautou pela tradução inglesa (os originais estão em islandês), conforme será explicitado no capítulo 1.

---

[28] "The term *cognitive landscape* denotes *the mapping and imprinting of the functional aspects of the surroundings in the human mind.*" (LÖFGREN apud WESTERDAHL, 1992, p. 5, grifo do autor)

[29] "Maritime landscapes, when combined with historical information and statistics, are maps of human behavior in the long term." (CAPORASO, 2017, p. 3)

[30] "For a true maritime landscape to exist, the society living in it must be attuned in some way to a body or bodies of water. Water must form a significant preoccupation of the society." (CAPORASO, 2017, p. 2)

[31] "Several attempts have been made, primarily by geographers, anthropologists, architects, planners and environmental psychologists, to describe the landscape (and its associated properties) as an entity strictly linked to human use of the land. From all these disciplinary approaches, landscape appears at the same time as a geographical entity, an aesthetic surface or a mental representation (Gould and White 1974; Lynch 1976; Gibson 1979; Kaplan and Kaplan 1989; Bourassa 1991; Appleton 1996; Ingold 2000)." (FARINA, 2008, p. 80)

1. A CONSTRUÇÃO CULTURAL DA PAISAGEM COGNITIVA DA ÁGUA NA MITOLOGIA NÓRDICA

Apesar de compartilharem a mesma raiz etimológica, mito e mitologia envolvem conceitos diferentes. Por mitologia entende-se uma racionalização dos mitos, isto é, uma estruturação sistemática dos mitos que vigoram em uma determinada sociedade. Mito, por sua vez, explica algum fenômeno ou prática, geralmente de caráter originário, de acordo com uma visão de mundo estabelecida culturalmente. A mitologia, ainda que não evidencie uma lógica formal nem uma linearidade temporal, reúne mitos de modo organizado, consistindo de uma coleção de narrativas que advêm de um imaginário social em comum e que explicam o funcionamento do mundo para uma comunidade. Longe de ser ficção, o mito expressa as crenças existenciais de um determinado grupo social, e é por meio da mitologia que se viabiliza o estudo sistemático dessas concepções de ser e estar no mundo.

Toda mitologia pressupõe uma cultura oral caracterizada pelo sentido de verdade para uma comunidade ou grupo social. Teóricos como Bascom (1965) e Vansina (1985) classificam os mitos dentro da tradição oral. Tal tradição abarca produtos culturais de várias formas e funções (mitos, provérbios, trava-línguas, lendas, canções etc.) e deve ser compreendida como um conceito que possibilita a observação, o estudo e a teorização da transmissão e argumentação de ideias, crenças e práticas, incluindo a construção de mitologias na organização e representação simbólica de grupos sociais (ANTTONEN, 2003, p. 116)[32].

Johnni Langer (2015a, p. 113) afirma que "não podemos pensar as fontes escandinavas envolvendo mitos sem nos depararmos com algumas questões referentes à oralidade e letramento". Essa preocupação procede do caráter oral inerente aos mitos, os quais, no contexto da produção literária nórdica, foram disponibilizados por autores contemporâneos à Escandinávia cristianizada, privilegiando a preservação de algumas versões míticas. Apesar da sistematização escrita sofrida por tais narrativas, elementos da oralidade, da memória coletiva, dos contextos de performance e da tradição ainda se fazem presentes nas fontes mitológicas, e é de suma importância que sejam consideradas para melhor compreender o desenvolvimento da produção literária no período da Idade Média, assim como sua relação com perspectivas religiosas.

Há duas fontes escritas fundamentais para os pesquisadores em mitologia nórdica: a

[32] "oral tradition as a conceptual entrance point into the observation, study, and theorization of the transmission and argumentation of ideas, beliefs, and practices, including the construction of various political mythologies in the organization and symbolic representation of social groups." (ANTTONEN, 2003, p. 116)

Edda Poética — produzida entre os séculos XII e XIII, "com manuscritos sobreviventes datados por volta de 1300" (LANGER, 2015a, p. 123) — e a *Edda em Prosa*, produzida no século XIII e "preservada em manuscritos de 1300 a 1350" (idem).[33] Oriundas da Islândia, ambas foram escritas por autores cristãos e preservadas em manuscritos de diversos períodos, inclusive de séculos posteriores à produção inicial. Os manuscritos originais se perderam no percurso da história, restando somente cópias ao longo da Idade Média até meados do século XVIII. Além dessas obras, é possível também averiguar aspectos dessa mitologia em outras fontes, como, por exemplo, na cultura material, na toponímia e nas sagas islandesas.

A *Edda Poética* é uma "coleção de poemas escritos em nórdico antigo, considerada pelos especialistas como a maior fonte para o estudo da mitologia escandinava" (LANGER, 2015b, p. 146). A *Edda em Prosa*, por outro lado, tinha como objetivo "ser um manual de mitologia para os jovens poetas, numa época em que as antigas metáforas poéticas e as narrativas míticas estavam sendo esquecidas" (LANGER, 2015b, p. 143).

A edição utilizada da *Edda em Prosa* neste estudo foi realizada por Heimir Pálsson e publicada em 2012. Tal edição apresenta a transcrição do texto em islandês antigo, seguido pela tradução para a língua inglesa moderna, realizada por Anthony Faulkes. No presente trabalho, todos os trechos traduzidos das *Eddas* para a língua portuguesa foram pautados pela tradução inglesa das edições utilizadas, não sendo, portanto, uma tradução direta do islandês antigo para o português. Porém, alguns termos específicos do islandês antigo foram analisados e, para tanto, os dicionários de Cleasby e Vigfusson (1874), Zöega (1910) e Simek (2007) foram consultados.

O trabalho de Pálsson e Faulkes tem base no manuscrito catalogado como DG 11 4º, também conhecido como *Uppsala Edda* e *Codex Upsaliensis*, atualmente preservado na Biblioteca Carolina Rediviva da Universidade de Uppsala, Suécia. O manuscrito, datado do início do século XIV devido à análise paleográfica, tem sua autoria atribuída ao islandês Snorri Sturluson e contém 56 folhas de pergaminho. Trata-se de um dos manuscritos mais antigos que se tem acerca da *Edda em Prosa* atribuída a Snorri Sturluson.

Na edição de Pálsson, a *Edda em Prosa* é composta por nove partes, respectivamente: prólogo, *Gylfaginning* (coletânea de narrativas mitológicas), *Skáldatal* (lista de escaldos), *Ættartala Sturlunga* (genealogia da família Sturlungar), *Lǫgsǫgumanntal* (lista de *lawspeakers*[34]), *Skáldskaparmál* (tratado poético), *Háttalykillinn* (tratado fonológico), lista de

---

[33] Para mais detalhes, cf. o capítulo "Mythica Scandia: repensando as fontes literárias da mitologia escandinava" de Langer (2015a, p. 111-147) e as introduções das edições da *Edda* de Bellows (1923, p. XI-XXVII) e Pálsson (2012, p. XI-CXXIV). Sobre os manuscritos da *Edda em Prosa*, cf. Wanner, 2008, p. 97.

[34] *Lawspeaker* ("homem da lei" ou "aquele que dita a lei") é um termo da língua inglesa que corresponde a um ofício que cumulava funções judiciais e legislativas na sociedade islandesa medieval. Além de saber as leis, era

estrofes do *Háttatal* e *Háttatal* (texto com comentários de métrica e retórica).

Quanto à *Edda Poética*, utilizou-se a edição e tradução (do islandês antigo para inglês moderno) de Henry Adams Bellows, publicada em 1923 — Bellows não disponibilizou a transcrição do manuscrito. Embora os poemas éddicos tenham sido escritos entre os séculos XIII e XIV, a estrutura deles indica que foram elaborados em um período pré-cristão (LUND, 2008, p. 54).[35] Diferentemente da *Edda em Prosa*, a *Edda Poética* não tem autoria assinalada.

Bellows utilizou composições de mais de um manuscrito para compor sua edição da *Edda Poética*, mas teve o GKS 2365 4º como base, assim como tantas outras publicações poéticas da *Edda* o tiveram. Esse manuscrito encontra-se atualmente preservado no Instituto Árni Magnússon para Estudos Islandeses, na Islândia (até 1971, o manuscrito foi preservado na Biblioteca Real da Dinamarca, sob a catalogação R2365). O GKS 2365 4º, juntamente com o GKS 2367 4º (outra cópia da *Edda em Prosa*, de Sturluson), também é bastante conhecido como *Codex Regius*.

A *Edda Poética* é uma obra difusa, pois abarca uma coleção de poemas diferentes que lidam ora com a mitologia nórdica, ora com ciclos heroicos que não têm relação com a história tradicional da Escandinávia (BELLOWS, 1923, p. XV)[36]. Na edição de Bellows (1923), a *Edda Poética* se divide em 34 poemas, sendo os 14 primeiros relacionados à mitologia, respectivamente: *Vǫluspá* ("A Profecia da Vidente"), *Hávamál* ("Os Ditos de Hár"), *Vafþrúðnismál* ("Os Ditos de Vafþrúðnir"), *Grímnismál* ("Os Ditos de Grímnir"), *Skírnismál* ("Os Ditos de Skírnir"), *Hárbarðsljóð* ("A Canção de Hárbarð"), *Hymiskviða* ("O Poema de Hymir"), *Lokasenna* ("A Discussão de Loki"), *Þrymskviða* ("O Poema de Þrym"), *Alvíssmál* ("Os Ditos de Alvís"), *Baldrs Draumar* ("Os Sonhos de Balder"), *Rígsþula* ("A Lista de Ríg"), *Hyndluljóð* ("A Canção de Hyndla") e *Svipdagsmál* ("Os Ditos de Svipdag") — estes quatro últimos não se encontram no *Codex Regius*, mas em outros manuscritos, e foram incluídos por Bellows com base na similaridade de conteúdo e estilo que apresentam em relação aos poemas do GKS 2365 4º. Para este trabalho, somente passagens de alguns poemas do GKS 2365 4º relacionados aos domínios aquáticos serão abordados.

Tratando-se de deidades aquáticas, nas *Eddas* faz-se menção a três figuras: Njǫrðr, Rán e Ægir — estes dois últimos são também associados à raça dos gigantes em algumas fontes.

---

dever do *lawspeaker* torná-las conhecidas ao público, recitando-as oficialmente (JÓHANNESSON, 2006, p. 47).

[35] "The structure of the Eddic poems indicates that though they were written down in the 13th–14th century, they were constructed in pre-Christian times." (LUND, 2008, p. 54)

[36] "the Poetic Edda, as we now know it, is no definite and plainly limited work, but rather a more or less haphazard collection of separate poems, dealing either with Norse mythology or with hero cycles unrelated to the traditional history of greater Scandinavia or Iceland." (BELLOWS, 1923, p. XV)

Antes de adentrar os atributos de cada um e discorrer sobre o imaginário que pode ser depreendido de suas representações literárias, algumas concepções sobre o mar, também presentes nas *Eddas*, serão abordadas. Assim, pretende-se delinear aspectos que caracterizem a construção cultural da paisagem cognitiva da água por meio da cosmogonia, da cosmologia e do retrato dos deuses correspondentes aos domínios aquáticos, com base no cânone mitológico. Para tanto, será realizada uma análise textual das referidas fontes em conjunto com teorias (cognitivas, históricas, culturais) que podem contribuir na interpretação destas.

1.1 Concepções cosmogônicas e cosmológicas sobre o mar nas *Eddas*

Na *Edda em Prosa*, é possível distinguir algumas percepções do imaginário medieval acerca do lugar e da função de superfícies aquáticas na cosmologia nórdica. Mares, rios e lagos são referenciados com frequência; inclusive, há menções a nomes específicos que possibilitam uma "hidrografia" mitológica. Além de delimitarem territórios, as superfícies aquáticas têm relação com a manutenção da vida e são também associados a alguns seres mitológicos, como criaturas primordiais (gigantes) e proféticas (nornas).

No início da *Gylfaginning*[37], tem-se uma perspectiva da visão holística medieval no contexto literário nórdico. O trecho seguinte faz referência ao pensamento analógico utilizado pelos povos antigos, que empregavam analogias para assimilar o funcionamento do mundo e a constituição de seus elementos, exemplificando-o:

> *Þat undruðust þeir er jǫrðin ok dýr hǫfðu saman náttúru í sumum hlutum, svá ólíkt sem þat var.* [...] *Svá skilðu þeir af þessu at jǫrðin væri kvik* [...] *allt skilðu þeir jarðliga því at eigi hǫfðu þeir andliga gipt ok trúðu at allt væri af nokkuru efni skapat eða smíðat.*
>
> (*Gylfaginning* 1, STURLUSON, 2012, p. 6)

> Eles se maravilharam diante de a Terra e os animais terem características em comum em algumas coisas, sendo tão diferentes. [...] Eles entenderam a partir disso que a Terra estava viva [...] eles entendiam tudo de um modo mundano porque eles não tinham graça espiritual e acreditavam que tudo era criado ou feito de algum material.
>
> (Tradução nossa)[38]

---

[37] A *Gylfaginning* (do islandês antigo, "Ilusão de Gylfi" ou "Visão de Gylfi") tem como enredo um personagem da realeza sueca chamado Gylfi, que se disfarça para obter respostas sob o nome de Gangleri, mas é enganado por Óðinn, que, sabendo dos planos de Gylfi, também se disfarça, projetando-se em três figuras ilusórias: Hár ("Alto"), Jafnhár ("Tão-Alto-Quanto") e Þriði ("Terceiro"). Gangleri interroga as figuras sobre diversos assuntos, o que ocasiona a narração mitológica.

[38] Conforme já apontado, todos os trechos traduzidos da *Edda em Prosa* para a língua portuguesa foram pautados

A referência a essa visão de mundo e o modo como é feita desponta um distanciamento do narrador (e, possivelmente, do público leitor também) em relação à cultura do povo que discorre. A justificativa oferecida pelo narrador — "porque eles não tinham graça espiritual e acreditavam que tudo era criado ou feito de algum material" — denota uma postura cristã frente aos mitos antigos que os julgava como ficcionais, diferentes das doutrinas cristãs, que seriam "verdades". O evemerismo[39] também permeia várias passagens do texto, mas considera-se que, apesar dessas perspectivas, as narrativas éddicas não são desqualificadas como fontes da mitologia nórdica.

A percepção holística de mundo é elencada por Franco Jr. (2001, sem paginação) como um dos componentes da mentalidade medieval na longa duração — os outros componentes são: simbolismo, belicismo e contratualismo. Segundo Franco Jr. (2001, s.p.), "[p]ara o homem medieval, o referencial de todas as coisas era sagrado, fenômeno psicossocial típico de sociedades agrárias, [...] à mercê de forças desconhecidas e não controláveis". Tal percepção se fez presente também no cristianismo medieval, embora o trecho acima tenha discriminado a crença "mundana" dos povos antigos.

Junto a essa percepção holística, o simbolismo também atuava consideravelmente no entendimento do mundo, pois, "num universo concebido como integral, uno, todas as suas partes estão ligadas por analogias simbólicas" (FRANCO JR., 2001, s.p.). Ademais, "[o homem medieval padrão] buscava na própria materialidade da natureza elementos para compreender o lado transcendente dela" (FRANCO JR., 2001, s.p.). A visão de mundo integrado e o simbolismo a ela atrelado são basilares para a formação de superfícies aquáticas nas narrativas míticas nórdicas. O pensamento analógico desempenha um papel substancial no imaginário social e pode ser identificado em trechos da *Edda em Prosa*, principalmente em passagens que tratam da cosmogonia, conforme se verá a seguir, quando o personagem Óðinn (disfarçado de Hár) explica a Gylfi (Gangleri) como as partes do gigante[40] primordial Ymir (também conhecido como Aurgelmir) formaram o mundo:

---

pela tradução inglesa das edições utilizadas, não sendo, portanto, uma tradução direta do islandês antigo para o português.

[39] "Cerca de 316 a.C., a expressão clássica a esta corrente de pensamento é dada pelo macedônio Evemero, autor de uma *História Sagrada* na qual é narrada uma visita do autor a uma ilha imaginária, Pankaea, no Oceano Índico. Lá ele fica sabendo, a partir de uma inscrição no templo de Zeus, que este deus era um cretense de nascimento que viajou para o leste e lá foi aclamado deus antes de retornar para Creta, onde morreu. *Evemerismo* tornou-se o nome para todas as explicações puramente históricas do mito. No início da era cristã os argumentos epicuristas e o evemerismo são usados pelos teólogos contra os mitos pagãos" (FIKER, 1984, p. 14)

[40] "nem sempre os gigantes e gigantas possuem tamanho superior ao humano nas fontes, porém algumas vezes isso é explícito, como o imenso Skrýmir descrito em *Gylfaginning* 44" (LANGER, 2015b, p. 210)

> *Þá mælti Gangleri: Hvat hǫfðust þá Burs synir at, er þú trúir guð vera?*
> *Hár segir: Eigi er þat lítit. Þeir fluttu Ymi í mitt Ginnungagap ok gerðu af honum jǫrð,* ***af blóði hans sæ ok vǫtn****, bjǫrg af beinum, grjót af tǫnnum ok af þeim beinum er borin vóru, ok* ***af blóðinu, er ór sárunum rann, þá gerðu þeir sjá þann er þeir festu jǫrðina í****.*
> (*Gylfaginning* 10, STURLUSON, 2012, p. 18, grifo nosso)

> Então falou Gangleri: "O que fizeram os filhos de Burr então, se você acredita que eles são deuses?"
> Hár diz: "Não foi pouca coisa. Eles transportaram Ymir para o meio de Ginnungagap e dele fizeram a Terra, **de seu sangue o mar e os lagos**, rochas de seus ossos, pedras de seus dentes e dos ossos que foram carregados, e **do sangue que fluía de suas feridas eles fizeram então o mar que circunscreve a Terra**."
> (Tradução e grifo nossos)

O mar e os lagos, portanto, teriam sua formação a partir da manipulação que os filhos de Burr (Óðinn, Vili e Vé) fizeram do sangue de Ymir. Francesca Matteoni (2009, p. 17, 19), em sua tese de doutorado, afirma que crenças a respeito do sangue e do corpo pertencem a toda sociedade[41] e que o sangue constitui o veículo pelo qual o corpo assegura sua centralidade para a construção de uma sociedade e sua identidade cultural[42]. As partes constituintes do corpo de Ymir fornecem o material para se formar o mundo, e seu sangue, principalmente, é utilizado para originar superfícies aquáticas como o mar (*sær*, *sjár*) e os lagos (*vǫtn*). É relevante observar que todas as partes do corpo de Ymir foram aproveitadas e que seu sangue, obtido mediante ações violentas ("do sangue que fluía de suas feridas"), não originou superfícies aquáticas por conta própria, mas foi manipulado pelos deuses para essa finalidade.

A morte de Ymir não somente resulta na formação do mundo, mas também provoca o afogamento de toda a raça dos gigantes, com exceção de Bergelmir e seu núcleo familiar, que conseguiram fugir do "dilúvio" de sangue. O mar e os lagos, antes de assumirem suas formas e de circundarem a Terra, eram o sangue que os deuses verteram do gigante primordial. O fluxo foi tamanho, que também foi responsável por exterminar a raça dos gigantes de gelo, cuja descendência passou a depender de Bergelmir e sua consorte.

De acordo com René Girard (1989, p. 33-34), falecido professor francês da Universidade de Stanford, o sangue derramado de qualquer origem é considerado impuro, a menos que esteja associado a um ato sacrificial[43]. Ymir é assassinado pelos filhos de Burr, mas é possível

---

[41] "beliefs regarding blood and the body belong to every society" (MATTEONI, 2009, p. 17)
[42] "Blood constitutes the vehicle through which the body affirms its centrality to the construction of a society and its cultural identity." (MATTEONI, 2009, p. 19)
[43] "Spilt blood of any origin, unless it has been associated with a sacrificial act, is considered impure." (GIRARD,

entrever a justificativa desse ato por meio da seguinte fala de Jafnhár: "Nós não acreditamos que ele era um deus. Ele era mal, e seus descendentes são gigantes de gelo."[44]. A motivação para o assassinato de Ymir aliada ao uso do corpo da vítima para fins específicos (no caso, a criação do mundo) possibilita a interpretação de que não se tratou de um assassinato somente, mas de um evento sacrificial realizado pelos deuses para dar fim à era dominada pela raça dos gigantes de gelo e início à criação do mundo. Quando Jafnhár evidencia a *natureza ruim* que os deuses consideravam que Ymir possuía, culminando no aniquilamento deste, estabelece-se condições para o equilíbrio da era posterior, já que os gigantes se tornam inimigos dos deuses e suas mortes geralmente representam o reestabelecimento da ordem. Segundo Girard (1989, p. 8), o sacrifício serve para proteger uma comunidade de sua própria violência, instigando-a a escolher vítimas fora dela.[45] A escolha por Ymir, que não era um deus, caracteriza a escolha dos deuses pelo sacrifício do Outro para se estabelecer um novo ordenamento de mundo, contemplado por humanos e outras criaturas mitológicas.

No trecho destacado, o islandês antigo apresenta dois termos para "mar" — *sæ* e *sjá*. *Sær* e *sjár* são entendidos como "mar" ou "oceano", mas *sjá* também pode denotar a ação de ver, perceber ou entender (cf. ZÖEGA, 1910, p. 363-364; 365). Essas particularidades linguísticas podem indicar que há uma associação nórdica entre formas do saber (ver, perceber, entender) e domínios aquáticos, a qual também pode estar relacionada à antiga experiência humana com espelhos d'água, que refletem imagens de modo apurado em determinadas superfícies aquáticas, como os lagos.[46]

O vocábulo *vatn* corresponde a "lago" e também "água" e "lágrimas", enquanto seu plural, *vǫtn*, pode designar "largos rios" (cf. ZÖEGA, 1910, p. 473).[47] Os outros sentidos atribuídos a esses termos evidenciam tanto a proximidade semântica entre os referidos meios aquáticos na língua nórdica antiga quanto semelhanças desses meios com os fluidos e sentidos do corpo humano. A atribuição de sabedoria a esses meios, por sua vez, se faz evidente em outras passagens, como se verá mais adiante.

No decorrer do tempo e entre diversas culturas, a água é caracterizada em mitos de

---

1989, p. 33-34)

[44] "Þá svarar Jafnhár: Eigi trúum vér hann guð. Illr var hann ok hans ættmenn, þat eru hrímþussar." (*Gylfaginning* 8, STURLUSON, 2012, p. 16)

[45] "The sacrifice serves to protect the entire community from its *own* violence; it prompts the entire community to choose victims outside itself." (GIRARD, 1989, p. 8)

[46] A relação entre "mar", "lago" e a ação de ver também pode ser identificada no desenvolvimento de outras línguas germânicas, por exemplo: *der See* (alemão moderno, "lago"), *die See* (alemão moderno, "mar"), *sea* (inglês moderno, "mar"), *see* (inglês moderno, "ver").

[47] Na língua feroesa moderna, a expressão *kasta sær av vatni(num)* significa "fazer água" (conotação para "urinar") e *vatnast* pode significar "lacrimejar", como em *eyguni vatnaðust* (cf. YOUNG; CLEWER, 1985, p. 649).

criação como fonte de toda vida (STOKOWSKI, 2008, p. 25).[48] Antes da formação do mundo, há passagens sobre os primórdios da existência e o ambiente que propiciou o surgimento de Ymir que envolvem rios bastante específicos:

> *Þá svarar Jafnhár: Þat var mǫrgum vetrum fyrri en jǫrð var skǫpuð er Niflheimr var gerr. Ok í honum miðjum liggr* ***bruðr*** *sá er Hergelmir heitir, ok þaðan falla þær* ***ár*** *er svá heita: Kvǫl, Gundró, Fjǫrni, Fimbulþul, Slíðr ok Hríðr, Sylgr ok Ylgr, Víðleiptr. Gjǫll er næst Helgrindum.*
>
> (*Gylfaginning* 6, STURLUSON, 2012, p. 14; grifo nosso)

> Então responde Jafnhár: "Muitos invernos antes de a Terra ser criada, Niflheimr foi feito, e em seu centro encontra-se o manancial que é chamado Hvergelmir, e dele fluem os rios que são chamados: Kvǫl, Gundró, Fjǫrni, Fimbulþul, Slíðr e Hríðr, Sylgr e Ylgr, Víðleiptr. Gjǫll fica próximo aos portões de Hel[49]."
>
> (Tradução nossa)

Em islandês antigo, o termo empregado para definir Hvergelmir foi *bruðr*, o qual foi traduzido por Faulkes para o inglês moderno como "spring" ("manancial", "nascente"). De acordo com o dicionário de Cleasby e Vigfusson (1874, p. 83), o termo *bruðr* é uma antiga forma para *brunnr*, que equivale a "spring" ou "well" ("poço").[50] Julie Lund (2008, p. 57) problematiza tal termo e respectivas traduções e defende que é possível traduzir *brunnr* como referente a um corpo d'água, não somente como uma fonte construída por ações humanas (como, por exemplo, um poço).[51] Na eventualidade de passagens que empregam *bruðr* ou *brunnr*, optou-se pelos vocábulos "manancial" e "nascente" para a tradução portuguesa.

Na passagem em destaque, empregou-se também o termo *ár* (singular: *á*), que equivale a "rios" (ZÖEGA, 1910, p. 30). Os diferentes termos usados para corpos d'água nesse trecho indicam especificidades da paisagem cognitiva que contribuem para um melhor entendimento do arranjo mitológico acerca do ambiente, e, consequentemente, do imaginário que permeia a religião nórdica antiga.

Além dos defluentes de Hvergelmir, há também menção a rios denominados Élivágar, que seriam caracterizados pela distância da nascente e por serem acompanhados de uma

---

[48] "Throughout time and across diverse cultures, water is featured in creation stories as the source of all life." (STOKOWSKI, 2008, p. 25)

[49] "Nome do reino dos mortos na mitologia germano-escandinava e personificação literária da deusa do submundo" (LANGER, 2015b, p. 242)

[50] Não confundir com *brúðr*, que corresponde a "bride" ("noiva"). Cf. Zöega, 1910, p. 73; Cleasby; Vigfusson, 1874, p. 84.

[51] "it seems possible to translate the concept *brunnr* as referring to a body of water – a lake, a wetland, a pond – and not only to a water source (i.e. a well) constructed by human actions." (LUND, 2008, p. 57)

corrente venenosa, a qual contribuiu nas condições para o surgimento de Ymir. Karoline Aas (2008, p. 8), ao discorrer sobre as conotações simbólicas do rio na literatura em sua dissertação de mestrado, afirma que as civilizações têm uma tendência para se instalarem próximas a rios e que as sociedades humanas são influenciadas pelo e se adaptam ao local geográfico no qual se situam. Assim, segundo a autora, o rio desempenha um papel central tanto na vida física das pessoas quanto nas concepções religiosas e cosmológicas destas.[52]

O destaque para a localização do rio Gjǫll faz-se relevante, visto que se encontra próximo de Hel, o reino dos mortos na mitologia nórdica. O teólogo inglês Ian Bradley (2012, p. 14) afirma que, embora a água seja predominantemente vista como um símbolo da vida na maioria das tradições religiosas, ela também tem fortes associações com a morte. O autor ainda ressalta que essa associação se faz notável acerca do mar e dos rios (estes nomeados com frequência), nos quais é possível ocorrer afogamento. Bradley também enfatiza a crença que várias culturas tradicionais nutrem em relação aos rios, segundo a qual estes devem ser navegados ou atravessados na jornada da morte.[53]

Na *Edda em Prosa*, não é comum a ida voluntária a Hel, mas, diante da morte inesperada de Baldr[54], o deus Hermóðr cavalga Sleipnir (o exímio cavalo de oito patas de Óðinn) em direção ao rio Gjǫll, na tentativa de resgatar Baldr do domínio de Hel, isto é, dos mortos: "Hermóðr cavalgou por nove noites até o rio Gjǫll e em direção a uma ponte coberta com ouro"[55]. A viagem ao submundo aparenta ser viável somente por meio de cavalos, uma vez que, antes de Hermóðr chegar com Sleipnir, Baldr havia cavalgado para lá com quinhentos homens no outro dia, conforme relatado por Móðguðr, guardiã da ponte: "Fyrra dag reið Baldr hér með fimm hundruð manna" (*Gylfaginning* 30, STURLUSON, 2012, p. 76).

Além do emprego do cavalo como mediador de mundos, o mito da morte de Baldr ilustra também a associação da travessia de rios ou mares com a jornada da morte, pois Baldr é colocado em um navio chamado Hringhorni durante seu funeral.[56] Inclusive, explicita-se que

---

[52] "Civilizations have for various reasons had a tendency to settle by rivers and, since human societies are influenced by and adapt to the geographical place in which they are situated, the rivers have influenced these societies. [...] Having played a central physical role in people's lives, the river has also influenced the metaphysical explanations for those living along its banks, i.e. concerning religious and cosmological matters." (AAS, 2008, p. 8)

[53] "Although water is predominantly seen as a symbol of life in most religious traditions, it also has strong associations with death. […] this is especially true of the sea, where the concept of drowning is uppermost, but it is also expressed in a widespread belief that rivers, often specifically named, separate this world from the next and have to be navigated or crossed in the journey of death." (BRADLEY, 2012, p. 14)

[54] Baldr é caracterizado por ser um deus ilustre, belo em aparência física e "sábio, eloquente e piedoso" (MALTAURO, 2015, p. 53), filho de Óðinn e muito querido por todos os deuses, exceto Loki, que arquiteta sua morte.

[55] "Hermóðr reið níu nætr til Gjallarár ok á gulli hlaðna brú." (*Gylfaginning* 30, STURLUSON, 2012, p. 76)

[56] "Baldr var lagðr í skipit Hringhorna" (*Gylfaginning* 30, STURLUSON, 2012, p. 76)

os deuses tinham a intenção de zarpá-lo junto de uma pira funerária[57], na qual Óðinn depositou Draupnir, seu valioso anel de ouro, e o cavalo de Baldr, possivelmente para que este o auxiliasse em sua jornada para o submundo: "Óðinn lagði á bálit Draupni ok hest Baldrs með ǫllum reiða" (*Gylfaginning* 30, STURLUSON, 2012, p. 76).

Shenk (2002) discorre sobre o sepultamento de cavalos na Escandinávia da Era Viking em sua dissertação de mestrado e aborda as principais teorias acerca dessa prática. O autor ressalta que tais práticas funerárias devem ser reconhecidas como um fenômeno multifacetado, servindo a inúmeras funções ideológicas, a depender da região e da época, e que, entre os achados arqueológicos que mais se destacam, encontra-se com frequência sepultamentos de cavalos ao lado de embarcações (SHENK, 2002, p. 7).[58]

O mito do funeral de Baldr apresenta indícios do imaginário social que justificam determinadas práticas funerárias realizadas entre os nórdicos antigos, dado que, "como a mitologia é parte constitutiva da sociedade, muito do comportamento social é determinado por fatos míticos" (FRANCO JR., 1996, p. 48). Com base nesse mito e nas evidências arqueológicas das sepulturas, a presença do navio é significativa, o que implica dizer que as superfícies aquáticas desempenham uma função marcante para os antigos povos nórdicos tanto na vida quanto na morte, tanto fisicamente quanto simbolicamente.

Na passagem destacada, dez rios defluentes do manancial Hvergelmir são nomeados (cf. quadro 1). A atribuição de nomes aos rios mitológicos participa da construção cultural da paisagem cognitiva da água, uma vez que o ato de nomear envolve processos cognitivos que são específicos do entendimento humano, refletindo-se como uma das particularidades de como o ser humano compreende e constrói o mundo ao seu redor. Segundo García-Ramírez (2010, p. 6), nomes são normalmente usados para tratar do mundo experienciado, mas também podem ser usados para imaginar como o mundo deveria ser e como se quer que ele seja.[59] No caso dos mitos nórdicos, os rios cosmogônicos expressam asserções religiosas tradicionais da sociedade nórdica e revelam uma relação com o processo de *landscaping* (do inglês, "paisagizar").

Abrahamsson (1999, p. 53) explana que *landscaping* é um processo que atribui significado às paisagens, contribuindo no preenchimento de paisagens cognitivas com detalhes de

---

[57] "ætluðu guðin fram at setja með bálgerð" (*Gylfaginning* 30, STURLUSON, 2012, p. 76)

[58] "Horses and ships are regularly paired in the physical record, with roots reaching back to Bronze Age rock art, and appear together in the grave with exceptional frequency." (SHENK, 2002, p. 7)

[59] "We normally use names to talk about the world of our experience, but we also use them to imagine how that world could be and how we want it to be." (GARCÍA-RAMÍREZ, 2010, p. 6)

áreas que apetecem (topofilia) ou desagradam (topofobia).[60] A partir desse conceito, é possível interpretar os rios cosmogônicos como integrantes do processo cognitivo que subjaz a mitologia nórdica, posto que os primórdios da existência são preenchidos com um ambiente familiar à sociedade nórdica — os domínios aquáticos — e também são qualificados por meio de seus nomes.

Quadro 1: Dez rios defluentes de Hvergelmir, apresentados na *Gylfaginning* 6 (DG 11 4º, *Uppsala Edda*).

Islandês antigo (STURLUSON, 2012, p. 14)	Inglês moderno	Português (Tradução nossa)
Kvǫl	*torment*, *torture* (ZÖEGA, 1910, p. 255)	tormenta, tortura
Gunnþró	*battle groove* (SIMEK, 2007, p. 125)	ranhura de batalha
Fjǫrm	*the one in a hurry* (SIMEK, 2007, p. 86)	aquele com pressa
Fimbulþul	*the mighty sage or speaker* (ZÖEGA, 1910, p. 136)	o poderoso sábio ou orador
Slíðr	*fierce*, *cruel*, *fearful* (ZÖEGA, 1910, p. 388) *dangerously sharp* (SIMEK, 2007, p. 294)	feroz, cruel, temível perigosamente afiado
Hríðr	*storm* (ZÖEGA, 1910, p. 210)	tempestade
Sylgr	*a drink of something*, *a draught* (ZÖEGA, 1910, p. 424) *the devourer* (SIMEK, 2007, p. 309)	uma bebida de algo, um gole o devorador
Ylgr	*she-wolf* (ZÖEGA, 1910, p. 505)	loba
Víðleiptr	Víð: *the broad one* (SIMEK, 2007, p. 359) Leiptr: *lightning* (SIMEK, 2007, p. 187)	grande relâmpago (?)
Gjǫll	*loud noise* (SIMEK, 2007, p. 111)	barulho alto

[60] "Landscaping is thus *a process* that creates meaning in the landscapes and helps us to fill our cognitive landscapes with details, with areas we like, topophilia, and some that we dislike, topophobia." (ABRAHAMSSON, 1999, p. 53, grifo do autor)

Conforme o que foi exposto na tabela, alguns nomes de rios tendem a ser caracterizados por sentidos negativos. Essa negatividade atrelada aos nomes pode exemplificar o preenchimento da paisagem cognitiva da água pelo temor compartilhado entre os povos nórdicos diante desses ambientes. Não se deve tomar essa demonstração como absoluta, pois as relações com superfícies aquáticas são múltiplas, mas deve-se reconhecer que o temor desempenhava um papel proeminente no imaginário social.

O temor que permeia a paisagem cognitiva da água na mitologia faz parte da construção cultural de antigos povos nórdicos frente a corpos d'água, de modo a ocasionar produtos do imaginário que se prolongaram no decorrer dos séculos. O folclore do espírito metamórfico da água (*nykr*) nas tradições escandinavas evidencia a relação complexa com tais ambientes, especialmente em relação à periculosidade e ao temor que suscitam (capítulo 2).

Nomes de vários outros rios pululam na passagem do texto que trata do banquete ofertado pelos Æsir aos mortos selecionados em batalha, os *einherjar*. Nesse discurso, destaca-se também a figura de dois animais que têm relação com a fluidez dos rios: uma cabra chamada Heiðrún e um cervo chamado Takþyrnir. A seguir, Hár explana a Gangleri sobre a abundância de leite fornecido por Heiðrún e ressalta a relevância de Takþyrnir:

> *Geit sú er Heiðrún heitir stendr uppi á Valhǫll ok bítr barr af limum trés þess er Léraðs heitir. En ór spenum hennar rennr mjólk er hon fyllir með skaptkerit. Þær eru svá miklar at allir einherjar verða fulldrukknir af.* [...] *Meira er vert um hjǫrtinn Takþyrni, er stendr á Valhǫll ok bítr af limum þessa trés. En af hornum hans verðr svá mikill drogi [Presumably an error for dropi, which is what the Codex Regius version has.] at niðr kemr í Hvergelmi ok þaðan falla þær ár er svá heita: Síð, Víð, Søkin, Ækin, Svoll [Perhaps read Svǫl.], Gundró, Fjǫrni, Fimbulþul, Gipul, Gjǫful, Gǫmul, Geirumul. Þessar falla um ásabygðir. Þessar eru enn nefndar: Fýri, Vinþǫll, Holl, Gráð, Gundró, Nǫt, Reytt, Nǫnn, Hrǫnn, Vina [Or Vína.], Veglun, Þjóðnunja.*
>
> (*Gylfaginning* 25, STURLUSON, 2012, p. 58, adendos de Faulkes)

> Há uma cabra chamada Heiðrún que fica no topo de Valhǫll ["salão dos mortos"] e se alimenta da folhagem dos ramos da árvore Léraðr. E de seu úbere flui leite com o qual se preenche o tonel. Eles[61] são tão grandes que todos os *einherjar* conseguem beber deles. [...] Há mais significância no cervo Takþyrnir que fica em Valhǫll e se alimenta dos ramos daquela árvore [Léraðr]. De sua galhada ocorre um grande gotejamento que cai sobre Hvergelmir, e de lá fluem os rios que são chamados Síð, Víð, Søkin, Ækin, Svoll [talvez lido como Svǫl], Gundró, Fjǫrni, Fimbulþul, Gipul, Gjǫful, Gǫmul, Geirumul. Estes fluem por onde os Æsir vivem. Esses são os nomes de outros: Fýri, Vinþǫll, Holl, Gráð, Gundró, Nǫtt, Reytt, Nǫnn, Hrǫnn, Vina [ou Vína], Veglun, Þjóðnunja.
>
> (Tradução nossa, adendos de Faulkes)

[61] Faulkes presume que os *ár* (rios) fluam do úbere de Heiðrún: "Presumably *ár* (rivers) are imagined to run from Heiðrún's udder" (STURLUSON, 2012, p. 58).

Pode-se dizer que há uma distinção de dois grupos de rios elencados por Hár: doze rios que fluem em Ásgarðr ("reino dos deuses Ás, Æsir") e outros doze que fluem em locais não especificados. A quantidade de rios para cada grupo não é arbitrária, dado que o número doze é frequentemente usado para designar um grupo de deidades ou heróis valentes (TANG, 2015, p. 26).[62] Nesse caso, em vez de deidades ou heróis, rios portam uma posição de destaque, já que são referenciados por nomes próprios durante a explicação de um evento que concerne a deuses e a exímios guerreiros. Alguns desses nomes fluviais podem ser assim entendidos:

Quadro 2: Doze rios que fluem em Ásgarðr, apresentados na *Gylfaginning* 25 (DG 11 4º, *Uppsala Edda*).

Islandês antigo (STURLUSON, 2012, p. 58)	Inglês moderno	Português (Tradução nossa)
Síð	*the slow one* (SIMEK, 2007, p. 282)	o devagar
Víð	*the broad one* (SIMEK, 2007, p. 359)	o abrangente
Søkin	*the one who pushes forward* (SIMEK, 2007, p. 296)	aquele que empurra para frente
Ækin	—	—
Svǫl	*the cool one* (SIMEK, 2007, p. 308)	o gelado
Gunnþró	*battle groove* (SIMEK, 2007, p. 125)	ranhura de batalha
Fjǫrni	*the one in a hurry* (SIMEK, 2007, p. 86)	aquele com pressa
Fimbulþul	*the mighty sage or speaker* (ZÖEGA, 1910, p. 136)	o poderoso sábio ou orador
Gipul	*the gaping one* (?) (SIMEK, 2007, p. 110)	o escancarado (?)
Gjǫful	*munificent*, *liberal* (ZÖEGA, 1910, p. 166)	munificente
Gǫmul	*old* (ZÖEGA, 1910, p. 158, 549)	antigo
Geirvimull	*river bubbling with spears* (SIMEK, 2007, p. 104)	rio borbulhando com lanças

[62] "twelve is often used to designate a group of deities or valiant heroes" (TANG, 2015, p. 26)

Quando comparados com os dez rios defluentes de Hvergelmir destacados anteriormente, nota-se que há incompatibilidade entre os nomes. Os quadros 1 e 2 fazem referência aos defluentes de Hvergelmir, mas somente Gundró, Fjǫrni e Fimbulþul são apresentados em ambas as referências. Ademais, Gundró reaparece no quadro seguinte (quadro 3), que reúne os doze rios mencionados por Hár como "outros", o que pode indicar que dois rios recebem o mesmo nome de Gundró.

Quadro 3: Doze rios que fluem em locais não especificados, apresentados na *Gylfaginning* 25 (DG 11 4º, *Uppsala Edda*).

Islandês antigo (STURLUSON, 2012, p. 58)	Inglês moderno	Português (Tradução nossa)
Fýri	—	—
Vinþǫll	—	—
Hǫll	*slippery*, *guileful* (?) (SIMEK, 2007, p. 156)	escorregadio, ardiloso (?)
Gráð	*the greedy one*, *evil* (?) (SIMEK, 2007, p. 116)	o ganancioso, mal (?)
Gundró	*battle groove* (SIMEK, 2007, p. 125)	ranhura de batalha
Nǫt	*the stinging one* (SIMEK, 2007, p. 235)	o pungente
Reytt	—	—
Nǫnn	*the strong one* (SIMEK, 2007, p. 235)	o forte
Hrǫnn	*wave* (ZÖEGA, 1910, p. 213)	onda
Vína	*female friend* (ZÖEGA, 1910, p. 491)	amiga
Veglun	—	—
Þjóðnunja	—	—

Segundo Langer (2015b, p. 309), "[o] conjunto dos mitos nórdicos não é unificado, sofrendo variações de tema, conteúdo e estrutura". Variações podem ocorrer inclusive dentro de uma mesma obra. A divergência entre os defluentes de Hvergelmir nas passagens em destaque, por sua vez, não revela uma inconsistência da paisagem mitológica para os adeptos. Além disso, o pensamento mítico envolve um raciocínio singular, pois o mito carece de qualquer meio de

estender o momento além de si mesmo, de olhar para frente ou para trás de si, de se relacionar como uma particularidade dos elementos da realidade como um todo (CASSIRER, 1955, p. 35)[63].

Ainda que o pensamento mítico opere de modo relativamente descontínuo, Franco Jr. (1996, p. 53) ressalta que "para as sociedades pré-industriais mito é um relato sempre verdadeiro, pois, mais do que estar ligado às condições históricas concretas em que surgiu, seu sentido é, através de linguagem metafórica, expressar os sentimentos básicos daquelas sociedades". De acordo com as concepções da religião nórdica antiga, os rios cosmogônicos ocupavam regiões inóspitas, mas processos derivados de seus próprios meios — como a solidificação e a fusão — foram responsáveis por originar a vida. Da interação do calor e do frio das regiões de Múspellsheimr ("reino de fogo") e Niflheimr ("reino de frio") com as águas dos rios Élivágar, por exemplo, surge Ymir, da raça dos gigantes.

Esse mito cosmogônico ilustra a associação que os nórdicos antigos estabeleciam entre o meio aquático e condições propícias para a vida primordial. Um dos elementos da construção cultural da paisagem cognitiva da água no âmbito da religião nórdica antiga, portanto, recai nesse caráter vital, comum a tantas mitologias. Essa interpretação pode ser depreendida pelas condições do surgimento de Ymir, mas também pelo sangue (fluido corporal que é associado à vida) deste se transformar posteriormente em mar e lagos.

Além do caráter vital, uma das características mais marcantes do mar no imaginário nórdico medieval envolve a delimitação de áreas, como a separação entre terra e mar e a fronteira entre o que seria uma região dos gigantes e demais regiões. Tem-se o seguinte trecho a respeito do mar como delimitador de terras: "Então Óðinn foi para o norte, onde ele se deparou com o mar, o qual ele pensou que circundava todas as terras"[64]. Em outra passagem, quando Hár explica para Gangleri sobre a disposição do mundo criado pelos deuses, tem-se: "A Terra é circular, e em volta dela se encontra o mar profundo, e ao longo das costas eles deram moradia aos gigantes"[65]. Por meio do primeiro trecho, caracteriza-se a região norte como eminentemente

---

[63] "Myth lacks any means of extending the moment beyond itself, of looking ahead of it or behind it, of relating it as a particular to the elements of reality as a whole." (CASSIRER, 1955, p. 35)

[64] "Síðan fór Óðinn norðr þar til er sjór tók við honum, sá er hann ætlaði at lægi um ǫll lǫnd" (*Gylfaginning* 4, STURLUSON, 2012, p. 10). Observa-se, no entanto, que essa passagem é marcada por uma perspectiva cristianizada e evemerista, já que considera Óðinn como um notável humano que se dirigiu para as regiões nórdicas e lá se estabeleceu. Ainda assim, o trecho serve para ilustrar a demarcação de regiões exercida pelo mar.

[65] "Kringlótt er jǫrð ok liggr um enn djúpi sær, ok með þeim strǫndum gáfu þeir bygð jǫtnum." (*Gylfaginning* 10, STURLUSON, 2012, p. 18)

marítima, ao passo que o segundo trecho delimita os litorais como um dos domínios dos gigantes. Não há especificações quanto à moradia dos gigantes nas zonas costeiras, mas estes não têm sua moradia restrita a tais localidades, podendo morar também em florestas e montanhas.

Ármann Jakobsson (2006, p. 105, 109), professor de literatura medieval islandesa da Universidade da Islândia, afirma que é praticamente impossível conceber uma única localização para os gigantes no mundo mítico de Snorri Sturluson[66] e acrescenta que eles podem ser encontrados em todos os lugares[67]. Ainda assim, pode-se estabelecer que, pelo segundo trecho destacado, relega-se a raça dos gigantes a uma região periférica, liminar, já que, de um lado, tem-se a superfície terrestre e, do outro, o *djúpi sær* ("mar profundo").

A faixa litorânea também é citada em outro momento, dessa vez relacionada à criação da humanidade: "Conforme eles caminhavam ao longo da costa marítima, os filhos de Burr encontraram duas toras e criaram um homem delas; o primeiro deu-lhe a respiração, o segundo deu-lhe a vida e o terceiro deu-lhe a audição e a visão, e o homem foi chamado de Askr e a mulher de Emla"[68]. É interessante observar que esse ambiente fronteiriço com o mar proporcionou aos deuses o material para que criassem o homem e a mulher, sendo, novamente, um local associado à vida.

As zonas costeiras ocupam uma das interfaces mais dinâmicas da Terra e sustentam alguns dos hábitats mais diversos e produtivos (MCLEAN, 2001, p. 356)[69]. Jakobsson (2006, p. 105) aponta que a população islandesa medieval habitava as costas[70], o que também ocorria em outras regiões escandinavas, como a Noruega e a Suécia, já que as condições das terras interioranas, principalmente de regiões centrais, eram muito severas para subsistência. "Na Escandinávia, os assentamentos e vilas são localizados em acessos ao mar ou em área costeira. Nenhuma parte da Escandinávia na Era Viking se encontrava longe do mar" (MIRANDA, 2011, p. 46-47). O mito nórdico da criação humana, portanto, dialogava com a vida prática desses povos.

Os rios são rememorados em outra passagem, quando Gangleri indaga Hár acerca de um caminho da Terra para o céu e Hár explana Bifrǫst, a ponte construída pelos deuses:

---

[66] "it is close to impossible to conceive of one single location for the giants in Snorri's mythical world." (JAKOBSSON, 2006, p. 105)

[67] "They live on the shore and in the East and in the North and in the forest and in the mountains. They are, indeed, everywhere." (JAKOBSSON, 2006, p. 109)

[68] "Þá er þeir gengu með sjóvar strǫndu, Burs synir, fundu þeir tré tvau ok skǫpuðu af mann; gaf inn fyrsti ǫnd, annarr líf, þriði heyrn ok sýn ok hét maðr Askr en konan Emla." (*Gylfaginning* 11, STURLUSON, 2012, p. 20)

[69] "Coastal environments occupy one of the most dynamic interfaces on Earth, at the boundary between land and sea, and they support some of the most diverse and productive habitats." (MCLEAN, 2001, p. 356)

[70] "Iceland tended to be mostly inhabited along the shore even at that time" (JAKOBSSON, 2006, p. 105)

> *Kann vera at þú kallir hana regnboga. Hon er með þrim litum ok mjǫk sterk ok ger með mikilli list meiri en aðrar smíðir. En svá sterk sem hon er, þá mun hon brotna, þá er Múspells megir fara at ríða hana, ok svima hestar þeira yfir stórar ár.*
>
> (*Gylfaginning* 13, STURLUSON, 2012, p. 22)

> Deve ser o que vocês chamam de arco-íris. Ela tem três cores e é muito resistente. Foi construída com grande esmero, mais do que outras construções. Entretanto, apesar de forte, quebrará quando os cúmplices de Múspell [gigante] cavalgarem sobre ela, e seus cavalos atravessarão grandes rios.
>
> (Tradução nossa)

Nesse trecho, dois elementos são notáveis para este estudo: os cavalos e os grandes rios. Os cavalos são aludidos como meio de transporte para os agentes da destruição do mundo, que havia sido ordenado e governado pelos deuses. Sua figura é recorrente na mitologia e também se faz presente no folclore do século XIX, caracterizando-o como um animal simbólico por excelência na história cultural nórdica. Quanto aos grandes rios, mencionados brevemente, subentende-se que nem a força de suas correntezas será capaz de impedir o ataque de Múspell e outros gigantes, reforçando a inevitabilidade do crepúsculo dos deuses.

Em outra passagem, Jafnhár informa Gangleri a respeito do lugar sagrado e central dos deuses: o freixo Yggdrasill. Trata-se de uma árvore de dimensões imensuráveis, responsável por sustentar os mundos, podendo ser considerada um dos *axis mundi* da mitologia nórdica[71]. A centralidade de Yggdrasill também torna relevante a paisagem aquática a ela associada, já que a manutenção do grande freixo necessita de água. No seguinte trecho, são feitas menções a três nascentes importantes, tornando possível delinear mais características da paisagem cognitiva da água na cosmologia nórdica:

> *Jafnhár segir: Askrinn er allra trjá mestr ok beztr. Limar hans dreifast um heim allan ok standa yfir himni. Þrjár rótr trésins halda því upp ok standa afar breitt. Ein er með ásum, ǫnnur með hrímþussum, þar sem forðum var Ginnungagap. Þriðja stendr yfir Nif<l>heim ok undir þeiri rót er* ***Hvergelmir****. En Níðhǫgr gnagar neðan rótina. En undir þeiri rót er til hrímþussa horfir er* ***Mímisbrunnr****, er spekt ok mannvit er í folgit, ok heitir sá Mímir er á brunninn. Hann er fullr af vísendum fyrir því at hann drekkr ór brunninum ór Gjallarhorni. Þá kom Alfǫðr ok beiddist eins drykkjar af brunninum. En hann lagði auga sitt í veð. [...] Þriðja rót asksins stendr á himnum ok undir þeiri rót er* ***Urðarbrunnr****. Þar eiga goðin dómstað. Hvern dag ríða æsir þar upp um Bifrǫst. [...] En Þór<r> gengr at dómi ok* ***veðr þar at er svá*** *heita:*
> ***Kǫrmt*** *ok* ***Ǫrmt***

[71] Sobre Yggdrasill como *axis mundi*, cf. Pires, 2014.

> *ok **Kerlaugar** tvær*
>
> (*Gylfaginning* 14, STURLUSON, 2012, p. 28, grifo nosso)

> Jafnhár diz: "O freixo é, de todas as árvores, o maior e o melhor. Seus ramos se espalham sobre todo o mundo e se estendem através do céu. Três das raízes da árvore o sustentam e se estendem para muito, muito longe. Uma [das raízes] está entre os Æsir, a segunda entre os gigantes de gelo, onde Ginnungagap uma vez se encontrava. A terceira se estende sobre Niflheimr, e sob sua raiz está **Hvergelmir**. E Níðhǫggr [serpente ou dragão] rói a raiz por baixo. E sob aquela raiz que alcança os gigantes de gelo está a **nascente de Mímir**, que contém sabedoria e inteligência, e aquele que é o mestre da nascente é chamado de Mímir. Ele é repleto de conhecimento porque bebe da nascente usando Gjallahorn. Então o Pai-de-todos [Óðinn] veio e pediu por um gole da nascente. E ele ofereceu seu olho como penhor. […] A terceira raiz do freixo se estende para os céus, e sob essa raiz está a **nascente de Urðr**. Lá [no céu] os deuses presidem sua corte. Todo dia os Æsir cavalgam até lá sobre Bifrǫst. [...] Mas Þórr anda até a corte e **vadeia os rios** cujos nomes são:
> **Kǫrmt** e **Ǫrmt**
> e dois **Kerlaugs**"
>
> (Tradução e grifo nossos)

Na *Edda em Prosa*, Yggdrasill possui três raízes, e sob cada uma delas há uma nascente (Hvergelmir, *Mímisbrunnr* e *Urðarbrunnr*). Contudo, Olof Sundqvist (2011) ressalta que tal disposição pode refletir a sistematização de Snorri em vez da estrutura cosmológica que permeia a mitologia nórdica, posto que as distinções dessas raízes não se encontram na *Edda Poética*. Segundo Sundqvist (2011, p. 66), a maioria dos historiadores das religiões consideram que haveria somente uma única árvore e um único poço (em inglês, é comum o emprego de "well" para traduzir *brunnr*), ambos de nomes diferentes.[72] Ainda assim, faz-se relevante averiguar as três nascentes destacadas por Snorri a fim de verificar quais sentidos foram-lhes atribuídos.

Hvergelmir, já abordado previamente, é uma nascente primordial de considerável porte (dele fluem outros rios) que se localiza no centro de Niflheimr (uma região de extremo frio). Aqui, no entanto, tem-se a informação adicional de que as águas de Hvergelmir estão sob uma das grandes raízes de Yggdrasill e que lá habita Níðhǫggr, ora identificado como uma serpente, ora como um dragão. [73]

Langer (2015a, p. 151) discorre que "todo dragão foi considerado um monstro" e que "no mundo grego, germânico e chinês, o dragão correspondia a uma serpente descomunal" (LANGER, 2015a, p. 152). Dessa forma, atribui-se a Hvergelmir o lar de uma monstruosidade (Níðhǫggr), que pratica uma ação desestabilizante da ordem vigente: roer uma das raízes que

---

[72] "Perhaps this reflects Snorri's own systematization. Most historians of religions believe that there was only one tree and one well, both of which went under different names (DE VRIES 1970 [1956-57], 583; STRÖM 1985, 97; SIMEK 2006, 205; NORDBERG 2003, 171)." (SUNDQVIST, 2011, p. 66)

[73] Sobre o mito do dragão nas *Eddas* e nas sagas islandesas, cf. LANGER, 2015a, p. 149-229.

sustentam o mundo. O frio intenso, a monstruosidade (referente a grandes dimensões) e a insegurança são alguns aspectos que acompanham essa nascente.

Sob outra raiz de Yggdrasill, encontra-se *Mímisbrunnr* ("nascente de Mímir"), provavelmente localizada em Jǫtunheimr ("reino dos gigantes"), já que a raiz em questão se encontra *með hrímþussum* ("entre os gigantes de gelo"). Diferentemente de Hvergelmir, *Mímisbrunnr* não é associada a aspectos negativos, mas a um repositório de grande sabedoria. Mímir é um gigante notavelmente sábio, que faz uso de Gjallahorn[74] para beber das águas da nascente que recebe seu nome. Inclusive, no fim dos tempos, Óðinn cavalgará até ele para receber seus conselhos.[75]

Conforme Langer (2015b, p. 209), "os gigantes podem encarnar valores positivos ou caóticos". O gigante Mímir é associado à sabedoria, mas esta advém das águas da nascente, dado que "[e]le é cheio de sabedoria, porque bebe da nascente usando Gjallahorn"[76]. Essa nascente se singulariza por proporcionar vasto conhecimento a quem a bebe. Inclusive, nas estrofes 28 e 29 da *Vǫluspá* (página 13 da tradução de Bellows, 1923), primeiro poema da *Edda Poética*, menciona-se o sacrifício realizado por Óðinn para adquirir tal conhecimento: em troca por um gole das águas da *Mímisbrunnr*, o deus sacrifica seu olho sob a exigência do gigante guardião.

Quanto à *Urðarbrunnr*, trata-se de uma nascente que se destaca por sua água sagrada[77] e por sua relação com cisnes e nornas. As nornas são figuras mitológicas femininas frequentemente associadas à manipulação do destino de outrem. Na *Gylfaginning* 15, três nornas (Uðr, Verðandi e Skuld) são retratadas como residentes próximas à nascente em questão e também como cuidadoras e responsáveis pela Yggdrasill, já que todo dia coletam água e lama da *Urðarbrunnr* e as despejam sobre a árvore para que não apodreça.[78] A moradia e o cuidado das nornas realçam o caráter sagrado tanto desses seres femininos quanto da própria nascente.

Pode-se interpretar que um dos sustentos de Yggdrasill é a sacralidade, representada pelas águas da nascente. Duas aves se alimentam da *Urðarbrunnr* e são denominadas de *svanir* ("cisnes")[79], o que também indica o caráter sagrado desses animais nos mitos nórdicos. De acordo com o ornitólogo inglês Mark Andrew Brazil (2003b, s.p.; 2003a, p. 78), doutor pela

---

[74] Corno usado pelo deus Heimdallr como trombeta.
[75] "Óðinn ríðr til Mímisbrunns ok tekr af Mími ráð fyrir sér." (*Gylfaginning* 31, STURLUSON, 2012, p. 80)
[76] "Hann er fullr af vísendum fyrir því at hann drekkr ór brunninum ór Gjallarhorni." (*Gylfaginning* 14, STURLUSON, 2012, p. 28)
[77] "þat vatn er svá heilagt" (*Gylfaginning* 15, STURLUSON, 2012, p. 32)
[78] "Þat er enn sagt at nornir þær er byggva við Urðarbrunn taka hvern dag vatn ór brunninum ok aurinn með, þann er liggr um brunninn ok ausa upp yfir askinn til þess at eigi skulu limar hans fúna eða tréna." (*Gylfaginning* 15, STURLUSON, 2012, p. 32)
[79] "Fuglar tveir fóðast í Urðarbrunni er svanir heita, ok af þeim fuglum hefir þat fuglakyn komit er svá heitir síðan." (*Gylfaginning* 15, STURLUSON, 2012, p. 32)

Universidade de Stirling (Escócia), cisnes têm um lugar especial na psique humana, há muito tempo fortificado em lendas e mitos[80], e contos e lendas da Rússia, Escandinávia e Irlanda são muito mais propícios a se referirem especificamente ao cisne-bravo (*Cygnus cygnus*)[81]. Além disso, o autor também aponta que antigos habitantes da Escandinávia provavelmente tiveram mais contato com essa espécie de cisne.[82]

O cisne-bravo é uma ave de lagoas setentrionais e lagos rasos, onde se alimenta de canaviais, e ocasionalmente também habita rios e pântanos em taigas (BRAZIL, 2003b, s.p.).[83] Sarah Iles Johnston, professora de Religião do Departamento de Clássicas da Universidade Estadual de Ohio, discorre sobre contribuições da narratologia nos estudos de religião e determinados recursos narrativos que auxiliam a criar e sustentar crenças. Conforme a autora, narradores tornam uma história mais vívida por meio da alusão a lugares ou coisas que existem no mundo cotidiano que são familiares à sua audiência, e, ao fazerem isso, eles sutilmente asseveram que o mundo no qual a história procede é tão real quanto o mundo cotidiano (JOHNSTON, 2016a, p. 147).[84] Desse modo, referências a corpos d'água, principalmente a animais comuns aos povos nórdicos, contribuem para reforçar a manutenção dos mitos.

Cada uma das três nascentes é caracterizada de acordo com o local e os personagens que com elas interagem. Hvergelmir, *Mímisbrunnr* e *Urðarbrunnr* são três nascentes mitológicas que exemplificam concepções culturalmente construídas e imbutidas na paisagem cognitiva da água: lar de monstruosidades, fonte de sabedoria e sacralidade. Além de rios e nascentes, o mar também é empregado em determinadas narrativas mitológicas como um local caracterizado pelas criaturas que nele habitam ou por ele transitam. No caso da *Vǫluspá* a seguir, referências sobretudo negativas são atreladas ao meio marítimo; o mar desempenha o papel de caminho viável para criaturas temerosas e incontroláveis:

From the east comes Hrym with shield held high;
In giant-wrath does the serpent writhe;
O'er the waves he twists, and the tawny eagle
Gnaws corpses screaming; Naglfar is loose.

---

[80] "Swans have a special place in the human psyche, long entrenched in legend and myth" (BRAZIL, 2003b, s.p.)
[81] "the Russian, Scandinavian, and Irish tales […] are more than likely to have been referring to Whooper Swans specifically." (BRAZIL, 2003a, p. 78)
[82] "It was the Whooper Swan that the past occupants of Scandinavia would have been most familiar with" (BRAZIL, 2003a, p. 71)
[83] "A bird of northern pools and shallow lakes, where it favours reedbeds, occasionally slow-flowing rivers, and bogs in the taiga" (BRAZIL, 2003b, s.p.)
[84] "narrators make a story more vivid by pointing out places or things that exist both in the story and in surroundings from the everyday world that are familiar to their audiences. By doing this, they subtly assert that the world in which the story takes place is just as real as the everyday world because it quite literally is the same world." (JOHNSTON, 2016a, p. 147)

O'er the sea from the north there sails a ship
With the people of Hel, at the helm stands Loki;
After the wolf do wild men follow,
And with them the brother of Byleist goes.
(*Vǫluspá* 50-51, tradução de Bellows, 1923, p. 21-22)

Do Leste vem Hrymr com o escudo em riste;
Em cólera gigantesca a serpente se contorce;
Sobre as ondas ele [serpente] se torce, e a águia fulva
Corrói cadáveres gritantes; Naglfar está solto.

Sobre o mar do Norte lá veleja um navio
Com as pessoas de Hel no leme está Loki;
Atrás do lobo homens selvagens seguem,
E com eles o irmão de Byleist vai.
(Tradução nossa)

O navio que se aproxima é nomeado de Naglfar ("navio de unha")[85] e transporta o gigante Hrymr e o "irmão de Byleist", que é um *kenning*[86] referente ao deus *trickster* Loki. A posição de Loki no leme assinala sua liderança no navio, embora na *Gylfaginning* Hrymr seja retratado como capitão[87]. A bordo também se encontram "o lobo" (Fenrir), homens selvagens e "pessoas de Hel" (*kenning* para pessoas mortas, cadáveres). A serpente que se contorce "em cólera gigantesca" alude a Jǫrmungandr (também conhecida como *Miðgarðsormrinn*, "serpente de *Miðgarðr*"), a maior serpente da mitologia nórdica que habita o mar e engloba *Miðgarðr* mordendo sua própria cauda. O mar, talvez por se tratar de um meio difícil de se controlar, é apresentado como o meio ambiental que possibilita a travessia de seres destrutivos para que eles alcancem seu destino final, culminando no desarranjo da atual ordem das coisas.

Entre as previsões da *völva* [88] sobre o caos que se instalará no fim dos tempos, tem-se também que a terra afundará no mar, o que denota uma completa desordem no mundo terrestre. A submersão da terra indica que nada mais poderá ser controlado, uma vez que o mar retrata a natureza indomável e inviabiliza a manutenção da vida terrestre:

The sun turns black, ***earth sinks in the sea****,*
The hot stars down from heaven are whirled;
Fierce grows the steam and the life-feeding flame,
Till fire leaps high about heaven itself.

---

[85] De acordo com Zöega (1910), *nagl* equivale a *nail* ("unha"; p. 308) e *far* corresponde a *ship* ("navio"; p. 125).
[86] *Kenning* é um termo em islandês antigo que designa uma "perífrase poética" ou um "nome descritivo" (ZÖEGA, 1910, p. 239). Trata-se de um recurso poético amplamente empregado na literatura nórdica medieval.
[87] "Hrymr stýrir honum." (*Gylfaginning* 31, STURLUSON, 2012, p. 80)
[88] A *völva* era uma mulher sábia que tinha o dom de predizer o futuro ["eine Völva, eine mit prophetischen Gaben versehene weise Frau" (KRAUSE, 2016, p. 220)].

(*Vǫluspá* 57, tradução de Bellows, 1923, p. 24, grifo nosso)

O sol escurece **a terra afunda no mar**,
As estrelas quentes que descem do céu rodopiam;
Ferozmente aumenta o vapor e a chama que alimenta a vida,
Até que o fogo se lance alto até o próprio céu.
(Tradução e grifo nossos)

No *Alvíssmál*, outro poema da *Edda Poética*, quando Þórr desafia o anão Alvís, encontra-se referências a nomes que diversas raças mitológicas teriam dado ao mar:

Thor spake:
23. "Answer me, Alvis! thou knowest all.
Dwarf, of the doom of men:
What call they the sea, whereon men sail.
In each and every world?"

Alvis spake:
24. " 'Sea' men call it, gods 'The Smooth-Lying,'
'The Wave' is it called by the Wanes;
'Eel-Home' the giants, 'Drink-Stuff' the elves,
For the dwarfs its name is 'The Deep.' "
(*Alvíssmál* 23-24, tradução de Bellows, 1923, p. 190-191)

Þórr disse:
"Responda-me, Alvís! você que sabe tudo.
Anão, da condenação dos homens:
Do que eles chamam o mar, onde os homens velejam,
Em cada e todo o mundo?"

Alvís disse:
"De 'mar' chamam os homens, de 'O Leito Macio' [chamam] os deuses,
'A Onda' é chamado pelos Vanir;
'Lar da enguia' pelos gigantes, 'Coisa de beber' pelos elfos,
Para os anões seu nome é 'O Profundo'."
(Tradução nossa)

Independentemente de se tratar de um recurso poético ou não, é pertinente observar que cada nome reflete um aspecto atribuído ao mar. Tais caracterizações refletem particularidades do fundo cultural vigente à época de produção do manuscrito (Islândia entre os séculos XIII e XIV). É notável, por exemplo, a associação do mar ao "lar da enguia", pois trata-se de um animal pouco recorrente na mitologia nórdica. Hooke (2015, p. 279) atenta para o caso de topônimos na Inglaterra, ressaltando que tipos específicos de peixe são raramente especificados,

com exceção da enguia.[89] É possível que na Escandinávia medieval haja algum fator que justifique o emprego desse nome para referenciar o mar, talvez por sua relevância econômica na sociedade islandesa.

Christer Westerdahl (2013, p. 34) comenta sobre a necessidade de se enveredar em estudos de paisagem cognitiva e ritualística para ampliar a perspectiva de pesquisas da arqueologia marítima, a qual tende a seguir uma abordagem materialista e funcionalista.[90] Westerdahl (2013, p. 34) também aponta, com base em suas pesquisas de longa data, que há uma oposição baseada cosmologicamente entre mar e terra encontrada na maioria da Europa Setentrional, a qual possivelmente remete ao período Mesolítico.[91] A função delimitadora exercida pelos meios aquáticos na paisagem cognitiva cultural, conforme exemplificado pelos trechos da *Edda em Prosa*, reforça a teoria de Westerdahl e estabelece dois domínios distintos: a terra e a água. Na mitologia nórdica, em específico, a água é por vezes configurada como um meio incontrolável que pode tanto fornecer riquezas e sabedoria quanto propiciar morte. Tais aspectos são ilustrados pela caracterização dos deuses do mar, como se verá a seguir.

1.2 Njǫrðr, Ægir e Rán: os deuses do mar

A caracterização dos deuses do mar faz-se relevante para o estudo da paisagem cognitiva da água, uma vez que tais deidades incorporam concepções tradicionais dos povos nórdicos, desvelando aspectos do imaginário social medieval no que tange ao mar. Patricia Stokowski (2008, p. 26) afirma que todas as civilizações antigas tinham sistemas espirituais baseados na glorificação de elementos naturais e, devido à necessidade da água para a vida, havia muitos deuses envolvidos com água.[92] Na *Edda em Prosa*, três deuses são claramente distinguidos como relativos ao mar: Njǫrðr, Rán e Ægir — Rán e Ægir, no entanto, também são referenciados como gigantes em algumas fontes.

As *Eddas* apresentam conteúdo que enfoca nas deidades cultuadas por grupos sociais dominantes ou elitizados, omitindo pormenorizações de outros deuses, como os deuses do mar. Consequentemente, a totalidade das manifestações religiosas nórdicas não é contemplada,

---

[89] "Although rivers, streams and meres noted for their fish are not uncommon in place-names and charter boundary clauses, particular kinds of fish are rarely specified. The exception is the eel" (HOOKE, 2015, p. 279)

[90] "In recent years the urge to widen the perspective led me to think of an important immaterial aspect, that of the cognitive and ritual landscape." (WESTERDAHL, 2013, p. 34)

[91] "there had been a 'cosmologically' based opposition between sea and land in the past in most of Northern Europe. [...] in my opinion a dual world of this kind could very well have developed in the Mesolithic period." (WESTERDAHL, 2013, p. 34)

[92] "All ancient civilizations had spiritual systems based on glorification of natural elements, and because water was so necessary to life, there were many gods with water interests." (STOKOWSKI, 2008, p. 26)

obrigando o pesquisador a recorrer a métodos multidisciplinares, na tentativa de extrair demais características. A literatura sozinha nunca pode ser confiada para proporcionar um panorama social completo e preciso das vidas e crenças das pessoas em nenhum período histórico (GUNNELL, 1995, p. 179-180).[93] Estudos toponímicos, por exemplo, contribuem de modo significativo nos estudos concernentes a Njǫrðr, pois possibilitam identificar regiões de culto a tal deus. A exemplo disso, Frans-Arne Stylegar e Oliver Grimm (2002, p. 89), em artigo sobre topônimos como evidência para a antiga cultura marítima na Noruega, afirmam que cultos da religião nórdica antiga são atestados por inúmeros nomes que contêm o nome de Njǫrðr, como *Njerve, Niereueg* (1598), *Niervig* (1594) e *Nervig* (1617).[94]

A paisagem incorpora uma combinação de referentes, construtos físicos de fenômenos capazes de serem percebidos e significantes, que atuam como a percepção e a recognição/descrição/interpretação do referente (CAPORASO, 2017, p. 2).[95] Significantes comuns incluem mitos, folclore, história oral e fenômenos codificados, como o desenvolvimento de topônimos (idem)[96]. Isto é, tais fontes comumente atribuem sentido à paisagem. No âmbito cognitivo, a paisagem é imbuída pelo conteúdo de produções culturais (embora não somente). Assim, estudar e identificar os aspectos de uma deidade pode incidir na compreensão de como uma dada paisagem era apreendida pelos adeptos da religião. Na *Edda em Prosa,* Njǫrðr é introduzido e apresentado com os seguintes atributos:

> *Enn þriði áss er sá er Njǫrðr heitir. Hann býr þar sem heitir Nóatún. Hann ræðr þar fyrir gǫngu vinds ok stillir sjó ok vind ok eld. Á hann skal heita til sæfara ok veiða. Hann er svá auðigr eða fésæll at hann má gefa þeim land ok lausafé er hann vill. Á hann skal til þess heita.*
> *Eigi er Njǫrðr ása ættar. Hann var upp fóddr í Vanaheimi. En vanir gísluðu hann guðum ok tóku í móti þann er Hǿnir hét. | Þat varð at sætt með guðum ok vǫnum.*
>
> (*Gylfaginning* 18, STURLUSON, 2012, p. 40)

> O terceiro áss [deus] é aquele que é chamado Njǫrðr. Ele vive em um lugar chamado Nóatún. Lá ele domina a moção do vento e modera o mar e o vento e o fogo. É para ele que alguém deve suplicar por viagens e pesca. Ele é tão

[93] "Literature alone can never be trusted to provide a complete and accurate social picture of the lives and beliefs of the common people at any given time." (GUNNELL, 1995, p. 179-180)

[94] "Heathen worship is testified to by numerous names containing the god's name Njord, as in the farm name Njerve. The forms Niereueg (1598), Niervig (1594) and Nervig (1617) all indicate a composite name, combining the god's name Njord with the ending -vik, meaning 'the inlet of Njord'; it cannot be ruled out that the name ending alternatively is derived from -ve (sanctuary)." (STYLEGAR; GRIMM, 2002, p. 89)

[95] "Landscape incorporates a combination of referents, physical constructs of phenomena capable of being sensed, and signifiers, the sense and recognition/description/interpretation of the referent." (CAPORASO, 2017, p. 2)

[96] "Common signifiers found in identified landscapes include myths, folklore, oral history, and codified phenomena such as the development of toponyms (Duncan 2011:268) or mapping standards (Crofts 2002)." (CAPORASO, 2017, p. 2)

> rico e abastado que ele pode conceder terras e posses a quem ele desejar. Deve-se orar a ele para isso.
> Njǫrðr não é da raça Æsir. Ele foi trazido ao mundo pelos Vanir. Mas os Vanir entregaram-no como refém para os deuses [Æsir] em troca de um deus chamado Hønir. | Isso veio a ser o armistício entre os deuses [Æsir] e Vanir.
> (Tradução nossa)

A partir da descrição, Njǫrðr é listado como um *þriði áss* ("terceiro deus"), sendo os dois primeiros Þórr e Baldr. Deve-se observar que essa sequência foi apresentada por Hár em resposta à pergunta de Gangleri: *Hver eru nǫfn annarra goðanna eða ásanna, eða hvat hafa þeir gert til frama?* ("Quais são os nomes de outros deuses e Æsir, e quais feitos gloriosos eles fizeram?"). A inclusão de Njǫrðr logo após dois deuses proeminentes pode ser um indicativo de que tal deidade ocupava uma posição de destaque no panteão, ainda que não pertencesse à raça daqueles (Æsir).

Njǫrðr é caracterizado por ser um deus da raça Vanir responsável pelo controle do vento, mar, fogo, viagem, pesca e riqueza. Bellows (1923, p. 10) sugere que o culto aos Vanir tenha se originado entre o povo marinheiro do Báltico e da costa sul do Mar do Norte, e de lá tenha se espalhado Noruega adentro, em contraste com o culto a deuses mais antigos.[97] Gísli Pálsson (1994), ao tratar da perspectiva islandesa acerca de animais marinhos e do mar, discorre que recitar preces era referido como *vani*, que significa "hábito", e que o ritual associado à pesca não implicava na ideia de que as pessoas pensavam que possuíam algum controle sobre os peixes; o ritual direcionava forças sobrenaturais para auxiliar os pescadores e para prevenir contratempos.[98]

Além das contribuições de estudos toponímicos — os quais não serão aprofundados neste trabalho —, que indicam lugares de culto a Njǫrðr, a notoriedade desse deus também pode ser apontada por meio das estrofes 38 e 39 do poema *Vafþrúðnismál* da *Edda Poética*:

> *Othin spake:*
> *38. "Tenth answer me now, if thou knowest all*
> *The fate that is fixed for the gods:*
> *Whence came up Njorth to the kin of the gods,—*
> ***(Rich in temples** and **shrines he rules**,—)*
> *Though of gods he was never begot?"*
>
> *Vafthruthnir spake:*

[97] "The cult of the Wanes (Vanir) seems to have originated among the seafaring folk of the Baltic and the southern shores of the North Sea, and to have spread thence into Norway in opposition to the worship of the older gods" (*The Poetic Edda*, tradução de Bellows, 1923, p. 10)

[98] "Reciting prayers was referred to as *vani*, which means habit, the usual. The ritual associated with fishing did not imply, though, that people thought they had any control over the fish, rather it was directed at getting supernatural forces to aid the fishermen and prevent the worst eventualities." (PÁLSSON, 1994, p. 117)

39. "In the home of the Wanes did the wise ones create him,
And gave him as pledge to the gods;
At the fall of the world shall he fare once more
Home to the Wanes so wise."
(*Vafþrúðnismál* 38-39, tradução de Bellows, 1923, p. 78-79, grifo nosso)

Óðinn disse:
"Décima [pergunta], responda-me agora, se você sabe todo
O destino que é fixo para os deuses:
De onde veio Njǫrðr para o clã dos deuses,—
(**Rico em templos** e **santuários ele rege**,—)
Embora dos deuses ele não tenha sido gerado?"

Vafþrúðnir disse:
"No lar dos Vanir os sábios o criaram,
E deram-no como garantia aos deuses;
No fim do mundo ele deve viajar mais uma vez
Para o lar dos Vanir tão sábios."
(Tradução e grifo nossos)

À medida que se tem pouca informação acerca de Njǫrðr, menos ainda se tem acerca de Ægir. No dicionário de Zöega (1910, p. 524), *ægir* corresponde a "sea, ocean, main", que podem ser traduzidos como "mar, oceano, principal". De fato, Ægir corresponde a um personagem mitológico nórdico associado ao mar ou ao oceano, mas uma definição exata sobre sua procedência é difícil de se estabelecer — ora é apresentado como deus (*áss*), ora como gigante (*jǫtunn*). Independentemente disso, porém, Ægir sintetiza uma acepção positiva do mar: a hospitalidade.

Na *Gylfaginning* da *Edda em Prosa*, Ægir é retratado como anfitrião que convida os deuses Æsir para um banquete em Hlésey, numa forma de retribuir um convite previamente feito por Óðinn ("Þessir æsir þágu heimboð at Ægi í Hlésey. Áðr hafði Óðinn honum heim boðit." — *Gylfaginning* 32, STURLUSON, 2012, p. 86). Em um contexto diferente, o nome Hlésey também é mencionado em uma passagem da *Hárbarðsljóð* da *Edda Poética*:

Thor spake:
37. "In Hlesey the brides of the Berserkers slew I;
Most evil they were, and all they betrayed."
(*Hárbarðsljóð* 37, tradução de Bellows, 1923, p. 132)

Þórr disse:
"Em Hlésey as esposas dos *berserkir* eu matei;
Elas eram perversas demais e todas elas traídas."
(Tradução nossa)

Bellows (1923, p. 132) observa que Hlésey corresponde à “ilha do deus do mar” (Hlér seria outro nome para Ægir) e que uma ilha dinamarquesa, atualmente grafada Læsø, situada na baía de Kattegat, carrega esse nome.[99] De acordo com a *Hárbarðsljóð* 37, Þórr alega ter assassinado as esposas dos *berserkir*[100] que se encontravam nessa ilha e as descreve mais como lobas do que como mulheres. Na mitologia, portanto, Hlésey, além de “ilha de Hlér/Ægir”, também seria um lugar caracterizado pela selvageria, exemplificado pelas esposas que se comportavam como lobas, segurando clavas de ferro, ameaçando e chacoalhando o navio de Þórr.[101]

Figura 2: Mapa da Dinamarca, com a ilha Læsø em destaque (grifo nosso).

Apesar da conotação selvagem, negativa, associada a Hlésey na *Hárbarðsljóð* 37, Ægir não é assim rememorado, tampouco o é seu banquete. No *Hymiskviða* 1 da *Edda Poética* e na

[99] “Hlesey: ‘the Island of the Sea-God’ (Hler = Ægir), identified with the Danish island Läsö, in the Kattegat.” (*The Poetic Edda*, tradução de Bellows, 1923, p. 132)

[100] “guerreiros enfurecidos que usualmente estão ligados a temas da aristocracia escandinava e ao deus Óðinn” (MIRANDA, 2015, p. 68)

[101] “She-wolves they were like [...] My ship, which well | I had trimmed, did they shake; With clubs of iron they threatened” (*Hárbarðsljóð* 39, tradução de Bellows, 1923, p. 133)

Gylfaginning 32 da *Edda em Prosa*, o banquete de Ægir proporciona um momento de confraternização entre os deuses, no qual bebem, comem e contam histórias do que ocorreu, ressignificando Hlésey como um local não somente festivo e farto, mas também rememorador. Em um dado momento, Bragi[102] e Ægir se enveredam por uma conversa que discorre sobre eventos relacionados a alguns deuses ali presentes, como, por exemplo, o rapto de Iðunn e o casamento de Njǫrðr, seguido pela indagação de Ægir acerca da origem da poesia. Na ocasião desse mito, os deuses festejam em um lugar marítimo, lar de Ægir, uma figura acolhedora, que se mostra interessada em agradar aos deuses, posto que lhes serve um banquete e os mantêm entretidos.

No *Skáldskaparmál*, há orientações sobre como alguns elementos devem ser referenciados poeticamente. O fogo e o ouro, por exemplo, têm *kennings* que podem ser associados a Ægir, indicando relações simbólicas desses elementos com o ambiente aquático. No trecho a seguir, porém, a ideia de que o fogo era "irmão do vento e de Ægir" deve aludir a uma tradição geneológica norueguesa mencionada na *Orkneyinga saga*, conforme apontado por John Lindow (2001, p. 48).[103]

> Hversu skal kenna eld?
> Svá at kalla hann **bróður vinds ok Ægis**, bana ok grand viðar ok húsa, Hálfs bana, sól húsa.
> (*Skáldskaparmál* 56, STURLUSON, 2012, p. 160, grifo nosso)

> Como o fogo deve ser referido?
> Chamando-o de **irmão do vento e Ægir**, assassino e destruidor de árvore e casas, assassino de Hálfr, Sol das casas.
> (Tradução e grifo nossos)

O ouro era associado não somente a Ægir, mas também a outras deidades, principalmente femininas, como Sif e Freyja. Nos seguintes grifos, os *kennings* se destacam por relacionar esse metal a ambientes aquáticos, expressados por meio de Ægir e Rán. Nesse sentido, vale ressaltar que, nos mitos nórdicos, ouro era utilizado para iluminar o salão de Ægir quando ele entretia os deuses Æsir (LINDOW, 2001, p. 48).[104]

> Hvernig skal kenna gull?

---

[102] "escaldo ou deus da poesia" (LANGER, 2015b, p. 77-78)
[103] "Ægir as a personification of the sea would appear to have been regarded as one of the three elements in a genealogical tradition that presumably was localized in Norway." (LINDOW, 2001, p. 48)
[104] "Gold was used to light Ægir's hall when he entertained the æsir." (LINDOW, 2001, p. 48)

> Svá at kalla þat **eld Ægis** ok barr Glasis; haddr Sifjar, hǫfuðbǫnd Fullu, grátr Freyju, skúr Draupnis ok dropa ok regn augna Freyju, Otrgjǫld, sáð Fýrisvallar, haugþak Hǫlga, **eldr Ægis ok Ránar ok allra vatna** ok handar ok grjót ok sær handar, Fróða mjǫl.
>
> (*Skáldskaparmál* 60, STURLUSON, 2012, p. 162, grifo nosso)

> Como o ouro deve ser referido?
> Chamando-o de **fogo de Ægir** e folhagem de Glasir, cabelo de Sif, lenço de Fulla, pranto de Freyja, chuveiro de Draupnir e gotejamento e chuva dos olhos de Freyja, pagamento de lontra, semente simples de Fyri, telhado de Hǫlgi, **fogo de Ægir e Rán e todos os tipos de águas** e do braço e pedras e mar do braço, refeição de Fróði.
>
> (Tradução e grifo nossos)

Além de hospitaleiro, outra característica de Ægir é ser casado com Rán, mas pouquíssimo se fala dela na *Edda em Prosa*. Uma das raras passagens que mencionam essa deusa (ou giganta) está em um trecho do *Skáldskaparmál* 53 da *Edda em Prosa*, no qual seu nome é evocado em conjunto com outras expressões e nomes para que sirva de referência poética para o mar:

> *Hvernig skal kenna sæ?*
> *Svá at kalla hann Ymis blóð, heimsøkir guðanna, ver Ránar, fǫður Ægis dóttir [Obviously an error for dǿtra] þeirra er svá heita: Himinglæva, Dúfa, Blóðughaða [Obviously an error for Blóðughadda], Hefring, Uðr, Rán, Bylgja, Bára, Kólga; land Ránar ok Ægis dǿtra, skipa, kjalar ok stála, súða, sýgju [i.e. sýju], fiska, ísa; sækonunga leið ok braut. Eigi síðr hring eyjanna, hús sanda ok skerja, dorgar land ok sæfugla, byrjar.*
>
> (*Skáldskaparmál* 53, STURLUSON, 2012, p. 154, adendos de Faulkes)

> Como o mar deve ser referenciado?
> Chamando-o de sangue de Ymir, visitante para os deuses, marido de Rán, pai das filhas de Ægir, cujos nomes são Himinglæva, Dúfa, Blóðughaða, Hefring, Uðr, Rán, Bylgja, Bára, Kólga; terra de Rán e filhas de Ægir, dos navios, da quilha e haste, pranchas, casco, peixes, gelo; caminho e estrada dos reis do mar. Não menos do que anel das ilhas, casa de areias e recifes, terra de equipamento de pesca e aves marinhas, de vento de vela.
>
> (Tradução nossa)

Uma das características marcantes de Rán é ser esposa de Ægir, o que constitui ambos como um casal hierogâmico que habita águas marinhas. Nove filhas surgem dessa união, cujos nomes podem ser assim entendidos:

Quadro 4: Nomes das nove filhas de Ægir e Rán, apresentados no *Skáldskaparmál* 53 (GKS 2365 4º), e respectivas traduções.

Islandês antigo (STURLUSON, 2012, p. 154)	Inglês moderno	Português (Tradução nossa)
Himinglæva[105]	—	—
Dúfa	*dove*, *pigeon*; *wave* (ZÖEGA, 1910, p. 98)	pomba; onda
Blóðughaða[106]	—	—
Hefring	*the lifting one*, *the wave* (SIMEK, 2007, p. 134)	a que se ergue, a onda
Uðr	*wave* (SIMEK, 2007, p. 338)	onda
Rán	*robber* (SIMEK, 2007, p. 260)	ladra
Bylgja	*billow* (ZÖEGA, 1910, p. 80)	vagalhão
Bára	*wave*, *billow* (ZÖEGA, 1910, p. 45)	onda, vagalhão
Kólga	*wave*, *billow* (ZÖEGA, 1910, p. 248)	onda, vagalhão

A *Edda em Prosa* somente menciona os nomes das nove filhas de Ægir e Rán, omitindo suas funções mitológicas. Entretanto, dois aspectos podem ser depreendidos dessa breve referência: a quantidade de filhas e a fartura do ambiente marinho. O número nove é um "símbolo típico do mundo germânico antigo" (LANGER, 2015b, p. 340), fortemente aludido na mitologia nórdica em narrativas míticas (mitos relacionados a Óðinn, Freyr, Skaði e Njǫrðr, por exemplo). Esse número também foi abordado na descrição de cerimônias religiosas, como as festas de sacrifícios de Uppsala e Lejre, que "duravam nove dias e supõe-se que nove vítimas de várias espécies eram sacrificadas, incluindo humanos" (LANGER, 2015b, p. 341).

Além da atribuição sagrada ao número nove, deve-se também considerar a possibilidade de que, no contexto em específico, esse número representa a abundância proveniente do mar, haja vista que Ægir e Rán, um casal hierogâmico de natureza aquática, originou nove seres femininos. As fontes não revelam características mais detalhadas dessas filhas, mas seus nomes

[105] Himinglæva é uma palavra composta por aglutinação, processo linguístico comum às línguas germânicas. Não foi encontrado um significado para *glæva*, mas o vocábulo *himinn* corresponde a "heaven" (ZÖEGA, 1910, p. 108), podendo ser traduzido como "céu".

[106] Blóðughaða é uma palavra composta por aglutinação. Não foi encontrado um significado para *haða*, mas o vocábulo *blóðugr* corresponde a "bloody" (ZÖEGA, 1910, p. 60), podendo ser traduzido como "ensanguentado".

remetem a classificações muito particulares de ondas, demonstrando a familiaridade com zonas costeiras que os povos nórdicos usufruíam.

Judy Quinn (2014) realizou um estudo minucioso a respeito da representação do mar com ênfase na figura da deusa Rán. A autora analisou *kennings* de fontes poéticas, sagas e a *Edda em Prosa* e concluiu que, embora os poetas tenham desenvolvido a personagem de Rán de modos diferentes, é possível resumir sua função mitológica à "ladra da vida dos homens", dado que ela personifica a morte por afogamento (QUINN, 2014, p. 72).[107] Enquanto Ægir personifica o mar como um poder amigável, Rán incorpora o lado sinistro do mar (SIMEK, 2007, p. 260).[108]

Com base no cânone da mitologia nórdica, a paisagem cognitiva da água, no que concerne à sua construção cultural, é multifacetada. Tanto ao mar quanto a rios e nascentes são atribuídos valores que remetem a diferentes experiências humanas na relação com o ambiente, as quais foram codificadas em produções culturais, como mitos, lendas e contos. A íntima experiência dos povos nórdicos com as águas do Norte acarretou determinadas perspectivas e interpretações que permearam o substrato cultural e imaginário dessas sociedades. Algumas das ideias proeminentes que caracterizaram águas mitológicas referem-se à sacralidade, sedução, perigo e sabedoria.

No próximo capítulo, dar-se-á continuidade à análise da construção cultural da paisagem cognitiva da água, mas com ênfase no folclore nórdico oitocentista, especificamente acerca do *nykr*, um espírito da água metamórfico. Lendas a respeito dessa criatura carregam um vasto e complexo repertório do imaginário social com relação a corpos d'água, de modo a conciliar algumas concepções de mundo da religião nórdica antiga com influências do cristianismo e demandas sociais.

---

[107] "Although […] poets developed the character of Rán in different ways, to the extent that her mythological function can be summarized, it seems to have been as a robber of life from men but not gods. Specifically, she personifies death by drowning" (QUINN, 2014, p. 72)

[108] "Whilst Ægir personifies the sea as a friendly power, Rán embodies the sinister side of the sea, at least in the eyes of the late Viking Age Icelandic seafarers." (SIMEK, 2007, p. 260)

2. O *NYKR* NO FOLCLORE NÓRDICO

"Perigoso" e "sedutor" são algumas qualificações que podem ser atribuídas ao espírito da água *nykr*, mas dificilmente se encontrará um consenso para sua aparência. Metamórfico por essência, pode assumir as mais diversas aparências, como formas humanas masculinas (jovem, idoso, músico com um instrumento de cordas), animais — principalmente cavalo, mas, segundo Statttin (1984, p. 130), também touro, boi, bezerro, porco, gato ou peixe — e até mesmo objetos, como travessa de prata, colar de pérolas, relógio, tigela de cobre, metade de um barco (STATTIN, 1984, p. 130).[109] As histórias acerca dessa criatura folclórica são inúmeras e diversificadas. Contudo, seu enredo sempre envolve três fatores fundamentais: corpos d'água, atração sobrenatural e perigo. Neste capítulo, lendas norueguesas e suecas do *nykr* coletadas por Benjamin Thorpe na metade do século XIX serão analisadas com o apoio de outras fontes.

De acordo com o dicionário de Zöega (1910, p. 315), *nykr* é um substantivo masculino do islandês antigo que apresenta duas denotações: 1) um ser da água fabuloso (geralmente aparecendo na forma de um cavalo cinza); e 2) o hipopótamo (do grego antigo ἱπποπόταμος, "cavalo do rio").[110] Esse espírito da água é comum no folclore da Europa Setentrional, recebendo incontáveis nomes a depender da região. Na Alemanha, por exemplo, tem-se: *Nix*, *Neck*, *Nöck*, *Nickel*, *Nicker*. Neste trabalho, o nome *nykr* foi adotado como um nome categórico para tal criatura no folclore nórdico, mas outros nomes também serão referenciados no decorrer da análise das lendas coletadas por Thorpe.

Jacqueline Simpson (1972, p. 96) discorre sobre o folclore islandês em sua obra e afirma que o "cavalo da água" é denominado *Nykur* ou *Nennir* e que ele pode viver em rios, lagos ou até no mar aberto. A autora também ressalta uma aparência do *nykr* em particular, embora reconheça que não seja a única possível: assemelha-se a um cavalo, geralmente de cor cinza, mas às vezes de cor preta, e tem suas patas viradas para trás (SIMPSON, 1972, p. 96).[111] Apesar de suas aparições não se restringirem a uma única forma — já que é metamórfico —, é recorrente que ele apareça como um cavalo que apresenta características incomuns ou estigmatizadas (patas viradas, tamanho descomunal, cor preta, cinza ou branca). Outro dado

---

[109] "In this animal form he was usually a horse, but in several accounts he is also described as being for instance a bull, ox, calf, pig, cat or fish. In some legend themes he is spoken of as an object: a silver dish, a string of pearls, a clock, a copper bowl or half a boat." (STATTIN, 1984, p. 130)

[110] "nykr (gen. -ra, pl. nykrar), m. (1) *a fabulous water-being* (mostly appearing in the shape of a grey horse); (2) *the hippopotamus*." (ZÖEGA, 1910, p. 315)

[111] "The Water Horse is named either Nykur or Nennir, and lives in rivers or lakes or even the open sea. He looks just like a horse, usually a grey but sometimes a black one, but all his hoofs are turned back to front" (SIMPSON, 1972, p. 96)

pertinente abordado por Simpson concerne ao impacto desse folclore na vida dos islandeses até o Oitocentos:

> *All over Iceland people believed in the Nykur, so in almost every district there are stories of one living in this or that river or lake, especially those with strong currents. In the island of Grimsey, off the north coast, people believed that a Nykur lived in the sea and neighed whenever he knew that the islanders had gone to fetch a cow from the mainland; the cows went mad at this neighing, flung themselves in the sea, and so were drowned. Not before the middle of the nineteenth century did the men of Grimsey dare keep a cow on their island.*
> (SIMPSON, 1972, p. 96-97)

> Por toda a Islândia as pessoas acreditavam no *Nykur*, então em quase todo distrito há histórias de um ser vivendo nesse ou naquele rio ou lago, especialmente com correntes fortes. Na ilha de Grimsey, fora da costa Norte, as pessoas acreditavam que o *Nykur* vivia no mar e relinchava quando ele soubesse que os habitantes da ilha menor tivessem ido buscar uma vaca na ilha maior; as vacas enlouqueciam com seu relinchar, fugiam para o mar, e então eram afogadas. Antes da metade do século XIX, os homens de Grimsey não se atreviam a criar uma vaca na ilha.
> (Tradução nossa)

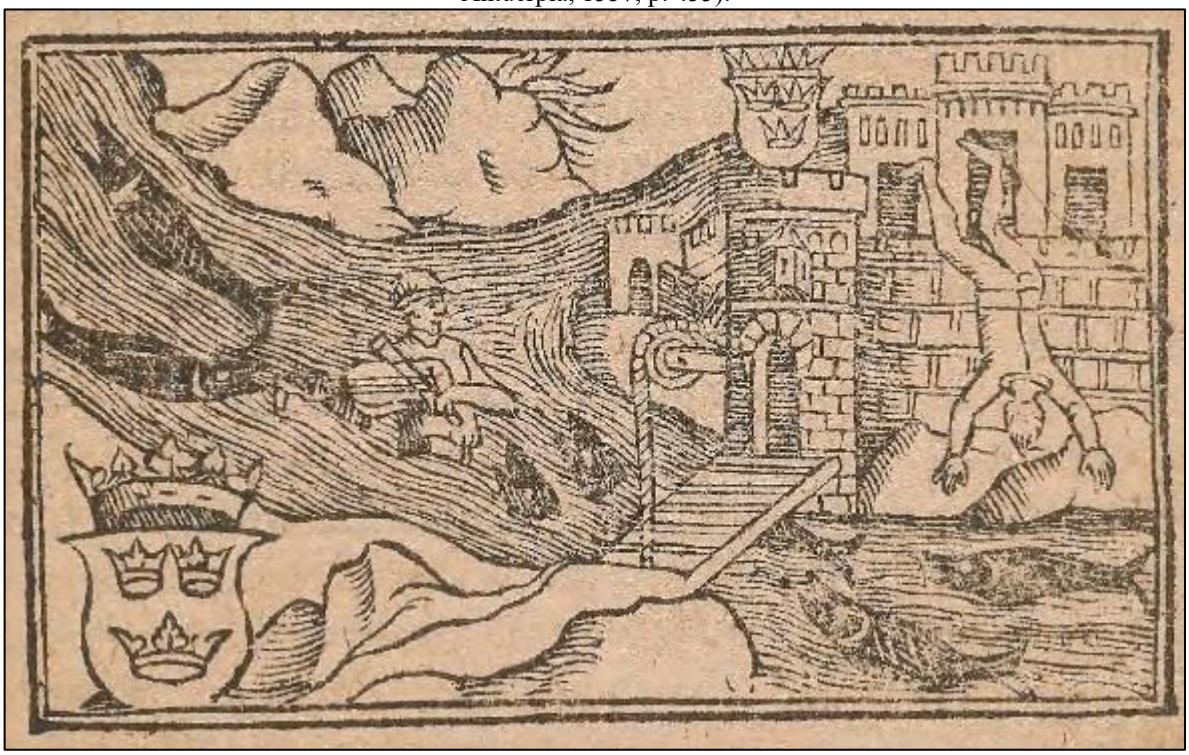
Muitos estudos já foram realizados a respeito do *nykr* nórdico, mas a maioria em língua estrangeira, principalmente em sueco. Além de artigos (cf. Häll, 2011) e capítulos de livros (cf. Hellqvist, 2008), há dissertações (cf. Sand, 2011) e teses (cf. Stattin, 1984; Häll, 2013a) que já o abordaram em suas pesquisas. Mikael Häll (2013a), em sua tese de doutorado em História, aponta que registros de julgamentos suecos dos séculos XVII e XVIII indicam que pessoas poderiam ser sentenciadas à morte por alegações de que teriam copulado ou negociado com espíritos da natureza, entre eles, o *nykr*. Wright (2014, p. 3) assinala que referências diretas ao *nykr* como um espírito da água datam desde o século XVI e que uma das evidências mais antigas é uma xilogravura da obra *Historia de Gentibus Septentrionalibus* (originalmente publicada em Roma em 1555) de Olaus Magnus (cf. figura 3).

Baladas a respeito do *nykr* abundam e podem ser encontradas em coleções folclóricas, como a *Karen Brahes Folio*, *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) e a *Sveriges Medeltida Ballader* (SMB). De acordo com as catalogações do *Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (TSB), as baladas nórdicas do *nykr* se enquadram na categoria de "baladas do sobrenatural", também conhecidas como "baladas da natureza mística", e variantes podem ser encontradas sob a classificação TSB a048 e TSB a050.

Apesar do vasto conteúdo presente em baladas e registros de julgamentos, estes não serão analisados devido ao escopo do presente estudo, o qual se volta para lendas folclóricas e

artes visuais oitocentistas. Também não abarca a intenção deste estudo pontuar geograficamente a proveniência e as referências a lugares das variações das lendas, mas alguns mapas serão disponibilizados para fins didáticos.

Figura 3: Aparição do *nykr* como um músico que toca um instrumento de cordas, situado no meio do rio Svarta, próximo a Savonlinna (em sueco, Nyslott), Finlândia. Xilogravura intitulada "Om fiskarna i Svarta floden vid Nyslott i Finland", extraída da obra *Historia de Gentibus Septentrionalibus* de Olaus Magnus (edição da Antuérpia, 1557, p. 455).



Além de fontes nórdicas, relatos sobre o *nykr* também podem ser encontrados na compilação de "principais tradições e superstições populares" realizada por Benjamin Thorpe e publicada em 1851. A obra completa compreende três volumes e não se restringe à Escandinávia; contempla também mitos e lendas do Norte da Alemanha e da Holanda. É de grande relevância observar que as lendas nórdicas do *nykr* encontram-se em uma obra cujo escopo abrange as principais tradições da Europa Setentrional.

Benjamin Thorpe (1782—1870) foi um autor, tradutor e editor de origem inglesa que se dedicou e se especializou em estudos anglo-saxões. Parte de sua formação adveio da Universidade de Copenhague, sob a supervisão do professor filologista Rasmus Rask (1787—1832). Não se tem muitos registros acerca de sua vida, mas talvez o contato e a experiência com a academia dinamarquesa tenham incentivado Thorpe a produzir várias obras acerca da mitologia nórdica, entre as quais, o volume que apresenta lendas sobre o *nykr*.

O trabalho de Thorpe segue a tendência do movimento romântico-nacionalista que

permeou o Oitocentos. Esse movimento procurou registrar crenças e tradições populares a fim de impedir que tais versões desvanecessem frente ao avanço da Modernidade. Noyes (2009), ao contextualizar três conceitos de tradição, esclarece que:

> *Nationalists, following Herder, collect traditions in order to save them: they cannot be allowed to die because they are the spirit of the people. Rather, they must be restored from their fragmentary form among the peasantry to an integrated whole in modern form—that is, printed text—that can be recirculated across the nation.*
>
> (NOYES, 2009, p. 240)

> Nacionalistas, seguindo Herder, coletam tradições a fim de salvá-las: elas não podem morrer porque elas são o espírito do povo. Em vez disso, elas devem ser restauradas de sua forma fragmentária dentre os camponeses para uma forma moderna integrada — isto é, o texto impresso — que possa ser circulada através da nação.
>
> (Tradução nossa)

Ao discorrer sobre as lendas acerca do *nykr*, Thorpe contribuiu para o registro de versões nórdicas orais relacionadas ao espírito metamórfico da água. Sua escrita tem caráter informativo, apesar de não fornecer detalhes completos a respeito da coleta dos dados. Ainda assim, seu conteúdo pode ser utilizado como material de análise folclórica de determinados ritos e aspectos de tradições do século XIX que teriam se perdido senão fossem os esforços do autor. Com base no material coletado, é possível discernir temas referentes à rito, religião e imaginário de sociedades nórdicas agrárias no tocante a superfícies aquáticas.

Thorpe compreende em uma única obra lendas da Noruega e da Suécia, possibilitando a análise em conjunto de tais lendas sob o mesmo autor. Thorpe também disponibiliza notas explanatórias que auxiliam na compreensão das lendas e correlaciona com versões de outros países, como Escócia. Devido à similaridade de algumas partes narrativas, Thorpe deve ter lido obras originais de coletores de folclore, como *Swenska folkets Sago-häfder* (1839) de Arvid August Afzelius. Isso se evidencia na abordagem da lenda do *Näck*: o contexto, que se passa em Hornborga, Västergötland, e a música cantada pelo espírito da água são idênticas (comparar Afzelius, 1839, p. 153 e Thorpe, 1851, p. 79).

Para abordar crenças folclóricas e analisar aspectos do imaginário de povos passados, faz-se necessário investigar o contexto tecnológico e social destes a fim de discernir suas concepções de realidade. Julio Caro Baroja (1965, p. XIII) assinala que o conceito de realidade — tudo aquilo que se acredita ser real e existir — varia nas mentes de pessoas de diferentes

sociedades e períodos.[112] Compreender o folclore do *nykr* requer compreender a perspectiva de mundo, a *Weltanschauung*, do povo que nele acredita, e isso inclui a tecnologia que lhes era disponível.

Mary Beatrice Midgley (2011, p. 2) defende que a tecnologia dominante de uma sociedade molda o simbolismo e a metafísica desta, isto é, a noção de realidade.[113] A autora também discorre que ideias proeminentes são partes orgânicas da vida que modelam o pensamento e que, em vez de se dissiparem, se transformam gradualmente em algo diferente (MIDGLEY, 2011, p. 6).[114] Como abordado no capítulo anterior, as ideias proeminentes da mitologia nórdica em relação à água remetem à sabedoria, sacralidade, sedução e periculosidade. Corpos d'água, portanto, tendiam a evocar algumas dessas ideias, assim como os seres fantásticos que lá residissem.

Apesar das variações históricas e regionais, temas proeminentes da mitologia nórdica podem ser verificados no folclore nórdico oitocentista. Segundo Ulrika Wolf-Knuts (2014, p. 69), folclorista e professora emérita da *Åbo Akademi*, o contexto cultural pode ser reconstruído até certo ponto e, para tanto, fontes e estudos de diversas áreas (História, Teologia, Economia) sobre a vida rural de um determinado povo deveriam ser utilizados na análise de material folclórico.[115] Desse modo, antes de adentrar especificidades das lendas coletadas por Thorpe, breves considerações acerca da história agrícola e dos avanços tecnológicos na Suécia e na Escandinávia em geral (da Idade do Ferro até o século XIX) serão realizadas com o intuito de contextualizar a vida agrária que vivificou o *nykr* em ritos e histórias.

2.1 Breves considerações acerca de sociedades agrárias nórdicas

O desenvolvimento da agricultura nórdica não foi constante nem uniforme, dadas as condições ambientais e políticas de cada região. Em alguns casos, contudo, é possível estender a compreensão de determinadas ocorrências para outros locais, como o emprego de implementos agrícolas e a disposição de casas e fazendas. Houve períodos de significativa

---

[112] "the concept of reality itself—all that man believes to be real and to exist—varies in the minds of men in different societies and at different periods" (BAROJA, 1965, p. XIII)

[113] "our dominant technology shapes our symbolism and thereby our metaphysics, our view about what is real" (MIDGLEY, 2011, p. 2)

[114] "They [prominent ideas] are organic parts of our lives, cognitive and emotional habits, structures that shape our thinking. So they follow conservation laws within it. Instead of dying, they transform themselves gradually into something different" (MIDGLEY, 2011, p. 6)

[115] "the cultural context can be reconstructed to some extent. From associated scholarship we know quite a lot about the history, theology, economics, that is to say, the ways of life in rural Finland around 1850. This knowledge should be utilised when analysing folklore material" (WOLF-KNUTS, 2014, p. 69)

mudança e avanço tecnológico, mas também houve períodos de estagnação e declínio. As estratégias de produção agropecuária propiciaram modos de vida que sofreriam mudanças radicais somente a partir do século XX, com o advento de fertilizantes artificiais e tração de combustível fóssil (WIDGREN; PEDERSEN, 2011, p. 47)[116].

Em capítulo sobre a história da agricultura na Suécia de 800 a.C. até o ano 1000 d.C., Widgren e Pedersen (2011, p. 46) apontam que a agricultura foi influenciada por mudanças de estruturas sócio-políticas e de processos que tiveram um impacto profundo na produção, nos padrões de assentamento e na paisagem.[117] Esses avanços não somente contribuíram para a formação de estruturas sociais suecas, como também refletiram preferências locais por determinadas técnicas.

O primeiro milênio a.C. pode ser caracterizado como um período de expansão agrícola que resultou de um complexo conjunto tecnológico agrário, como o confinamento do gado, introdução do prado de feno, estrumação e remoção de pedras dos campos (WIDGREN; PEDERSEN, 2011, p. 52). Aproximadamente em 500 d.C., os países escandinavos acompanharam a tendência de países da Europa Setentrional ao adotarem o sistema de agropecuária, no qual ocorre cultivo e criação de gado simultaneamente.[118]

Durante o período de 200 d.C. a 600, houve uma série de mudanças nas tecnologias e práticas de agricultura, embora o aumento considerável na implementação de instrumentos de ferro para colher e ceifar tenha se iniciado já em 200 a.C. Várias formas de foice e faca de folha datados de 200 a.C. até 200 d.C. foram encontrados na Suécia[119], e, devido aos tamanhos pequenos, Widgren e Pedersen (2011, p. 53) sugerem que tenham sido utilizados principalmente por mulheres e crianças.[120] Achados arqueológicos funerários da Era Viking também ilustram modelos diversificados de foice (cf. figura 4 a 6), apontando que tais objetos também teriam relevância no imaginário religioso. Resquícios da longa tradição metalúrgica e aspectos do imaginário dos antigos povos nórdicos sobreviveram no folclore do século XIX por meio de objetos utilizados em ritos apotropaicos contra o *nykr*, conforme se verá mais adiante.

---

[116] "It was not until the twentieth century, and the advent of artificial fertilizers and fossil fuel traction, that the mutual dependence of the two farming sectors began to dissolve" (WIDGREN; PEDERSEN, 2011, p. 47)
[117] "agriculture was influenced by shifting socio-political structures and processes that had a profound impact on production, settlement patterns, and the landscape." (WIDGREN; PEDERSEN, 2011, p. 46)
[118] "Scandinavia became part of an agricultural system of mixed farming, which for two millennia was to dominate a wide belt from Ireland in the west across the northern half of Europe" (WIDGREN; PEDERSEN, 2011, p. 47)
[119] "For the period 200 BC to AD 200, over 260 iron sickles and leaf-knives (used to gather leaves for fodder) have been found in Sweden, mainly as grave-goods." (WIDGREN; PEDERSEN, 2011, p. 53)
[120] "Whatever their specific purpose, their small size may indicate that harvesting was mainly carried out by women and children." (WIDGREN; PEDERSEN, 2011, p. 53)

Figura 4: Foices de ferro encontradas em um túmulo sueco (Östergården, Lunda, Bråttensby, Västergötland) da Era Viking (c. 700 a 1000 d.C.).
Figura 5: Foice de ferro encontrada em um túmulo sueco (Skogsome, Säve, Bohuslän) da Era Viking (c. 700 a 1000 d.C.).
Figura 6: Foice de ferro encontrada em um túmulo sueco (Norrgårda, Vallstena, Gotland) da Era Viking (c. 700 a 1000 d.C.).

Tanto a intensificação da agricultura quanto o desenvolvimento tecnológico aconteceram nos parâmetros de uma sociedade estratificada. Widgren e Pedersen (2011, p. 59-60) discorrem sobre a hierarquia social de assentamentos e delineiam quatro grandes classes: 1) pequenas casas; 2) fazendas de tamanho médio; 3) fazendas com casas compridas capazes de confinar gado; e 4) fazendas dos chefes. Tais divisões, que se fizeram mais evidentes nos séculos V e VI, incidiram na formação posterior de centros políticos locais (classe 3), de culto, comércio e organização militar (classe 4).

No século VIII, as mudanças na paisagem agrária foram mais relacionadas a novas estruturas sociais do que mudanças básicas nas práticas agrícolas e no uso da terra (WIDGREN; PEDERSEN, 2011, p. 65). Diferentemente dos períodos anteriores, o cultivo e o assentamento tornaram-se mais sedentários e concentrados em solos melhores (WIDGREN; PEDERSEN, 2011, p. 62). Na Idade do Ferro Tardia (550—1000), o cenário agrário sueco se aproximou dos modelos medievais do continente europeu e se caracterizou pelo aumento do emprego de ferro para implementos agrícolas (ibidem, p. 68), o que contribuiu para uma maior eficiência na colheita de cereais. Ao final da Idade do Ferro (c. 1000), mudanças nas técnicas de construção, entre outros fatores, resultaram na ocorrência numerosa de casas menores em vez de longas casas multi-funcionais.

De acordo com Bjørn Poulsen (1997, p. 116), historiador e professor da Universidade de Aarhus, a introdução decisiva de um novo complexo tecnológico na Dinamarca ocorreu do século XI ao XIII.[121] O estabelecimento de novas técnicas procedeu da mudança econômica

[121] "The decisive introduction of a whole new technological complex […] only ocurred from the eleventh to the thirteenth centuries, as land was cleared for cultivation, livestock numbers increased, mills were built, and a much more pronounced material culture developed, not least in the form of improved tools of all types." (POULSEN, 1997, p. 116)

que os países nórdicos enfrentaram após a Era Viking (POULSEN, 1997, p. 116); depois de um período de intensas invasões, pilhagens e tributos, os povos nórdicos passaram a produzir e a movimentar sua economia de modo mais regional. Entre os anos 1100 a 1350, Poulsen (1997, p. 117) indica que os camponeses já despontavam como o setor agrícola mais importante na Dinamarca e que no século XV constituíam unidades efetivas de produção, mesmo após as crises epidêmicas. Eles foram os responsáveis pela exportação de grãos e gado para o Norte da Alemanha e para a Holanda nos séculos XIV e XV, e até o século XVI, o interesse e a influência de lordes na agricultura foram ínfimos (POULSEN, 1997, p. 117-118).

Os historiadores Jan Sundin e Sam Willner (2004, p. 176) defendem que até o Oitocentos a Suécia pode ser definida como uma sociedade agrária e propõem três divisões temporais para auxiliar na análise de mudanças sociais: 1) Sociedade agrária clássica (até 1800); 2) Transição da sociedade agrária antes da industrialização (c. 1800—1860/70); e 3) Industrialização e a sociedade industrial clássica (a partir de aproximadamente 1860/70). Em vista da data de publicação da obra de Thorpe, pode-se considerar que as lendas acerca do *nykr* referenciadas pelo autor compreendem o segundo período classificado por Sundin e Willner, ou seja, um período de transição e de grande insegurança social (SUNDIN; WILLNER, 2004, p. 179).

Olsson e Svensson (2008) analisaram o desenvolvimento agrícola na Suécia de 1700 a 1850 e, a partir de uma abordagem regional de Skåne, identificaram fatores para a revolução agrícola que ocorreu entre a segunda metade do século XVIII e o início do XIX, tais como o estabelecimento do direito de propriedade, liberalização comercial e investimentos sucessivos em capital humano. Esses fatores contribuíram para o efetivo crescimento na produção agrícola e atuaram como pré-requisitos para o subsequente processo de industrialização (OLSSON; SVENSSON, 2008, p. 19). Mas, afinal, qual a relação entre essas mudanças e o folclore?

O período precedente à industrialização (segunda metade do século XVIII e, principalmente, primeira metade do século XIX) é caracterizado por mudanças em diversas esferas e considerável estresse e tensão social. Diante da emergência de novas classes sociais, como a dos proletariados, novas organizações foram gradualmente surgindo para representar e atender aos interesses e necessidades de grupos vulneráveis. Instituições estatais e religiosas, bem como setores industriais, tomaram medidas para lidar com os crescentes problemas da sociedade que enfrentava um estilo de vida inédito. No início do Oitocentos, antigas tradições e normas foram desafiadas e a mobilidade social de uma geração para outra foi frequentemente mais descendente do que ascendente (SUNDIN; WILLNER, 2004, p. 197).[122] O folclore

[122] "Old traditions and norms were challenged and the social mobility from one generation to the next was more often downwards than upwards." (SUNDIN; WILLNER, 2004, p. 197)

espelha mudanças sociais e, no caso do folclore do *nykr* em específico, traduz angústias, valores e ritos seculares.

Segundo Jones (1997, p. 32), estudos de folclore proporcionam: 1) conhecimento sobre formas e exemplos variados de folclore no decorrer do tempo e do espaço; 2) familiaridade com instrumentos bibliográficos e recursos de arquivos; e 3) compreensão de contextos históricos, sociais, culturais e biográficos nos quais o folclore é gerado e perpetuado.[123] O estudo do folclore vai ao encontro dos esforços das Ciências das Religiões, pois utiliza uma abordagem multidisciplinar, auxiliando na compreensão de um conjunto de fatores responsável por sustentar uma visão de mundo.

2.2 Lendas folclóricas do século XIX

Em meio a tantas transformações sociais, as lendas acerca do *nykr* continuaram a ser transmitidas, adaptadas e relembradas na cultura dos povos nórdicos durante o século XIX. Além do discurso popular, isso ocorreu também por meio de material impresso, obras de arte, composições musicais e demais produções culturais. De acordo com as variações das lendas, é possível identificar aspectos ritualísticos, morais e religiosos que regiam o imaginário daqueles que compartilhavam esse substrato cultural. Segundo Eldar Heide (2012, p. 87), professor da Universidade de Bergen, não é incomum que dados folclóricos possam ser demonstrados, com alta probabilidade, para refletir tempos antigos.[124]

O pensamento analógico prevaleceu nas interpretações de sociedades pré-industriais acerca dos fenômenos, o que também contribuiu para o reforço de certos elementos que compunham o imaginário social. No entanto, vale ressaltar que esse processo cognitivo não deve ser considerado inferior ao pensamento lógico, visto que o pensamento analógico e o lógico atuam de modo complementar, não excludente.

Ritos podem ser compreendidos como oriundos do imaginário social e respectiva construção cultural em um dado momento. É possível que ritos permaneçam estáveis mesmo após mudanças nas interpretações culturais. O imaginário, caracterizado como um complexo conjunto de pensamentos, sentimentos e atribuição de valores, é capaz de expressar uma

---

[123] "Folklore studies complement and supplement arts training by providing (1) knowledge about varied forms and examples of folklore through time and space, (2) familiarity with bibliographical tools and archive resources, and (3) and understanding of the historical, social, cultural, and biographical contexts in which folklore is generated and perpetuated." (JONES, 1997, p. 32)

[124] "It is not unusual that folklore data can be demonstrated, with high probability, to reflect ancient times" (HEIDE, 2012, p. 87)

perspectiva de mundo compartilhada por seus indivíduos. Midgley (2011, p. 13) enfatiza que pensamento e sentimento não são oponentes, mas aspectos complementares que aparecem nos dois lados de qualquer argumento.[125] Assim, lendas relacionadas à morte, desastre ou perigo iminente constituem interpretações folclóricas diante de situações inesperadas ou temidas e operam como um rico acervo cultural acerca de visões de mundo históricas.

O folclore do *nykr* no Oitocentos é permeado de variações e hibridizações. Frog (2015, p. 33) afirma que a equação de continuidade e variação é afetada por diferentes fatores sociais e históricos, incluindo contatos e conversões.[126] É comum lendas apresentarem uma mescla de resquícios do imaginário da religião nórdica antiga com fortes influências cristãs. Tais influências, por sua vez, atuaram diretamente no modo como o espírito da água seria interpretado, resultando, por exemplo, em sua caracterização como um ser essencialmente negativo e, por vezes, demoníaco.

2.2.1 Folclore norueguês: *Nøkk*, *Söetrold* e *Fossegrim*

Embora tratem da mesma criatura folclórica — um espírito da água metamórfico —, há três versões do *nykr* que podem ser distinguidas no folclore norueguês coletado por Thorpe. Para cada versão, atribuiu-se um nome referente ao espírito: *Nøkk* (anexo I), *Söetrold* (anexo I) e *Grim* ou *Fossegrim*[127] (anexo II). A seguir, cada versão será analisada separadamente por razões didáticas, mas isso não deve implicar numa distinção absoluta entre elas. Inclusive, Thorpe não as categorizou como aqui se fez, tampouco pormenorizou a origem de cada nome e respectiva caracterização.

A primeira versão (anexo I) apresentada refere-se ao *Nøkk*, que habitaria rios, lagos e fiordes. Ele assumiria aparências diversas, como a metade de um barco na água ou a metade de um cavalo na ribanceira ou até mesmo como ouro e outros bens materiais.[128] De acordo com um relato de Sund (uma das raras menções de Thorpe a lugares), ele também poderia assumir a aparência de um cachorro preto.

Com exceção da aparição em forma de cachorro preto, as aparências por ele assumidas seriam, em princípio, atrativas por excelência aos indivíduos de sua época — o cavalo, assim

---

[125] "Thought and feeling are not opponents, any more than shape and size. They are complementary aspects which appear on both sides of any argument." (MIDGLEY, 2011, p. 13)
[126] "The equation of continuity and variation is affected by different social and historical factors including contacts and conversions." (FROG, 2015, p. 33)
[127] Thorpe também menciona uma criatura denominada *Qværnknurre*, que seria muito similar ao *Fossegrim*, mas as variações das lendas do *Qværnknurre* não foram incluídas no escopo do presente estudo.
[128] "The Nök can transform himself into all kinds of things. Sometimes he will appear like half a boat in the water, at others like a half horse on the bank, sometimes like gold and other valuables" (THORPE, 1851, p. 20-21)

como o ouro e o barco, figuraria como uma posse material vantajosa (arado, transporte, status). O espírito assumiria formas atrativas intencionalmente, pois o contato direto entre ele e a vítima resultaria na submissão desta àquele, isto é, a partir do momento que a vítima o tocasse ou o montasse, estaria sob seu domínio.[129] A partir desse *modus operandi* (assumir determinada forma para atrair e subjugar), apreende-se que há relevância cultural nas formas assumidas, as quais serão analisadas a seguir.

Em uma sociedade agrária pré-industrial, o cavalo é um animal valoroso por sua força e habilidade em tornar atividades laboriosas mais práticas, além de viabilizar viagens de longa distância em menos tempo. Margaret Clunies Ross (2014, p. 50), em capítulo acerca do papel do cavalo nas mitologias nórdicas, aponta que o cavalo ocupa um papel central no mito, religião e vida prática indo-europeus. Ross (2014, p. 55-56) também ressalta que os cavalos desempenham papéis como seres sobrenaturais antropomórficos, distinguindo-os de outros animais, que não costumam atuar de modo independente.[130] Na Europa Setentrional, assim como em tantas outras regiões e culturas, o cavalo porta valores múltiplos tanto no âmbito prático quanto no simbólico.

Nas lendas do *Nøkk* em forma de cavalo, se uma pessoa o montasse, o cavalo dispararia a correr em direção a um corpo d'água (rio ou lago), impossibilitando que a vítima o desmontasse, levando-a à morte por afogamento. Há elementos culturais que reforçam o simbolismo desse *construto folclórico*, mas também se faz interessante considerar o comportamento do animal em questão, pois é possível que tenha uma parcela de atuação nessa versão folclórica.

Estéfane Silva (2014, p. 28), em seu trabalho de conclusão de curso em Zootecnia, argumenta que "se o homem tenta reforçar seu domínio sobre o cavalo muitas vezes, a resposta por parte do cavalo será de fuga". Nos relatos, a vítima sempre procura montar de modo imediato o distinto cavalo que lhe aparece, o que pode indicar uma abordagem forçada. Como resultado, o animal fugiria. O *Nøkk* se apresentar com uma aparência e um comportamento similares a um cavalo insubordinado não implica necessariamente que o folclore tenha surgido a partir de acontecimentos desse tipo, mas indica que tais lendas tenham se propagado em um meio social familiarizado com os comportamentos do animal. Há de se considerar que, além do acervo simbólico, experiências com o cavalo tenham contribuído na elaboração do folclore do

---

[129] "If a person touches any of these things, the Nök instantly gets power over him" (THORPE, 1851, p. 21)

[130] "Where we do know myths and legends in which horses participate, it is observable that they play central roles in the narrative just like anthropomorphic supernatural beings. In this respect they are unlike most other animals, which do not normally behave as independent actors in mythic narratives" (ROSS, 2014, p. 55-56)

Nøkk.

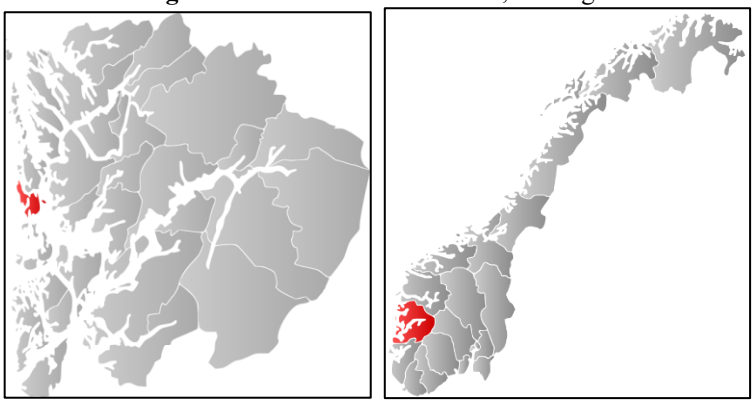
Na cultura ocidental, animais que representam corpos malditos, melancolia e intenções perversas são numerosos e frequentemente aparecem sob a cor preta (QUAILE, 2013, p. 37-38).[131] O *nykr* pode aparecer sob a forma de um cavalo branco, cinza ou preto. Na lenda proveniente de Sund, que Thorpe menciona em sua obra, o *nykr* também já apareceu como um cachorro preto:

> *In the waterfall of Sund, as the story goes, there dwelt for a long time a Nök, who caused the loss of many persons, when they rowed up or down the fall. The priest, who apprehended danger from this Nök, took with him on his passage four stout men, whom he ordered to row with all their might up the fall. They made the attempt twice, but at each time glided back. In making the third attempt, it was observed that, at the upper part of the fall, the priest, dashing his hand into the water, drew up* ***a black creature resembling a black dog****. He then ordered the men to row further up, at the same time placing the animal firmly between his feet, and keeping a constant silence. Having now reached the stone-mound at Tvet, he conjured the Nök into it. From that time no one has perished in the fall.*
>
> (THORPE, 1851, p. 20. Grifo nosso)

> Na cachoeira de Sund, conforme a história segue, morava um *Nøkk* por um longo tempo, que causava a perda de muitas pessoas quando elas subiam ou desciam a cascata. O padre, que reconheceu o perigo desse *Nøkk*, levou consigo quatro homens robustos e ordenou que subissem com todas as suas forças a cachoeira. Eles tentaram duas vezes, mas a cada vez deslizavam para trás. Na terceira tentativa, foi observado que, na parte de cima da cascata, o padre, colocando sua mão dentro da água, retirou **uma criatura preta parecida com um cachorro preto**. Ele então ordenou aos homens que subissem mais, ao mesmo tempo que posicionava o animal firmemente entre seus pés e se mantinha em silêncio constante. Ao alcançar o monte de pedra em Tvet, ele conjurou o *Nøkk* para dentro dele. A partir de então, ninguém mais faleceu na cascata.
>
> (Tradução e grifo nossos)

[131] "In western culture, animals that stand for ill-boding, melancholy, and wicked intent are numerous, and also bear frequent similarity in their common black colour." (QUAILE, 2013, p. 37-38)

Figura 7: Município de Sund.
Figura 8: Condado de Hordaland, Noruega.



Sheilagh Quaile (2013, p. 39) discorre que há uma associação de caninos de coloração preta com a morte, a qual se faz presente em diversas mitologias antigas (por exemplo, Cerberus na mitologia greco-romana, Anubis na mitologia egípcia, Fenrir na mitologia nórdica). Tal associação persistiu no imaginário social através dos séculos. Inclusive, lendas coletadas na Grã-Bretanha durante o século XIX e metade do XX evocam aparições de cachorros pretos com frequência, como se fossem espectros que portassem azar (QUAILE, 2013, p. 43).[132]

A referência ao *Nøkk* como um cachorro preto se faz particularmente interessante. Nas Ilhas Britânicas, o cachorro preto já se constituía como um motivo folclórico bastante consistente. No folclore inglês, cachorros pretos atuam como portadores da morte e assombram estradas inóspitas, provocando medo em viajantes solitários e cansados (QUAILE, 2013, p. 38).[133] No folclore sueco, a aparição do cachorro preto também era malvista, pois este era interpretado como um espírito maligno ou demoníaco.

John Lindow (1978, p. 148) afirma que, de acordo com a crença folclórica, Satã poderia assumir virtualmente qualquer aparência que quisesse, e que, quando assumia forma não-humana, o cachorro preto era sua aparição mais popular.[134] Lindow (1978, p. 148) também acrescenta que essa aparência adotada pelo diabo é comum no folclore cristão ao redor do mundo. O folclore acerca do cachorro preto serve como um ponto em comum entre culturas distintas que foram cristianizadas, como a britânica e a nórdica. Ambas as culturas em questão compartilhariam o simbolismo do cachorro preto como mau agouro.

---

[132] "Folktales collected in the nineteenth to the mid-twentieth century in Britain frequently feature apparitions of spectral black dogs, generally portending ill fortune." (QUAILE, 2013, p. 43)
[133] "black dogs, who in folklore serve as portents of death and haunt lonely roadways, striking fear into the hearts of weary travellers." (QUAILE, 2013, p. 38)
[134] "According to folk belief, Satan could assume virtually any guise he wished […] When he adopts non-human guise, the black dog is the most popular. This guise is common to Christian folklore throughout the world; see Barbara Allen Woods, *The Devil in Dog-Form*, University of California Publications in Folklore, 11 (Berkeley, 1959)." (LINDOW, 1978, p. 147)

O cachorro, além de simbolizar companhia e fidelidade, também apresenta uma natureza demoníaca na crença popular (LYSAGHT, 1995, p. 300). Cachorros caracterizados por olhos ardentes, cor preta e enorme tamanho são frequentemente considerados espíritos malignos (LYSAGHT, 1995, p. 300).[135] No relato em destaque, Thorpe menciona que um padre foi o responsável por terminar os feitos do *Nøkk*, que causava mortes em uma cachoeira. A figura do padre ocupa um lugar central na solução das fatalidades e problemas causados pela criatura, indicando que, nesse caso, somente uma autoridade da Igreja seria capaz de identificar e combater o espírito da água maligno. Desse modo, o embate entre o padre e o *Nøkk* seria de natureza dualista (Bem vs. Mal), situando o *Nøkk* como uma criatura demoníaca.

O habitat do *Nøkk* seria evidentemente aquático e, portanto, sua aparição se faz nas proximidades de corpos d'água. Esse contexto desponta uma das ideias proeminentes da construção cultural da paisagem cognitiva da água, que a assume como um meio perigoso e mortal. A água era investida com um significado que ia além do papel funcional e essencial pela sobrevivência (DAWSON, 2015, p. 23).[136] O *Nøkk* potencializa a periculosidade da água, especialmente para crianças, que são apontadas como suas principais vítimas.[137]

Gunnar Thorvaldsen (2002, p. 75), professor do *Norwegian Historical Data Centre* (NHDC) da Universidade de Tromsø, afirma que 90% da população norueguesa morava em zonas rurais em 1801.[138] Apesar dos desafios de lidar com estatísticas de tempos passados, Thorvaldsen (2002, p. 79) também aponta que a taxa nacional de mortalidade infantil na Noruega era de 177 para 1000 nascidos no período de 1751—1755, ao passo que de 1806—1810 a taxa subiu para 204.

Embora tais dados não esclareçam completamente as lendas e suas variações, é admissível que a alta taxa de mortalidade infantil no período em questão tenha contribuído na caracterização do *Nøkk* no folclore norueguês como um ser sobrenatural ávido por crianças, já que é retratado como um espírito da água maléfico, que induz à morte. Thorpe também ressalta que ele seria perigoso somente após o pôr-do-sol[139], o que reforça a caracterização da noite como um período temeroso na crença popular.

---

[135] "in popular belief, the dog has also a demonic nature. This is often expressed in stories of fiendish dogs with fiery eyes, mostly black in colour and often of enormous size, which are thought to frequent particular locations in the landscape. Such dogs are often considered to be evil spirits, and like all such spirits everywhere, they should be avoided and left undisturbed" (LYSAGHT, 1995, p. 300)

[136] "water was invested with a significance which went beyond its essential functional role for survival." (DAWSON, 2015, p. 23)

[137] "He is particularly greedy after little children" (THORPE, 1851, p. 21)

[138] "Norway's sparsely populated rural areas, where 90 percent of the population lived in 1801" (THORVALDSEN, 2002, p. 75)

[139] "He is, however, dangerous only after sunset" (THORPE, 1851, p. 21)

Dois tipos de ritos são identificados nas lendas do *nykr*: ritos sacrificiais e ritos apotropaicos (proteção contra os maus espíritos). Vilhena (2005, p. 68) define rito sacrificial como "uma ação religiosa que, mediante a consagração de algo ou alguém a uma divindade, objetiva influenciá-la no sentido pretendido pelo ofertante, seja para estabelecer, seja para manter, seja para restaurar um relacionamento satisfatório entre ela e o ser humano ou grupo que oferece". Na versão norueguesa divulgada por Thorpe, o *Nøkk* exigiria um sacrifício humano a cada ano. Essa crença justificaria o desaparecimento de pelo menos uma pessoa nas proximidades de cada rio ou água habitada por um *Nøkk*[140], o que possibilita a interpretação de que o sacrifício não seria um rito social voluntário, mas uma ação realizada pelo próprio espírito da água.

A ocorrência de ritos sacrificiais na Escandinávia remonta ao Mesolítico, apresenta finalidades diferentes e envolve seres vivos ou inanimados. Durante a Idade do Bronze e o início da Idade do Ferro, sacrifícios em pântanos, pantanais e lagos parecem ser uma expressão ritual típica do Sul da Escandinávia (KALIFF, 2001, p. 452).[141] Até o Período das Migrações, oferendas de fertilidade eram comuns e realizadas em locais distantes dos assentamentos, mas, posteriormente, cultos e sacrifícios passaram a ser realizados em lugares centrais, como a fazenda de algum líder (KALIFF, 2001, p. 452)[142], a qual se enquadra na já mencionada classe 4 de hierarquia social de assentamentos, proposta por Widgren e Pedersen (2011). Com base nas investigações arqueológicas do *Käringsjön* (lago Käring) em Halland (Suécia), os objetos sacrificados em ritos sacrificiais de fertilidade do final da Idade do Ferro Romana têm um caráter cotidiano e são geralmente relacionados à agricultura e à vida diária (KALIFF, 2001, p. 452).[143]

Diante da proximidade dos sacrifícios às instalações comunitárias, assume-se que o rito sacrificial ocuparia um papel medular nas práticas sociais, sendo realizado de maneira coletiva e fortalecendo laços identitários entre os indivíduos. Diversos tipos de *blót* (do nórdico antigo, "sacrifício") ilustram a relevância religiosa e cultural desses ritos em eventos sociais, bem como a sistematização do tempo vivenciado pelos nórdicos na Idade do Ferro, como o *Álfablót*, *Dísablót*, *Haustblót*, *Midvetrarblót* e *Sumarblót* (cf. LANGER, 2015b, p. 75-77). No caso das

---

[140] "It requires a human sacrifice every year; for which reason one person at least is annually missing in the vicinity of every river or water that is inhabited by a Nök" (THORPE, 1851, p. 20)

[141] "Sacrifices in bogs, wetlands and lakes seem to be a typical ritual expression within the southern Scandinavian area during the Bronze Age and the Early Iron Age." (KALIFF, 2001, p. 452)

[142] "fertility offerings, which often took place on locations some distance away from the settlement, were very common for the period up until the Migration Period. At this point, the cult and sacrifice are relocated to central places, often to the farm of the chieftain." (KALIFF, 2001, p. 452)

[143] "The sacrificed objects have an everyday character and are usually connected with farming and daily life" (KALIFF, 2001, p. 452)

lendas do *Nøkk*, sacrifícios seriam realizados em seu habitat, ou seja, rios, lagos e fiordes.

Ante a um afogamento, acreditava-se que ele exclamaria numa *voz vazia*, sobrenatural: "Atravesse!"[144]. Atribuir voz a uma criatura sobrenatural, especialmente na voz imperativa, implica num apelo aos sentidos humanos, reforçando a capacidade do *Nøkk* de subjugar sua vítima. Reet Hiiemäe (2016, p. 8) alega que os modos pelos quais os indivíduos verbalizam suas experiências influencia na maneira que o mundo é percebido pelos próprios narradores e pessoas ao redor.[145] A descrição da voz do *Nøkk*, caracterizada como vazia (*hollow*) e sobrenatural (*unearthly*), afeta o julgamento sobre tal criatura e causa uma impressão negativa de como o *Nøkk* deve ser compreendido.

Quanto aos ritos apotropaicos contra o *Nøkk*, Thorpe (1851, p. 21) discorre que, ao se aproximar de qualquer água, deve-se dizer: "Nyk! Nyk! Agulha na água! A Virgem Maria lançou aço para dentro da água! Você afunda, eu boio!"[146]. Vilhena (2005, p. 64) aponta que "[u]ma das linhas de força do rito está na crença de sua eficácia, na realização do resultado desejado que é capaz de operar". Vilhena (2005, p. 64) também afirma que ritos detêm uma *lógica própria* e que "ao tratarmos dos rituais, teremos sempre presente suas origens no imaginário, que, por sua vez, se expressa, preferencialmente, por meio da linguagem simbólica" (VILHENA, 2005, p. 61). No caso dos ritos apotropaicos contra o *Nøkk*, a lógica envolve a crença na eficácia do pronunciamento de nomes cristãos (Virgem Maria e Jesus) e de objetos de metal. Tais elementos seriam capazes de combater o espírito da água, que tinha potencial para agir de modo maléfico.

Acerca das referências cristãs, Morás (2001, p. 278) sustenta que "[a]s diferenças entre as concepções cristãs e as concepções folclóricas, no que toca ao potencial dos sacramentos, orações e do instrumental do culto cristão são praticamente inexistentes". Quanto ao ferro (e outros metais em geral), seu emprego como amuleto de proteção contra criaturas ou espíritos malignos não é inédito no folclore nórdico oitocentista. Segundo Langer (2015b, p. 29), antigos germanos e escandinavos usavam amuletos, que poderiam ser "de origem animal, vegetal ou mineral [...], mas o mais comum é serem fabricados com metal". Vestígios arqueológicos da Era Viking despontam amuletos desse tipo (cf. figura 9). Ainda que com finalidades religiosas diferentes, a arqueologia também identificou depósitos de objetos de metal junto a animais

---

[144] "When any person is drowned the Nök is often heard to cry in a hollow, unearthly voice: 'Sæt over!' (Cross over)" (THORPE, 1851, p. 20)

[145] "irrespective of the degree of believing, the ways how individuals verbalise their experiences influence the ways that the world is perceived by the narrators themselves and by surrounding people." (HIIEMÄE, 2016, p. 8)

[146] "On approaching any water, it is not amiss to say: 'Nyk! Nyk! Naal i Vatn! Jomfru Maria kastet Staal i Vatn! Du ssek, sek flyt!' ('Nyk! Nyk! needle in water! The Virgin Mary cast steel into water! Thou sink, I float!')" (THORPE, 1851, p. 21)

sacrificados que datam desde o final do Mesolítico[147].

O aperfeiçoamento da técnica metalúrgica dos povos escandinavos incidiu na valorização de objetos forjados em diversas esferas sociais, inclusive no âmbito religioso. Objetos de metal e o sacrifício foram duas características presentes em muitos ritos nórdicos durante séculos, geralmente como parte de um rito funerário para garantir uma boa passagem para o *Outro Mundo* (a vida após a morte) ou com o intuito de apaziguar deidades ou espíritos da natureza.

Figura 9: Pingente de amuleto da Era Viking (c. 700 a 1000 d.C.): aço de fogo e foice (Björkö, Adelsö, Uppland, Suécia).
Figura 10: Agulha de ferro para costura, datada da Era Viking (c. 700 a 1000 d.C.), Björkö, Adelsö, Uppland, Suécia.

A agulha é um dos objetos de metal especificados nas lendas do *Nøkk*. Junto a tal objeto, o rito apotropaico descrito por Thorpe envolve uma fala direcionada ao *nykr*, alertando-o de que a Virgem Maria lançou uma agulha de metal na água. Esse procedimento impediria o *Nøkk* de agir, isto é, de provocar uma morte por afogamento, especialmente em crianças. Na busca pela compreensão desses componentes ritualísticos, encontra-se duas referências específicas sobre a "agulha de Maria".

Na Noruega, no vilarejo Avaldsnes da comuna de Karmøy do condado de Rogaland, situa-se um dos maiores menires[148] noruegueses, o *Jomfru Marias synål* (do norueguês moderno, "agulha de costura da Virgem Maria"), que mede cerca de 7,2 metros de altura (cf. figura 11). Provavelmente, foi erigido no século III d.C.[149] Lendas sobre Santo Olavo cercam

[147] "The earliest finds [collections of metalwork] associated with water date from the Mesolithic period and consist of animal sacrifices at sites in Scandinavia" (BRADLEY, 2016, s.p.)
[148] De acordo com o dicionário francês Larousse, "menir" é uma palavra que veio do bretão *menhir*, que denomina um monumento megalítico formado por uma pedra levantada. Provavelmente, os menires eram pedras comemorativas ou edifícios religiosos. Eles podem ser isolados, dispostos em linha (alinhamento) ou em círculo (*cromlech*). Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/menhir/50458>. Acesso em: junho 2017.
[149] "Originally Virgin Mary's Sewing Needle was one of five huge standing stones that were erected at Avaldsnes, probably in the 3rd Century AD. These stones constituted a sacred place of heathen cult". Disponível em:

esse monumento, que se posiciona de modo inclinado perto da parede da igreja medieval (*St Olavskirken på Avaldsnes*), construída entre os anos 995 e 1000 sobre um antigo local sagrado da religião nórdica antiga.

Figura 11: Menir *Jomfru Marias synål* próximo à igreja de Santo Olavo (*St Olavskirken på Avaldsnes*).

Pesquisadores assumem, conforme um documento do século XVII[150], que o nome desse menir adveio de uma inscrição rúnica perdida: *Mikjall Mariu næstr* (do nórdico antigo, "Miguel o próximo depois de Maria")[151]. O nome "Miguel" seria uma referência ao arcanjo Miguel e "Maria" à Virgem Maria, mas não foram encontradas mais informações a respeito dessas atribuições. 9,2 centímetros separam o monumento da parede da igreja e lendas populares alegam que o dia do Juízo Final chegará no dia que a pedra encostar na parede. Apesar de popularmente conhecido como *Jomfru Marias synål*, há uma hipótese de que o menir tenha sido assim denominado devido a um erro de interpretação; alguém teria confundido o termo *syn* (do norueguês, "visão") com algo relacionado a *synål* (do norueguês, "agulha de costura") [152].

A outra referência às agulhas de Maria remete a um retábulo alemão produzido entre o

<http://avaldsnes.info/en/olavskirken/subpage/>. Acesso em: 12 maio 2017.

[150] "I skriftlig dokumentasjon fra 1600-tallet er det en avtegning av en runeinnskrift som på den tid så vidt var synlig på bautaen og i våre dager er umulig å finne igjen". Disponível em: <http://www.avaldsneskirke.no/Artikler/Nyheter/ArticleId/18509/Jomfru-Marias-synal>. Acesso em: 12 maio 2017.

[151] "Den ene kalt Jomfru Marias synål er den største bevarte bautasteinen i Norge fra forhistorisk tid, med en høyde på 7,2 m. Steinen skal ha båret den nå forsvunne innskriften 'Mikjall Mariu næstr' (Hærnes 1999: 121-24)" (HAUG, 2009, p. 46)

[152] "En hypotese er at bautaen kan ha fått navnet 'Jomfru Marias synål' fordi noen har mistolket innskriften og trodd at den hadde noe med sying å gjøre (jfr. nest = sting.)". Disponível em: <http://www.avaldsneskirke.no/Artikler/Nyheter/ArticleId/18509/Jomfru-Marias-synal>. Acesso em: 12 maio 2017.

final do século XIV e início do XV (cf. figura 12). Lynn Townsend White Jr. (1978, p. 273-274), falecido professor de História Medieval, ao tratar de vestimentas em um detalhe da obra do Mestre Bertram (1345—1415), afirma que é seguro conjecturar que o desenvolvimento do tricô, junto a botões funcionais e equipamentos que aquecem, ajudaram a manter mais crianças vivas, desempenhando um papel importante em atitudes modernas direcionadas a elas.[153] Na pintura referenciada pelo autor, tem-se a Virgem Maria tricotando uma vestimenta de malha (a primeira evidência imagética desse tipo de peça para ser usada no corpo inteiro, segundo White) para o menino Jesus.

Figura 12: Detalhe do retábulo do altar de Buxtehude (c. 1390—1410), produzido pelo Mestre Bertram (1345—1415). Atualmente, encontra-se exposto no Museu de Arte de Hamburgo, Alemanha. Pintura em carvalho, 108,5 cm x 93 cm.

Segundo Anna Nilsén (1993, p. 463), a pintura medieval norueguesa foi inspirada na arte da Grã-Bretanha, mas, com a crescente importância da Liga Hanseática no comércio da Noruega, a influência alemã também incidiu na arte norueguesa, especialmente na arte de altar.[154] O Museu Thyssen-Bornemisza afirma que o Mestre Bertram foi um artista importante

[153] "It is a safe surmise that the development of knitting, along with functional buttons and heating devices, helped to keep more little children alive, and thus played a large part in fostering modern attitudes toward them" (WHITE, 1978, p. 273-274)

[154] "the Norwegians, especially during the High Gothic period, received inspiration from Britain. However, with

devido à influência de seu estilo e obra nas gerações subsequentes de pintores no Norte da Alemanha[155], o que pode também ter influenciado pintores noruegueses, conforme apontado por Nilsén.

O tricô, por sua vez, foi uma técnica adotada na Europa Ocidental somente na Idade Média, alastrando-se junto com o cristianismo (LESLIE, 2007, p. 99).[156] Leslie (2007, p. 100) afirma que, após o século XII, tal técnica rapidamente foi reconhecida pela utilidade na criação de roupas quentes e que no século XIV o tricô era uma atividade doméstica comum.[157] Inclusive, roupas de malha eram uma necessidade para lugares com climas frios (LESLIE, 2007, p. 101)[158], como a Noruega.

Anders Kaliff, professor de Arqueologia da Universidade de Uppsala, em capítulo sobre a interpretação arqueológica de rituais, aponta que

> *Low-technological societies rarely have a division between functional and ritual activities like our modern societies. The religious perceptions constitute a model of explanation for existence and no part of reality is interpreted outside this. From that perspective, a cult activity also becomes a functional activity, since it is performed with the clear aim of producing something.*
> (KALIFF, 2001, p. 443)

> Sociedades de baixa tecnologia raramente têm uma divisão entre atividades funcionais e ritualísticas como nossas sociedades modernas. As percepções religiosas constituem um modelo de explanação para a existência e nenhuma parte da realidade é interpretada fora dela. A partir dessa perspectiva, uma atividade de culto também se torna uma atividade funcional, uma vez que é performada com o claro objetivo de produzir algo.
> (Tradução nossa)

Considerando que as principais vítimas do *Nøkk* são crianças, a recitação no rito em questão parece estar mais associada à ideia simbólica de que as agulhas da Virgem Maria simbolizariam proteção à criança. Supõe-se que essa ideia teria sido transmitida no decorrer do tempo e, no século XIX, já estaria consolidada no imaginário social. De acordo com Vilhena (2005, p. 60), "[o] simbólico possui uma dimensão dinâmica que estimula a mente à atividade,

---

the increasing importance of the Hanseatics in Norway's trade, a German influence began to appear here also, especially obvious in altar art." (NILSÉN, 1993, p. 463)

[155] "This artist was an important figure due to the influence of his style and oeuvre on subsequent generations of painters in northern Germany and particularly in Hamburg." (Disponível em: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/master-bertram>. Acesso em: 13 maio 2017.)

[156] "Knitting is considered a relatively new needlework technique, since it did not take hold in Western Europe until the Middle Ages. As Christianity spread, knitting spread with it" (LESLIE, 2007, p. 99)

[157] "Once knitting reached Western Europe in the twelfth century, it was quickly recognized for its usefulness in creating warm clothing as well as beautiful openwork patterns. By the fourteenth century, knitting was a common domestic activity as well as a pastime for royalty" (LESLIE, 2007, p. 100)

[158] "In cold climates, knitted garments are a necessity." (LESLIE, 2007, p. 101)

convoca a memória e a criatividade ao exercício de imaginação". Dessa maneira, é possível presumir que esse rito apotropaico seguiria a seguinte lógica:

1) O *Nøkk* é um espírito da água maligno, que causa morte por afogamento;
2) Crianças são as principais vítimas do *Nøkk*;
3) Para se prevenir contra o *Nøkk*, deve-se carregar algum objeto de metal e dizer que a Virgem Maria jogou agulha (ou metal) na água;
4) A agulha de Maria, com base na obra do Mestre Bertram e na adoção do tricô em países setentrionais, simboliza cuidado e proteção à criança (ou à vida em geral);
5) A agulha de Maria na água é uma forma de proteger a criança do *Nøkk*, ou seja, de uma morte em algum rio ou lago.

Deve-se ressaltar que a lógica apresentada é uma sugestão com base nas referências encontradas em relação à "agulha de Maria". Isso não implica dizer que os componentes envolvidos (agulha de metal e a Virgem Maria) nesse rito apotropaico em específico seja limitado a essa lógica, pois, como foi exposto anteriormente, os povos nórdicos desfrutam de uma longa tradição metalúrgica, cuja relevância se refletiu no âmbito religioso de diversos períodos históricos e de diferentes modos. Além disso, nomes cristãos por si só também seriam capazes de afastar espíritos malignos.

Thorpe explana que *Söetrold* seria outro nome pelo qual o *Nøkk* seria conhecido, mas é interessante tratar da descrição das aparências que ele assume sob esse nome, assim como particularidades ritualísticas, pois indicam variações das lendas norueguesas. Thorpe não fornece muitos detalhes sobre o *Söetrold*, mas informa que ora é retratado como possuindo muitas cabeças (não há especificação quanto ao seu corpo), ora como um grande cavalo com patas monstruosas que provocaria tempestades:

> *He frequently changes his form, and takes his name from the place where he has his abode. In one place in Norway, whenever it is stormy, or a tempest is gathering, he appears in the form of a large horse, plashing with his monstrous hoofs in the water, which he causes almost constantly to be in violent motion.*
> (THORPE, 1851, p. 21)

> Ele frequentemente muda sua forma e recebe seu nome de um local que reside. Em um lugar na Noruega, sempre que está tempestuoso, ou uma tempestade se formando, ele aparece na forma de um grande cavalo, esparrinhando a água com suas patas monstruosas, que ele causa quase constantemente moção violenta.
> (Tradução nossa)

A relação entre cavalo e tempestade associada a um caráter destrutivo não é exclusiva do *Söetrold*. O historiador inglês Francis Palgrave (1922) acentua tais características como decorrentes do deus Óðinn, que, num processo cultural transformativo, teria originado as versões do *nykr* folclórico:

> *According to the Scandinavian mythology, which is the chief foundation of all our popular creeds, Odin assumes the name of the Nikar or Hnikarr when he acts as the destroying or evil principle. In this character he inhabits the lakes and rivers of Scandinavia, where, under the ancient apellation of the Nikker (the Scottish Kelpie), he raises sudden storms and tempests, and leads mankind into destruction.*
>
> (PALGRAVE, 1922, p. 221-222)

> De acordo com a mitologia escandinava, a qual é a fundação central de todas as nossas crenças populares, Óðinn assume o nome de Nikar ou Hnikkar quando ele age como um princípio destrutivo ou maligno. Nesse caráter, ele habita os lagos e rios da Escandinávia, onde, sob uma antiga apelação do Nikker (o escocês *Kelpie*), ele levanta subitamente tempestades e leva a humanidade à destruição.
>
> (Tradução nossa)

Thorpe (1851, p. 82), numa nota explicativa, também alude à relação entre os nomes de Óðinn e do *nykr*, ao afirmar que, conectado ao nome deste, tem-se Hnikarr, o caráter de Óðinn como deus do mar.[159] Na *Gylfaginning*, um dos textos da *Edda em Prosa*, há uma breve descrição de quem seria Óðinn, inclusive menção a vários nomes que receberia, entre eles, Hnikarr e Hnikuðr:

> *Óðinn heitir Alfaðir því at hann er faðir allra goðanna. Hann heitir ok Valfǫðr, því at hans óskasynir eru allir þeir er í val falla. Þeim skipar hann Valhǫll ok Vingólf ok heita þeir þá einherjar. Hann heitir ok Hangaguð ok Happaguð ok Farmaguð. Ok enn nefnist hann á fleira vega; þá er hann var kominn til Geirraðar konungs segir hann svá: [cf. Grímnismál 46-50.]*
> *Hétumst Grímr*
> *ok Gangleri,*
> *Herjann, Hjálmberi,*
> *Þekkr, Þriði,*
> *Þuðruðr,*
> *Helblindi, Hár.*
> *Saðr, Svipall,*
> *Sanngetall,*
> *Herteitr, **Hnikarr**,*
> *Bileygr, Báleygr,*
> *Bǫlverkr, Fjǫlnir,*

[159] "In Beowulf frequent mention occurs of the Nicor (pl. Niceras). Connected with the name is that of Odin, Hnikarr, in his character of a sea-god." (THORPE, 1851, p. 82)

Grímnir, Glapsviðr, Fjǫlsviðr.
Síðhǫttr, Síðskeggr,
Sigfǫðr, Atríðr,
***Hnikuðr**, Alfǫðr, Farmatýr,*
Óski, Ómi,
Jafnhár, Biblindi,
Geldnir, Hárbarðr,
Sviðurr, Sviðrir,
Jálkr, Kjalarr, Viðurr,
Þrór, Gautr,
Jálkr, Veratýr.
(*Gylfaginning* 17, STURLUSON, 2012, p. 36. Adendo de Faulkes, grifo nosso)

Óðinn é chamado de "Pai-de-Todos", pois ele é pai de todos os deuses. Ele também é chamado de Valfǫðr (pai dos mortos), uma vez que todos aqueles que caem em batalha são seus filhos adotivos. Ele atribui lugares a eles no Valhǫll e Vingólf, e eles são então conhecidos como *einherjar*. Ele também é chamado de Hangaguð e Happaguð e Farmaguð. E ele ainda se autonomeia de outros nomes; quando ele chega ao Rei Geirrøðr, ele diz isso:
Eu me chamei Grímr
e Gangleri,
Herjann, Hjálmberi,
Þekkr, Þriði,
Þuðruðr,
Helblindi, Hár.
Saðr, Svipall,
Sanngetall,
Herteitr, **Hnikarr**,
Bileygr, Báleygr,
Bǫlverkr, Fjǫlnir,
Grímnir, Glapsviðr, Fjǫlsviðr.
Síðhǫttr, Síðskeggr,
Sigfǫðr, Atríðr,
Hnikuðr, Alfǫðr, Farmatýr,
Óski, Ómi,
Jafnhár, Biblindi,
Geldnir, Hárbarðr,
Sviðurr, Sviðrir,
Jálkr, Kjalarr, Viðurr,
Þrór, Gautr,
Jálkr, Veratýr.
(Tradução e grifo nossos)

Em outro trecho da *Gylfaginning*, Nikaðr e Nikuðr também estão entre os nomes atribuídos a Óðinn:

Gangleri hóf svá sitt mál: Hverr er øztr eða elztr með goðum?
Hár segir: Sá heitir Alfǫðr at váru máli. En í Ásgarði hefir hann tólf nǫfn: Alfǫðr, Herjann, ***Nikaðr, Nikuðr****, Fjǫlnir, Óski, Ómi, Riflindi, Sviðurr, Sviðrir, Viðrir, Sálkr.*
(*Gylfaginning* 6, STURLUSON, 2012, p. 12, grifo nosso)

> Gangleri começou seu questionamento desse modo: "Quem é o mais elevado ou o mais antigo entre os deuses?"
> Hár diz: "Ele é chamado de Pai-de-Todos na nossa língua. Mas em Ásgarðr ele tem doze nomes: Pai-de-Todos, Herjann, **Nikaðr**, **Nikuðr**, Fjǫlnir, Óski, Ómi, Riflindi, Sviðurr, Sviðrir, Viðrir, Sálkr."
>
> (Tradução e grifo nossos)

Johnni Langer (2015b, p. 346) aponta que "[s]egundo Henrique Bernárdez, Odin possui 170 cognomes, mas a maioria teria sido inventada pelos escaldos a partir de uma nova imagem do deus durante a Alta Idade Média". Caso os nomes elencados (Hnikarr, Hnikuðr, Nikaðr, Nikuðr) tenham sido criados nesse período, isso poderia indicar que o processo transformativo (ou derivativo) do deus em um espírito da água teria se iniciado já nessa época.

Óðinn, entre seus muitos domínios (magia, guerra, sabedoria, poesia, morte etc.), apresenta uma faceta aquática que pode ser identificada nas fontes mitológicas, embora tal caracterização não seja um tema recorrentemente abordado em pesquisas acadêmicas acerca dessa deidade. A exemplo dessa faceta aquática, no *Hávamál*, o segundo texto da *Edda Poética*, há destaque para o controle que Óðinn exerce sobre as ondas:

> *A ninth I know, if need there comes*
> *To shelter my ship on the flood;*
> *The wind I calm upon the waves,*
> *And the sea I put to sleep.*
>
> (*Hávamál* 155, tradução de Bellows, 1923, p. 65)

> Uma nona [canção] eu conheço, se preciso for
> Para abrigar meu navio da inundação;
> O vento eu acalmo sobre as ondas,
> E o mar eu coloco para dormir.
>
> (Tradução nossa)

Conforme o trecho, Óðinn é capaz de controlar o vento e, consequentemente, o mar. Além disso, um dos cognomes desse deus, referenciados na *Gylfaginning*, é Viðrir, que, segundo Simek (2007, p. 360), significa "deus do tempo" (*weather god*), incutindo-lhe também a capacidade de controlar tempestades. Além de "deus do tempo", assume-se que Óðinn também seria um exímio domador de cavalos, consoante ao trecho escáldico do século XI destacado por Ross (2014, p. 58): "Kjalarr [outro cognome de Óðinn] domava cavalos muito bem"[160].

---

[160] "Kjalarr <= Óðinn> tamed horses very well" (ROSS, 2014, p. 58)

Óðinn possui Sleipnir, um cavalo de oito patas, e juntos formam um conjunto simbólico que vai além da relação de dono e animal domesticado. "Na mitologia nórdica, o emprego de figuras animais não é aleatória e, frequentemente, simbolizam características associadas à deidade que acompanham" (FERREIRA, 2016b, p. 49). A dupla Óðinn-Sleipnir evoca o referencial masculino, o bélico e o superior concebidos no imaginário nórdico. Ross (2014, p. 60) acrescenta que os papéis de deus e cavalo poderiam mesclar-se e que alguns mitos e nomes referentes a Óðinn sugerem que as pessoas consideravam que este tivesse qualidades equídeas.[161] Assim, os seguintes elementos interagem na complexa formação identitária desse deus icônico: cavalo, destruição, tempestade, água e destruição/morte. Tais elementos também estão presentes em algumas caracterizações do *nykr*, especialmente em sua versão como *Söetrold.*

Hiiemäe (2016, p. 9) afirma que ideias sobrenaturais são adaptadas e transformadas em novas configurações sociais e culturais.[162] Dadas as referências etimológicas (Hnikarr, Hnikuðr, Nikaðr, Nikuðr) e a relevância dos cultos odínicos (que frequentemente envolviam cavalo, sacrifício e lagos), supõe-se que o *nykr* tenha se desenvolvido a partir de crenças míticas arraigadas na religião nórdica antiga, culminando na forma de um espírito da água no folclore nórdico oitocentista.

Arvid August Afzelius (1839, p. 151-152), ao tratar da versão folclórica sueca do *Näck* e do *Strömkarl*, estabelece que Óðinn era um grande marinheiro e era considerado o governante das ondas (*rådande öfrver hafrven*); inclusive, acrescenta que ele se chama *Nikur* ou *Necken*.[163] Palgrave (1922) segue adiante nessa perspectiva de transformação cultural e propõe que o *nykr* também tenha se transformado em São Nicolau:

> *Propitiatory worship is offered to the being which is feared. So strangely has the hagiology of the middle ages amalgamated itself with the more ancient popular mythology, that the Hnikarr (our old Nick), by an easy transition, became the St. Nicholas, the patron of sailors, whose aid is invoked in storms and tempests. Many churches near the seashore, both in this country and on the continent, are dedicated to him, and many a prayer to St. Nicholas is yet offered by the seaman sailing by.*
>
> (PALGRAVE, 1922, p. 222)

> Adoração propiciatória é oferecida ao ser que é temido. Tão estranhamente a hagiologia da Idade Média se amalgamou com a antiga mitologia popular, que

[161] "the roles of god and horse could sometimes be merged [...] some myths and some names for the god […] suggest that people thought of this god as having horse-like qualities" (ROSS, 2014, p. 60)
[162] "supernatural ideas are adapted and transformed in new social and cultural settings" (HIIEMÄE, 2016, p. 9)
[163] "Den hedniska guden Odin rvar en rvåldig sjöman och ansågs rådande öfrver hafrven. [...] Han nåmdes och Nikur, eller Necken." (AFZELIUS, 1839, p. 151-152)

> o Hnikarr (nosso velho Nick), por uma fácil transição, tornou-se São Nicolau, o patrono dos marinheiros, cuja ajuda é invocada em tempestades. Muitas igrejas próximas à costa, tanto neste país quanto no continente, são dedicadas a ele, e muitas rezas a São Nicolau ainda são ofertadas por marinheiros.
> (Tradução nossa)

Outra característica que acompanha a versão do *Söetrold* também merece especial atenção: a oferenda de um filho ou filha para que ele conceda benefícios ao suplicante. Segundo Thorpe (1851, p. 21), se pessoas estiverem sob o perigo de naufrágio, elas devem prometer ao *Söetrold* um filho ou uma filha para que sejam libertados (nesse sentido, o *Söetrold* seria provavelmente o responsável por provocar o naufrágio); o espírito da água, por sua vez, concederá bens e boa sorte o quanto eles desejarem.[164]

Essa particularidade da oferenda aproxima *Söetrold* ao deus Njǫrðr em termos de ritos realizados a entidades de domínio aquático, visto que Njǫrðr também é apresentado como um ser *sobrenatural* a quem se deve suplicar por boa viagem marítima e riquezas. Frog (2015, p. 35) discorre que continuidades da mitologia podem ser mantidas através de uma mudança radical na religião.[165] Talvez o rito realizado para o *Söetrold* (isto é, a oferenda de um filho) forneça ideias específicas que remetam a sacrifícios que eram dedicados a Njǫrðr, tal qual a promessa da própria linhagem, que garantiria uma dádiva entre o suplicante e a entidade.

Considerando a representação mitológico-literária desses deuses e do espírito da água, contudo, pode-se depreender que o cerne da questão não envolve uma entidade propriamente dita, mas a construção cultural da paisagem cognitiva da água, a qual é percebida como provedora de riquezas, mas também de destruição e morte. Óðinn, Njǫrðr e o *Söetrold* compartilham o domínio das águas e, desse modo, incorporam o próprio ambiente aquático. Rasmussen (2004) enfatiza uma característica fundamental no que tange à representação dos deuses:

> *The gods were the clan's closest companions and friends, physically present at the farm, in tools and weapons, in a spring, a tree, a mound, or in an entire mountain.* […] *the gods were* ***place-bound****.* [...] *The Norse religion was in many ways a tolerant one. Based on tradition, not on a written codex, it was practiced collectively. The seasonal rites created bonds between people, within the clan and across clan-lines.*
> (RASMUSSEN, 2004, p. 631. Grifo da autora)

---

[164] "If persons are in danger of shipwreck, they must promise him a son or a daughter for their deliverance; for which he, on the other hand, bestows on them riches and good fortune as much as they desire" (THORPE, 1851, p. 21)

[165] "continuities of mythology may be maintained through a radical change in religion" (FROG, 2015, p. 35)

> Os deuses eram os companheiros mais próximos do clã e amigos, sendo fisicamente presentes na fazenda, nas ferramentas e armas, em uma primavera, uma árvore, um monte ou uma montanha inteira. [...] os deuses eram **ligados ao lugar**. [...] A religião nórdica era tolerante de muitas maneiras. Baseada em tradições, não em um códice escrito, era praticada coletivamente. Os ritos sazonais criaram laços entre pessoas, dentro do clã e através de clãs.
> (Tradução nossa)

Uma deidade ou um espírito da natureza, portanto, deteria aspectos próprios da região, da sociedade e da cultura que o/a venerariam. Oferendas seriam realizadas para apaziguar a deidade responsável pelo controle da água, por incorporar elementos do ambiente ao qual era associada no imaginário. Vilhena (2005, p. 61) defende que "[q]ualquer rito pode ser vivido como mágico, porque toda religião, mesmo que não o reconheça, apresenta componentes mágicos" e afirma que "podemos entender o caráter mágico dos rituais como ações simbólicas, tidas e havidas como eficientes, capazes de intervir [...] na ordem geral da natureza, dos acontecimentos e das vidas humanas" (VILHENA, 2005, p. 63). No contexto nórdico em discussão, a oferenda ou o sacrifício realizado ao espírito da água teria como finalidade clamar por benefícios, senão poupar vidas, diante de circunstâncias perigosas, como tempestades, naufrágio e superfícies aquáticas. Peculiaridades dos ritos seriam eficazes para cada propósito.

Outra versão do folclore norueguês abordada por Thorpe e bastante difundida nos países nórdicos diz respeito ao *Fossegrim*, também conhecido como *Grim*. Trata-se de uma variação das lendas do *nykr*, com particularidades bastante distintas do *Nøkk*, todavia similares ao *Strömkarl* do folclore sueco — devido às semelhanças, questões acerca da atração musical, dos instrumentos musicais e respectivas oferendas serão retomadas na abordagem do *Strömkarl* e também na análise de algumas obras de arte.

O *Fossegrim*, assim como as outras versões do *nykr*, é um espírito da água masculino, mas é especialmente caracterizado por ser musical e habitar quedas d'água e moinhos.[166] Não há especificações sobre sua forma. Em geral, ele toca música em noites calmas e escuras para atrair pessoas para si. Nas noites de quinta-feira, ele pode ensinar a tocar violino ou algum instrumento de corda, desde que a pessoa interessada lhe oferte uma criança branca:

> *He generally plays in still and dark evenings, to entice persons to him, and teach those to play on the violin or other stringed instrument, who, on a Thursday evening, offer to him, with averted face, a white kid, which is to be cast into a waterfall running northwards. If the offering is lean, the learner's progress will extend only to the tuning of the violin; but if it is fat, the Fossegrim will grasp the player's right hand, and move it backwards and forwards until*

[166] "a being whose sojourn is by waterfalls and mill-works" (THORPE, 1851, p. 23)

> *the blood springs out at the end of every finger. The pupil is then fully instructed, and can play so incomparably that the very trees will dance and the waterfalls stop their course.*
>
> (THORPE, 1851, p. 23)

> Ele geralmente toca em noites calmas e escuras para atrair pessoas para si e ensina a tocar violino ou outro instrumento de corda aqueles que, numa noite de quinta-feira, lhe oferecem, com o rosto virado, uma criança branca, que deve ser jogada de uma queda d'água que corre para o norte. Se a oferenda for magra, o progresso do aprendiz se estenderá somente para a afinação do violino; mas se for gorda, o *Fossegrim* pegará a mão direita do músico e a movimentará para frente e para trás até que o sangue escorra da ponta de cada um de seus dedos. O pupilo é então totalmente instruído e pode tocar tão incomparavelmente que até mesmo as árvores dançarão e as cachoeiras interromperão seu curso.
>
> (Tradução nossa)

Vilhena (2005, p. 69) subdivide os rituais em seis elementos estruturais comuns: "os sujeitos, a matéria, o lugar e o tempo, a forma, a quem se destina o rito, a intencionalidade da ação". Na lenda do *Fossegrim*, tem-se a seguinte composição do rito sacrificial: os sujeitos que agem seriam pessoas aspirantes a músico ou já músicos que pretendem aperfeiçoar suas habilidades; a matéria do sacrifício seria uma criança branca; o lugar corresponderia às proximidades de quedas d'água e o tempo seria durante o período noturno, especificamente nos dias de quinta-feira[167]; a forma do sacrifício seria jogar uma criança de uma queda d'água, que deveria ser feito com o rosto virado (o que pode indicar que o contato direto com o espírito da água era um tabu); o *recebedor*, ou seja, a quem se destina o rito, seria o *Fossegrim*; e a intencionalidade da ação seria o domínio musical inigualável de um instrumento de cordas.

Algumas características, como o sacrifício e as noites de quinta-feira, também estão presentes em versões suecas. O Instituto de Língua e Folclore da Suécia (*Institutet för språk och folkminnen*), a respeito das lendas do *nykr*, discorre que o espírito da água era descrito como um ser bastante musical e que as pessoas poderiam aprender a tocar com ele, geralmente violino (*fiol*), mas também acordeão (*dragspel*) ou flauta (*flöjt*). Para tanto, a pessoa interessada deveria

---

[167] Quinta-feira é um dos dias mais recorrentes no folclore norueguês. Segundo o filólogo inglês Simon Hughes, [e]*very single reference to Thursday in the folklore collected by Asbjørnsen and Moe concerns the workings of the underworld, and human interactions with subterraneans* ("Toda referência à quinta-feira no folclore coletado por Asbjørnsen e Moe concerne aos trabalhos do submundo e às interações humanas com subterrâneos"; disponível em: <https://norwegianfolktales.blogspot.com.br/2015/10/thursday-in-norwegian-folklore_27.html>. Acesso em: junho 2017). Soili-Maria Olli (2006, p. 171) também ressalta que lendas medievais já assinalam a ideia de pacto com o diabo na noite de quinta-feira: *According to these legends the person who wanted to make a pact with the Devil should himself write a contract containing the conditions for both parts, sign it with his own blood and leave it in a church yard on a Thursday night* ("De acordo com essas lendas, a pessoa que quisesse fazer um pacto com o diabo deveria ela mesma escrever um contrato contendo as condições de ambas as partes, assiná-la com seu próprio sangue e deixá-lo no jardim da igreja numa quinta à noite").

ir para um rio ou ribeirão por três noites de quinta-feira e, na terceira noite, realizar um sacrifício, por exemplo, um gato preto ou três gotas de sangue.[168]

A temporalidade nas lendas do *nykr* remete a períodos liminares, envolvendo tensão. Jochum Stattin, falecido folclorista e professor de Etnologia da Universidade de Lund, em sua tese de doutorado *Näcken* (1984), identificou no folclore sueco que dias e períodos específicos nos quais o *Näck* aparece — noites anteriores à quinta-feira e domingo, ao solstício de verão (do Hemisfério Norte), ao dia de Santa Lúcia de Siracusa (13 de dezembro), ao dia de São Tomé (21 de dezembro), e noites de natal e de ano novo — são experienciados como perigosos e carregados de ansiedade.[169]

Terry Gunnell (1995, p. 140), professor de Folclorística na Universidade da Islândia, acrescenta que a continuação de determinados rituais locais pagãos é atestada por inúmeros exemplos de oferendas a espíritos depositadas nas quinta-feiras e em épocas sagradas do ano.[170] Os ritos e crenças relacionados ao *nykr*, ainda que tenham sido afetados pelo cristianismo e demais influências de outras regiões e culturas, remetem a concepções da religião nórdica antiga, no que concerne às relações com espíritos da natureza e nos ritos de como lidar com tais seres.

De acordo com Vilhena (2005, p. 72), entidades "têm a prerrogativa de aceitar ou não o que lhes foi oferecido". Isso pode ser ilustrado pela extensão do dom concedido pelo *Fossegrim*. Diante de uma criança magra, isto é, uma oferenda modesta, pouco aprazível, talvez fraca, o espírito não transmitiria os segredos musicais em sua totalidade. Mais detalhes acerca das lendas relacionadas ao *Fossegrim* e à música folclórica serão abordados no próximo capítulo, que analisa obras de arte norueguesas, inclusive uma que retrata o encontro entre o músico (*suplicante*) e o espírito da água (*recebedor*).

---

[168] "Näcken sades vara mycket musikalisk och människor kunde gå till honom för att lära sig spela. Oftast var det fiol, men det kunde även vara dragspel eller flöjt. Tre torsdagsnätter skulle man gå till en bäck eller en älv. Den tredje natten skulle man offra till exempel en svart katt eller tre droppar blod." (Disponível em: <http://www.sprakochfolkminnen.se/om-oss/for-dig-i-skolan/arkivvaskan/nacken-och-backahasten-i-folktron.html>. Acesso em: maio 2017.)

[169] "The particular times at which Näcken appeared were experienced as dangerous and charged with anxiety. In several accounts, specific days and times of day are mentioned, including Midsummer Night, the night before St Lucy's day (13 Dec), the night before St Thomas's day (21 Dec), Christmas Eve and New Year's Eve, and the nights before Thursdays and Sundays. These times can be considered as temporal boundaries." (STATTIN, 1984, p. 130)

[170] "the fact that certain local rituals *did* continue in mainland Scandinavia is attested by the numerous examples of offerings to spirits being placed on grave mounds and elsewhere in Thursdays and at particular holy times of the year, all of which testify to the strength and endurance of ancient superstition even in the face of the established law." (GUNNELL, 1995, p. 140, grifo do autor)

2.2.2 Folclore sueco: *Näck* e *Strömkarl*

Benjamin Thorpe apresenta duas versões do *nykr* no folclore sueco: *Näck* e *Strömkarl*. No trecho a seguir, são descritas as aparências assumidas pelo *Näck*, bem como suas principais vítimas, que se distinguem daquelas do *Nøkk*:

> *The Neck appears sometimes in the form of a* ***grown man****, and is particularly dangerous to haughty and pert damsels ; sometimes in that of a* ***comely youth, with his lower extremities like those of a horse****; sometimes like an* ***old man with a long beard*** *; and occasionally as a* ***handsome youth, with yellow locks flowing over his shoulders and a red cap****, sitting in a summer evening on the surface of the water with a golden harp in his hand.*
>
> (THORPE, 1851, p. 78; grifo nosso)

> O *Neck* [*Näck*] aparece às vezes na forma de um **homem maduro**, e é particularmente perigoso para donzelas esnobes e atrevidas; às vezes [na forma] de um **jovem atraente, com suas extremidades inferiores como as de um cavalo**; às vezes como um **homem idoso com uma longa barba**; e ocasionalmente como um **belo jovem, com cachos loiros descendo sobre seus ombros e um chapéu vermelho**, sentado em uma noite de verão na superfície da água com uma harpa dourada em sua mão.
>
> (Tradução e grifo nossos)

As formas assumidas pelo *Näck*, conforme descrito por Thorpe, oscilam entre uma figura humana (jovem, maduro ou idoso) e uma animal não-humana (cavalo), todas invariavelmente de gênero masculino. Uma notável variação entre o folclore norueguês e o sueco — que pode ser identificada pelo discurso de Thorpe, mas também em outras fontes folclóricas e literárias — remete às vítimas-alvo: o *Nøkk* (norueguês), quando assume a forma de cavalo, é perigoso para crianças, ao passo que o *Strömkarl* (sueco), sob a aparência de um homem, é perigoso para donzelas.

No folclore sueco, o *nykr* também assume a forma de cavalo para atrair vítimas e afogá-las, embora tais lendas não tenham sido tão evidenciadas por Thorpe. Segundo John Lindow (1978, p. 121), folclorista e professor da Universidade da Califórnia em Berkeley, há lendas relacionadas à cavalgada do *nykr* por toda a Suécia, de acordo com as quais o *nykr* recebe os nomes de *bäckahäst* (Götaland, principalmente no condado Skåne), *näck* (Svealand) e *sjörå* (Norrland)[171] — este, no entanto, é comumente referenciado por ser um espírito da água feminino. Lindow também aponta que a maioria daqueles que cavalgam o *nykr* são crianças,

[171] "The tale of the ride on the *bäckahäst* or *näck* in horse form is found throughout Sweden. […] The center of the tradition is thought to be Skåne, since that is the center of distribution of the term *bäckahäst*. In central Sweden the water horse is the *näck* and in North Sweden the *sjörå*." (LINDOW, 1978, p. 121)

mas muitas variantes também fazem referência a um único adulto[172], e nem sempre as lendas terminam na morte trágica da vítima. Variação local não necessariamente reflete controvérsias na mitologia ou folclore vigentes, mas pode indicar mudanças na significação de determinados elementos de acordo com a localidade (FROG, 2015, p. 40).[173] A morte ou a sobrevivência das vítimas do *nykr*, por exemplo, pode estar relacionada ao conteúdo da mensagem veiculada pela lenda, apresentando um caráter preventivo ou moralista.

Figura 13: Três regiões da Suécia.
Figura 14: Condados da Suécia e respectivas capitais.

O cavalo é uma das aparências assumidas pelo *nykr* que mais se destacam por suas semelhanças com lendas de outras regiões e culturas. Joseph C. Harris, professor da Universidade de Harvard, em artigo publicado em 1976, sintetiza conclusões da pesquisa de

[172] "For the most part the riders are children, but many variants tell of the ride of a single adult." (LINDOW, 1978, p. 121)
[173] "local variation may not [...] reflect contesting conceptions of mythology per se; it may instead be symptomatic of changes in the local significance of differentiating" (FROG, 2015, p. 40)

Brita Egardt (*De svenska vattenhästsägnerna och deras ursprung*, 1944), elencando três fatores em comum que a etnóloga delimitou em sua pesquisa acerca de contos e mitos irlandeses e islandeses: 1) o cavalo tem força impressionante; 2) ele é usado como cavalo de trabalho em um projeto de construção; e 3) a cor cinza seria uma propriedade de cavalos sobrenaturais (HARRIS, 1976, p. 75)[174].

Katrín Sif Einarsdóttir (2013, p. 20), em sua dissertação de mestrado acerca dos papéis dos cavalos em fontes nórdicas antigas, discorre que o cavalo tinha uma natureza dual, que nunca era puramente bom ou mau, e que seu papel transcendente poderia servir para ambas as finalidades.[175] Essa caracterização, por sua vez, era condizente com as crenças da religião nórdica antiga, a qual não polarizava tudo e todos nas categorias de "bem" e "mal". Nas sagas e na poesia éddica, os cavalos também são associados à água e são capazes de atravessar barreiras inesperadas (EINARSDÓTTIR, 2013, p. 24; 25).[176]

Christer Westerdahl (2010), em artigo acerca de aspectos liminares da paisagem cultural marítima, atenta para a alusão aos cavalos na cultura marítima, especialmente proveniente de fontes folclóricas, e cita exemplos de práticas de marinheiros, nomes de navios, topônimos e arte rupestre que remetem ao cavalo. Estados liminares atuam em várias dimensões cognitivas e, na cultura nórdica, o cavalo é um animal que desempenha um papel liminar na cognição humana; inclusive, na mitologia nórdica, atua como um psicopompo (WESTERDAHL, 2010, p. 278)[177], sendo capaz de transportar deuses entre planos inacessíveis por meios comuns.

A aparição do *nykr* sob forma de cavalo em superfícies aquáticas, imerso em um contexto relacionado à morte, ilustra fragmentos de um imaginário de longa data nas tradições nórdicas. Nesse sentido, o folclore do *nykr* concilia algumas perspectivas da religião nórdica antiga com aspectos medievais e contemporâneos (século XIX) do imaginário social, culminando em variações que não somente sobreviveram, como também se desenvolveram e se adaptaram nos séculos seguintes.

---

[174] "[Brita] Egardt compares the Irish story of St. Mogue, the Asgard myth, and two stories, one Irish, one Icelandic, from the international stock of Kelpie-as-workhorse tales and finds that they have three factors in common: (1) the horse has amazing strength; (2) it is used as a workhorse on a building project; and (3) in two of these four stories the horse is gray, while in the Asgard story the descendent Sleipnir is gray. Egardt herself observes that it is a property of supernatural horses to be gray." (HARRIS, 1976, p. 75)

[175] "a dual nature, that it was never purely good or only evil, but that its transcendent roles could serve both good and evil purposes" (EINARSDÓTTIR, 2013, p. 20)

[176] "In the sagas, horses are also associated with water and being able to cross water barriers that were unexpected." (EINARSDÓTTIR, 2013, p. 24); "The horses´ association with water and being able to cross water boundaries also comes up in the eddic poetry." (EINARSDÓTTIR, 2013, p. 25)

[177] "liminal states work in several cognitive dimensions. […] The liminal role of the horse in the sepulchral sphere can be pointed out also in connection with its quality of *psychopomp* in Nordic mythology." (WESTERDAHL, 2010, p. 278)

Victoria Harkavy (2014, p. 9), em sua dissertação em Estudos Interdisciplinares de Artes, alega que narrativas folclóricas com temas de cavalos evidenciam uma forte difusão cultural, dado que a domesticação e o treino do cavalo estão associados aos ancestrais dos indo-europeus.[178] Ainda de acordo com a autora, comparar o modo como os cavalos funcionam em narrativas folclóricas do sobrenatural pode revelar algo sobre valores e crenças em diferentes comunidades (HARKAVY, 2014, p. 9).[179]

Uma série de fatores contribuiu na elaboração de versões folclóricas do *nykr*, tais como especificidades sociais, morais, da paisagem cognitiva da água e do imaginário de cada região. Cada lenda atende à demanda do grupo que a compartilha, seja no âmbito moral, seja no âmbito religioso, e é possível depreender simbolismos e diferentes percepções de mundo e de ordem social a partir delas. No capítulo 3, algumas questões serão pormenorizadas a partir da contextualização histórica acerca das mulheres vítimas do *Strömkarl*, bem como da cultura musical folclórica, dado que são motivos retratados na composição das obras de arte suecas selecionadas.

Nos escritos de Thorpe, o *Näck* também se sobressai por ser um espírito da água com afinidade musical, similar ao *Fossegrim*. Além disso, retoma-se o tema do rito sacrificial:

> *If any one wishes to learn music of him, the most welcome remuneration that can be offered to him is a* ***black lamb****, especially if the hope of his salvation—which the Neck has greatly at heart—be at the same time expressed to him. Hence when two boys once said to a Neck, "What good do you gain by sitting here and playing? you will never enjoy eternal happiness," he began to weep bitterly.*
>
> (THORPE, 1851, p. 78-79; grifo nosso)

> Se alguém deseja aprender música dele, a remuneração mais bem recebida que pode ser oferecida a ele é um **cordeiro preto**, especialmente se a esperança de sua salvação — pela qual o *Näck* tem grande consideração — for ao mesmo tempo expressada a ele. Por isso, quando dois garotos uma vez disseram ao *Näck*: "Qual vantagem você obtém por sentar aqui e tocar? Você nunca desfrutará da felicidade eterna", ele começou a chorar amargamente.
>
> (Tradução e grifo nossos)

O cordeiro é um animal amplamente significativo na tradição judaica-cristã e, nesse contexto, a escolha pelo cordeiro preto revela uma alta carga simbólica do processo cultural pelo qual esse animal passou na Escandinávia. Kristina Jennbert (2004, p. 164), professora de

---

[178] "In the case of horse motifs, there is strong evidence for cultural diffusion, because horse domestication and training is strongly linked with the ancestors of Indo-Europeans." (HARKAVY, 2014, p. 9)

[179] "Comparing the way horses function in folk narratives of the supernatural may reveal something about values and beliefs in different folk groups" (HARKAVY, 2014, p. 9)

Arqueologia da Universidade de Lund, em artigo acerca dos papéis da ovelha e do bode no paganismo nórdico, discorre que a ovelha foi preservada no cristianismo como o simbólico cordeiro sacrificial, ou seja, foi transformada em um símbolo cristão, diferente do bode, que, assim como o cavalo, foi demonizado.[180]

Etunimetön Frog (2015, p. 34), folclorista e professor da Universidade de Helsinki, estabelece uma analogia entre o desenvolvimento de línguas e de mitologias: assim como línguas e dialetos não se desenvolvem em isolamento, mas em contato com outras línguas, mitologias também o fazem, sendo afetadas por empréstimos e contatos com outras mitologias e respectivas práticas.[181] Essa versão do cordeiro preto como animal a ser sacrificado ao *Strömkarl* é um exemplo da complexa imbricação religiosa presente no folclore nórdico oitocentista, que envolve concepções da religião nórdica antiga e da cristã. A respeito de ritos sacrificiais, Vilhena (2005, p. 68) acrescenta que estes consistem em "uma ação humana, na qual se oferece uma dádiva aos seres sobrenaturais, sejam eles deus, deuses, deusas, espíritos, entidades, com a finalidade de estabelecer com os mesmos uma relação ou vínculo, a fim de provocar, da parte deles, uma ação benéfica e propícia".

No folclore da Europa Setentrional, determinados animais de coloração preta tendem a simbolizar mau presságio ou seres negativos, senão maléficos. O cordeiro preto, em específico, poderia aludir ao sacrifício das religiões abraâmicas, simbolizando uma inversão de valores do cordeiro sacrificial devido à ênfase na cor preta (estigmatizada nas crenças folclóricas) e por ser oferecido a um espírito da natureza em vez da divindade cristã. Em vez da redenção dos pecados do suplicante, o sacrifício ao espírito da água serviria à finalidade da aquisição de vantagem própria (aprender a tocar música com o *Näck*).

Em outras versões, o sacrifício também é mencionado, mas envolve um gato preto (cf. nota de rodapé 164), uma criança[182], dinheiro[183] ou um pedaço de carne de cavalo[184]. O cavalo

---

[180] "In Christianity the sheep was preserved as the symbolic sacrificial lamb. The pagan sheep was transformed into a Christian symbol, and continued to be a special animal. […] The goat had quite a different habitus and was ascribed other attributes, and the animal was – like the horse – demonised in Christianity." (JENNBERT, 2004, p. 164)

[181] "Languages and dialects of language do not evolve in isolation: they are affected by loans and other interference from contacts with different languages and dialects. Mythologies are correspondingly affected by contacts with other mythologies and the practices with which those mythologies are interfaced." (FROG, 2015, p. 34)

[182] "He generally plays in still and dark evenings, to entice persons to him, and teach those to play on the violin or other stringed instrument, who, on a Thursday evening, offer to him, with averted face, a white **kid**, which is to be cast into a waterfall running northwards." (THORPE, 1851, p. 23; grifo nosso)

[183] "In […] 1653, the old maid and cunning woman Karin Persdotter confessed to having learnt sorcery from a male water spirit, variously referred to as 'the Man of the Stream', 'the Neck' (*Näcken*), or 'the River' (*Älven*) […] To the spirit, she sacrificed **money**, whereupon he taught her magic." (HÄLL, 2013b, p. 32; grifo nosso)

[184] "A number of people learned from him how to play the fiddle. The only payment he asked for his trouble was a **piece of horsemeat**, for he loved horsemeat." (LINDOW, 1978, p. 121-122; grifo nosso)

— entre outros animais, como o cachorro — era um animal sacrificial na religião nórdica antiga (JENNBERT, 2011, p. 148)[185] e a ingestão de sua carne em uma refeição sacrificial era um costume profundamente enraizado que assumiu um significado simbólico importante para o paganismo em seu conflito com o cristianismo (SIMEK, 2007, p. 158).[186] Em períodos de escassez alimentícia e fome, era permitido o consumo da carne de cavalo em algumas regiões do Norte, mas talvez as lendas que evoquem a oferenda desse tipo de carne ao espírito da água remetam a ideias e tradições da religião nórdica antiga.

Nils Andersson (1864—1921), notário da Suprema Corte sueca e pesquisador de música folclórica, em sua obra de 1895 acerca de melodias, músicas e danças de Skåne, também discorre sobre a lenda do *nykr*, dispondo o seguinte:

> *Den som vill lära spela fiol av näcken, bör under uttalande av vissa besvärjelseformler lägga sitt instrument i närheten av något vatten, hälst hänga det under en bro i någon enslig trakt, där näcken gärna vistas. Efter någon tid, under vilken han ej får raka sig, klippa sitt hår eller gå i kyrkan, begiver han sig till platsen ock finner nu två fioler, som fullkomligt likna varandra. En av dessa får han välja, ock på detta val beror framgången av det hela. Tar han sin egen fiol, den näcken >>strängat>> under tiden, lär han konsten, men tar han näckens, >>kommer han i vanned>>.*
>
> (ANDERSSON, 1895, p. 9-10)

> Aquele que quiser aprender a tocar violino com o *näck* deve, sob a recitação de um encantamento, deixar seu instrumento nas proximidades de alguma água, pendurando-o embaixo de uma ponte em algum lugar isolado, onde o *näck* vive com prazer. Depois de algum tempo, durante o qual ele não pode se barbear, cortar seu cabelo nem ir à igreja, quando ele for ao lugar onde deixou seu instrumento, ele encontrará dois violinos, completamente parecidos um com o outro. Um dos violinos deve ser escolhido por ele, e todo seu sucesso depende dessa escolha. Se ele pegar seu próprio violino, o *näck* ensinará suas habilidades estritamente nesse tempo, mas se ele pegar o violino do *näck*, ele virá para a água [i.e. se afogará].
>
> (Tradução nossa)

A interação entre a cultura folclórica e a eclesiástica é complexa e rica em imbricações de aspectos da vida prática, de antigas tradições religiosas e a da doutrina cristã. Lidar com espíritos, por exemplo, pertencia a uma tradição popular de origem pré-cristã (LILIEQUIST, 2006, p. 155)[187], que a Igreja tentou abolir de diversos meios, entre eles, a demonização.

---

[185] "Folk tradition has passed on the aversion towards eating horse meat, with the claim that the horse was a pagan sacrificial animal and therefore the Christian Church wanted to eradicate the ritual consumption of horse meat." (JENNBERT, 2011, p. 148)

[186] "The eating of horse meat at the sacrificial meal was such a deeply rooted custom that it took on a symbolic significance for heathendom in its conflict with Christianity." (SIMEK, 2007, p. 158)

[187] "dealings with spirits belonged to a popular tradition of Pre-Christian origin" (LILIEQUIST, 2006, p. 155)

Espíritos da natureza, que antes expressavam um caráter ambíguo (poderiam ser tanto benéficos quanto maléficos), passaram a ser encarados como criaturas de origem demoníaca, e qualquer relação com eles era condenada.

Segundo Jonas Liliequist (2006, p. 153), professor do Departamento de Estudos Históricos, Filosóficos e Religiosos da Universidade de Umeå (Suécia), a demonização era uma estratégia que já havia sido empregada pela Igreja medieval, mas ganhou força na sociedade sueca somente no início da Idade Moderna, com a emergência de um governo centralizado e forte, em simbiose com a Igreja Luterana.[188] Por meio da demonização, entidades sobrenaturais da cultura popular moderna eram frequentemente identificados com o diabo e seus demônios (HÄLL, 2013b, p. 31).[189]

Thorpe descreve um rito apotropaico praticado quando uma pessoa era acometida por uma doença sem causa aparente:

> *If one of the common people has a disease, for which they cannot otherwise account, they imagine that it is caused by the spirit of the place where the disease was contracted, or was supposed to be contracted; whence the expression, which is often to be heard, "He has met with something bad in the air, in the water, in the field." In such case the Neck must be propitiated, which is done in the following manner: They pour a drink into a cup, and mix with it the scrapings from the wedding ring, from silver, brass, or any other metal possessed by inheritance, but so that the odd number, particularly three, be observed. With this mixture they repair to the place where they suppose the disease was contracted, and pour it out over the left shoulder. On the way they must neither turn about nor utter a sound. If there be any uncertainty as to the place, the pouring is made on the door-post, or on an ant-hill.*
>
> (THORPE, 1851, p. 79)

> Se uma pessoa do povo comum tem uma doença, que não sabem diagnosticar, eles imaginam que é causada pelo espírito do lugar onde a doença foi contraída, ou foi suposta de ser contraída; daí a expressão, que frequentemente se ouve: "Ele se encontrou com algo ruim no ar, na água, no campo". Nesse caso, o *Näck* deve ser propiciado, que é feito da seguinte maneira: eles despejam uma bebida em uma xícara e a misturam com raspas do anel de casamento, feito de prata, latão ou qualquer outro metal herdado, para que o estranho número, particularmente três, seja observado. Com essa mistura, eles se dirigem ao lugar onde eles supõem que a doença foi contraída e entornam a mistura sobre o ombro esquerdo. No caminho, eles não devem se virar nem pronunciar um som. Se houver qualquer incerteza quanto ao lugar, o derramamento é feito no batente da porta ou em um formigueiro.
>
> (Tradução nossa)

---

[188] "Demonization was a strategy that had already been applied by the medieval church, but it was not until early modern times and the emergence of a strong central government in symbiosis with the Lutheran church that this tactic could be enforced with greater strength in Swedish society." (LILIEQUIST, 2006, p. 153)

[189] "the often ambiguous supernatural entities of early modern popular culture were frequently identified with the Devil and his demons" (HÄLL, 2013b, p. 31)

Atribuir ao *Näck* a causa de uma doença reforça o caráter negativo sobre o espírito da água, mas, principalmente, atende à necessidade humana de se justificar aquilo que é desconhecido. "Na Europa medieval, a visão analógica de mundo estava presente tanto na cultura erudita quanto na vulgar" (FRANCO JR., 2008, p. 3). No século XIX, o pensamento analógico ainda imperava nas comunidades rurais. No caso apresentado, os habitantes da comunidade entendem que a contração da enfermidade teria se dado por meio do contato do enfermo com um espírito, caracterizado por habitar o lugar onde esteve. Assim, haveria uma relação de contiguidade entre o lugar e o espírito, e o contato com este serviria como princípio de um malefício.

Ainda que o *nykr* seja um espírito da água metamórfico, por vezes perigoso, também há menção a seu aprisionamento:

> *A Neck at Bohuus, in West Gothland, had transformed himself into a horse and gone on the bank to eat; but a cunning man, whose suspicions were roused, threw such a curiously contrived halter over him, that he could not get loose again. The man now kept the Neck with him all the spring, and tormented him most thoroughly, by making him plough all his fields. At length the halter accidentally slipping off, the Neck sprang like lightning into the water, dragging the harrow after him.*
>
> (THORPE, 1851, p. 79)

> Um *Näck* em Bohuus, na Västergötland [Gotlândia Ocidental], tinha se transformado em um cavalo e ido à ribanceira comer; mas um homem astuto, cujas suspeitas foram atiçadas, lançou tal corda sobre ele, que ele não pôde se soltar mais. O homem manteve o *Näck* consigo durante toda a primavera e o tormentou completamente, forçando-o a arar todos os seus campos. Com o comprimento, a corda acidentalmente escorregou e o *Näck* pulou como um relâmpago para dentro da água, puxando o arado atrás de si.
>
> (Tradução nossa)

Lendas que narram o feito do aprisionamento do *Näck* geralmente envolvem sua forma de cavalo e a enlaçadura (ou algum outro método de contenção) realizada por terceiros. Victoria Harkavy (2014, p. 51), em sua dissertação de mestrado acerca de temas do cavalo em narrativas folclóricas do sobrenatural, ressalta que tanto o *Nøkk* quanto o *Kelpie* (espírito da água do folclore escocês, que também assume a forma de um cavalo para atrair vítimas e afogá-las) podem ser controlados por um pedaço ou freio de ferro, rédea e arreio de arado, que os aprisionam na forma de cavalo.[190] Como consequência, utilizam sua força motriz para arar o

[190] "Both the nøkk and the kelpie can be controlled by the human innovation of the iron bit, bridle, and plow harness (Douglas 1901, 156; Kvideland and Sehmsdorf 1988, 258), which locks them into the horse shape for which such implements were designed." (HARKAVY, 2014, p. 51)

campo, até que em algum momento ele consegue se libertar e volta ao seu habitat (um rio ou um lago). Nessas lendas, prevalece o intuito de aprisionar o espírito da água para se obter vantagens na vida agrária.

A alusão ao cavalo de arado coincide com uma das inovações tecnológicas que revolucionaram o trabalho agrário: a tração animal. "Comparado ao trabalho humano, o trabalho animal tem um desempenho bem melhor e mais econômico" (BERETTA, 1988, p. 15). O espírito da água aprisionado em sua forma equídea, cuja força foi usufruída, é pertinente à cultura nórdica que vivenciou tais lendas. Segundo Antonio Morás (2001, p. 279), "o imaginário é sempre composto por imagens mais concepções, isto é, por imagens mentais traduzidas em associações cognitivas, que por sua vez expressam concepções de alcance coletivo numa dada sociedade". Essas lendas foram transmitidas em comunidades rurais de modo coerente com a vivência de seus integrantes. Diante disso, é possível que as versões do aprisionamento do espírito da água traduzissem a possibilidade de se dominar meios naturais com técnicas e instrumentos adequados.

Outra variação do folclore sueco referente ao *nykr* recebe o nome de *Strömkarl* ("homem do rio"). Ele é descrito como um *Näck* que vive embaixo de uma ponte ou em um rio[191] e é caracterizado da seguinte maneira:

> *He always plays on the viol; and when any musician plays with extraordinary boldness and skill, he is said to play with the Strömkarl's touch. Near Hornborgabro, in West Gothland, a Strömkarl was once heard singing, to a pleasant melody, these words thrice repeated :—"I know,—and I know, — and I know—that my Redeemer liveth." As seen by sailors, the Neck is described as an old man, sitting on a rock, wringing the water out of his large, green beard. Their appearance is said to forebode storm and tempest. Under this form they may be more correctly called Mermen. He is sometimes seen on the shore under the form of a handsome horse, but with his hoofs reversed.*
>
> (THORPE, 1851, p. 79-80)

> Ele sempre toca o violino; e quando qualquer músico toca com extraordinária ousadia e habilidade, diz-se que ele toca com o toque do *Strömkarl*. Perto de *Hornborgabro* [ponte de Hornborga], na Västergötland [Gotlândia Ocidental], ouviram um *Strömkarl* cantar, numa melodia agradável, essas palavras três vezes repetidas: "Eu sei, e eu sei, e eu sei, que meu Redentor vive". Conforme visto por marinheiros, o *Näck* é descrito como um homem velho, sentado em uma pedra, tirando água de sua barba comprida e verde. Diz-se que sua aparição prevê tempestade. Sob essa forma, eles podem ser mais corretamente chamados de *Mermen* ["sereios"]. Ele às vezes é visto na praia sob a forma de um belo cavalo, mas com suas patas revertidas.
>
> (Tradução nossa)

[191] "A Neck who takes up his abode under a bridge or in a stream, is commonly called a Strömkarl" (THORPE, 1851, p. 79)

A localidade mencionada nesse trecho, especificamente a ponte (*Hornborgabro*), é referenciada em outras obras — como: *Swenska folkets Sago-häfder* (AFZELIUS, 1839), *Svea folkkalender* (1860)[192] e *Historiskt-geografiskt och statistiskt Lexikon öfver Sverige* (1862)[193] —, as quais também caracterizam tal lugar à aparição do *Strömkarl* cantando a mesma música. As publicações de 1860 e de 1862 reproduziram parte da narrativa de Afzelius (1839, p. 153) no que tange à Hornborga e ao *Strömkarl* e é provável que Thorpe tenha feito o mesmo. Na mesma região de Hornborga, há um lago (*Hornborgasjön*) que já foi um local funerário milenar de relevância religiosa, onde foram encontrados vestígios arqueológicos de cachorros, datados do Mesolítico (cf. Gräslund, 2014). O lago de Hornborga, portanto, revela-se como um corpo d'água consagrado há milênios, que também serviu às lendas do *nykr*.

A versão do *Strömkarl* retoma algumas possíveis aparências do *nykr*: a forma de um homem idoso e barbudo ou de um cavalo incomum, com patas viradas. Destaca-se também sua aparição associada à previsão e/ou chegada de tempestades, similar ao *Söetrold* do folclore norueguês. A ressalva de Thorpe faz-se particularmente relevante, pois dirige a atenção ao termo *Mermen*, isto é, "sereios". A menção a esse tipo de ser é atestada já em uma obra norueguesa do século XIII, o *Konungs skuggsjá* (do norueguês, "Espelho do Rei"), conhecido também sob o nome latino *Speculum Regale*. Trata-se de "um texto em prosa norueguês, datado cerca de 1250, que consiste de um diálogo entre um pai conhecedor e um filho questionador" (FERREIRA, 2016a, p. 185), cujo autor é desconhecido. No capítulo XVI dessa obra, *Das maravilhas das águas da Groenlândia: monstros, focas e morsas*, tem-se o seguinte trecho, descrito pelo personagem pai:

> *It is reported that the monster called merman is found in the seas of Greenland. This monster is tall and of great size and rises straight out of the water. It appears to have shoulders, neck and head, eyes and mouth, and nose and chin like those of a human being; but above the eyes and the eyebrows it looks more like a man with a peaked helmet on his head. It has shoulders like a man's but no hands. Its body apparently grows narrower from the shoulders down, so that the lower down it has been observed, the more slender it has seemed to be. But no one has ever seen how the lower end is shaped, whether it terminates in a fin like a fish or is pointed like a pole.* […] *Whenever the monster has shown itself, men have always been sure that a storm would follow.*
>
> (*Speculum Regale*, tradução de Larson, 1917, p. 135-136)

Reportam que o monstro chamado *merman* ["homem do mar", "sereio"] é

[192] "Vid Hornborgabro har man hört Necken spela 'med strömkarlatag'. Man har hört honom tre gånger upprepa: 'Jag vet, — och jag vet, — och jag vet, — att min förlossare lefver.'" (*Svea folkkalender*, 1860, p. 36)

[193] "Vid Hornborga bro säges Necken, som ock kallas Strömkarlen, hafva blifvit hörd sjunga till en behaglig melodi dessa orden, tre gånger upprepade: >>Jag vet, — och jag vet — och jag vet — att min Förlossare lefver.>>" (*Historiskt-geografiskt och statistiskt Lexikon öfver Sverige*, 1862, p. 406)

> encontrado nos mares da Groenlândia. Esse monstro é alto e de grande tamanho, e emerge direto da água. Parece que tem ombros, pescoço e cabeça, olhos e boca, e nariz e queixo como um ser humano, mas acima dos olhos e das sobrancelhas se parece mais com um homem com elmo pontudo na cabeça. Ele tem ombros como os de um homem, mas nenhuma mão. Seu corpo aparentemente fica mais estreito dos ombros para baixo, de modo que, pelo que se pôde observar, seus membros inferiores ficam mais delgados. Mas ninguém jamais viu como a extremidade inferior é formada, se termina em uma barbatana como um peixe ou se é pontuda como um mastro. [...] Quando o monstro aparece, os homens sempre têm certeza de que uma tempestade sucederá.
>
> (Tradução nossa)

Conforme algumas lendas do *nykr* e o trecho destacado do *Speculum Regale*, a aparição de determinadas criaturas aquáticas da mitologia e do folclore estariam associadas à chegada de tempestades. Não é incomum que o imaginário social vincule a natureza de seres mitológicos da água ao controle do tempo ou ao advento de mau tempo. A relação entre tempestades e entidades marítimas implica na ideia de perigo iminente, e talvez até de morte, quando há vidas terrestres em superfícies aquáticas. O mundo do clima e da água que cercava uma embarcação era uma força hostil que poderia ser propiciada de várias maneiras (BECK, 1973, p. XXIII-XXIV).[194]

Na paisagem cognitiva marítima, o barco representa uma porção da terra, mas, segundo Westerdahl (2010, p. 277), ainda é um espaço repleto de perigos, os quais poderiam ser afastados com magia ritualística.[195] Fontes folclóricas e mitológicas mencionam ritos praticados por marinheiros e pescadores que visam a colaboração de entidades aquáticas em viagens marítimas — tais entidades seriam capazes tanto de conceder viagem segura por meio do controle das ondas e do tempo quanto de favorecer a pesca.

O ambiente aquático é configurado como um meio oportuno para vários fins, como fonte de alimentação, higiene, lazer, entre outros, mas o caráter do risco de vida se faz constante, senão primordial. Criaturas mitológicas aquáticas (deidades, espíritos etc.) incorporam e expandem o temor que é suscitado por corpos d'água. A paisagem cognitiva, portanto, passa a ser habitada por construtos do imaginário social que requerem determinados comportamentos daqueles que se submetem aos seus domínios.

O *Strömkarl* apresenta um caráter musical que é frequentemente atrelado a preceitos cristãos acentuados, visto que sua canção alude à sua esperança por Salvação. O protestantismo

---

[194] "The world of weather and water that surrounded a vessel was a tangible hostile force that could be propitiated in various ways." (BECK, 1973, p. XXIII-XXIV)

[195] "This space — of the boat — is full of dangers, but these dangers could be averted by ritual magic." (WESTERDAHL, 2010, p. 277)

foi adotado na Suécia no século XVI, entre as décadas de 1520 e 1530 (BERNTSON, 2016, p. 49-50)[196]. A partir de então, a Igreja Luterana passou a exercer um rigoroso controle sobre as esferas religiosa, social e econômica. A Bíblia, interpretada por pastores protestantes ortodoxos, e o Catecismo Menor de Lutero, lido e memorizado por todos, eram as orientações oficiais para uma boa vida cristã (SUNDIN; WILLNER, 2004, p. 176).[197] Exames catequéticos anuais eram realizados em todas as pessoas acima dos sete anos de idade a fim de se garantir que todos os deveres estavam sendo devidamente cumpridos (idem)[198], e o pastor participava ativamente da vida comunitária, dado que também administrava fazendas e vivia próximo aos camponeses que pagavam dízimos[199] (OLSSON; SVENSSON, 2008, p. 5)[200].

Na lenda a seguir, a figura do pastor se faz evidente em um contato com o *Näck*. Inicialmente, o pastor reprime o espírito da água, que estava tocando um instrumento de cordas sob a forma de um jovem loiro seminu. O pastor então segue viagem, mas, ao interpretar que se tratava de uma oportunidade para evangelizar, retorna ao local onde o *Näck* se encontrava e o consola, pregando sobre sua Salvação. Essa versão, ao mesmo tempo que demonstra um embate entre antigas tradições (representadas pelo espírito da água) e a "nova religião" (protestantismo, representado pelo pastor), também revela a complexa imbricação de crenças em espíritos da natureza com a doutrina cristã.

> *A priest riding one evening over a bridge, heard the most delightful tones of a stringed instrument, and, on looking round, saw a young man, naked to the waist, sitting on the surface of the water, with a red cap and yellow locks, as already described. He saw that it was the Neck, and in his zeal addressed him thus:—"Why dost thou so joyously strike thy harp? Sooner shall this dried cane that I hold in my hand grow green and flower, than thou shalt obtain salvation." Thereupon the unhappy musician cast down his harp, and sat bitterly weeping on the water. The priest then turned his horse, and continued his course. But lo! before he had ridden far, he observed that green shoots and leaves, mingled with most beautiful flowers, had sprung from his old staff. This seemed to him a sign from heaven, directing him to preach the consoling doctrine of redemption after another fashion. He therefore hastened back to*

[196] "In Sweden we do not have any real knowledge of exactly how and when the first Reformed Mass was celebrated. It is likely, however, that it happened in Stockholm during the latter half of the 1520s. According to the city council report, it was decided in 1529 that the city should continue to celebrate the 'Mass in Swedish'" (BERNTSON, 2016, p. 49-50)

[197] "The Bible, interpreted by the orthodox protestant priests, and Luther's Catechism, read and memorised by everybody, were the official guidelines for a good Christian life." (SUNDIN; WILLNER, 2004, p. 176)

[198] "Annual catechetical examinations of all persons above the age of seven took place ensuring that these duties were fulfilled and that nothing was forgotten later in life." (SUNDIN; WILLNER, 2004, p. 176)

[199] Desde a Idade Média, o dízimo era uma parte importante do sistema tributário na maioria das regiões da Europa (OLSSON; SVENSSON, 2008, p. 4). No condado de Skåne, sul da Suécia, o dízimo era dividido entre a Coroa, a Igreja e o clero local, sendo que as partes do dízimo destinadas à Coroa e à Igreja foram reguladas em uma quantia fixa anual por fazenda em 1683 e permaneceram inalteradas até a abolição dos dízimos em 1904 (ibidem, p. 5).

[200] "the priest himself was an active farm manager living next door to the peasants paying the tithes." (OLSSON; SVENSSON, 2008, p. 5)

> *the mournful Neck, showed him the green, flowery staff, and said: "Behold! now my old staff is grown green and flowery like a young branch in a rose garden; so likewise may hope bloom in the hearts of all created beings; for their Redeemer liveth!" Comforted by these words, the Neck again took his harp, the joyous tones of which resounded along the shore the whole livelong night.*
>
> (THORPE, 1851, p. 80)

> Um pastor, cavalgando numa noite sobre uma ponte, ouviu os mais agradáveis sons de um instrumento de cordas e, olhando ao redor, viu um homem jovem, nu até a cintura, sentado na superfície da água, com um chapéu vermelho e cachos loiros, como já foi descrito. Ele viu que era o *Näck* e, em seu zelo, direcionou-se a ele: "Por que você toca a harpa tão alegremente? Mais cedo deve esse bastão seco que carrego em minha mão verdejar e florescer do que você deve obter salvação". Em seguida, o infeliz músico baixou sua harpa e se sentou na água, chorando amargamente. O pastor então voltou-se para seu cavalo e continuou seu percurso. Mas ei! Antes que ele tivesse cavalgado para longe, ele observou que brotos verdes e folhas, misturadas com as mais belas flores, surgiram de seu velho bastão. Isso pareceu a ele um sinal do céu, direcionando-o a pregar a doutrina consoladora da redenção. Ele então se apressou de volta ao triste *Näck*, mostrou a ele o bastão verde e florido e disse: "Veja! Agora meu velho bastão verdejou e floresceu como um jovem galho em um jardim de rosas; então do mesmo modo deve florescer esperança no coração de todos os seres criados; pois seu Redentor vive!". Confortado com essas palavras, o *Näck* novamente pegou sua harpa, os alegres tons que ressoaram ao longo da ribanceira a noite inteira.
>
> (Tradução nossa)

A narrativa folclórica desempenha uma parte essencial na vida social e cultural, e um esforço da ciência do folclore é desvelar como a narração tradicional reflete e afeta a vida espiritual e a conduta dos seres humanos (JØRGENSEN, 2007, p. 59).[201] Na narrativa, a existência do *Näck* não é contestada pelo pastor, ou seja, assume-se que sua aparição seja real. Na lógica da narrativa, portanto, o pastor e o espírito da água coexistem e interagem, e isso foi aceito pelo público inserido nessa tradição. O *Näck* é retratado como submissivo; anseia por sua Salvação e em momento algum ameaça a vida do pastor. Este, por sua vez, não sofre atração pelo espírito da água; pelo contrário, parece se impor contra ele, exercendo influência sobre seu modo de agir. Ainda que a existência do espírito da água fosse aceita nessa vertente, ele estaria submisso à doutrina cristã.

Em outro trecho, Thorpe cita a fala de um viajante ciente das práticas realizadas em poços que eram destinadas ao *Näck*. De acordo com o relato, "em determinados períodos do verão, [...] dinheiro, ferro ou qualquer metal era jogado como uma oferenda"[202] e "Por nenhuma

---

[201] "folk narrative plays an essential part in social and cultural life. An effort of the science of folklore is to uncover how traditional narration reflects and affects the spiritual life and conduct of human beings." (JØRGENSEN, 2007, p. 59)

[202] "many superstitions and ceremonies were practised at wells. Almost every province had some that at certain

outra razão, senão propiciar o *Näck*, as pessoas jogavam coisas metálicas dentro do poço”[203]. Ritos apotropaicos contra o *Näck* se fazem marcadamente presentes diante de poços e determinadas circumstâncias, como banho em mar[204], proteção de crianças não batizadas[205] e cura de pessoas doentes[206].

Figura 15: Exemplos de objetos dispostos próximos ao berço da criança recém-nascida. Parte da exibição “Tradições” do Museu Nórdico (*Nordiska Museet*), localizado em Estocolmo. A legenda indica que a tesoura de aço protegeria a criança contra espíritos malignos. Fonte: fotografado pela autora.

periods of the summer were visited, and into which a piece of money, iron or any metal was cast as an offering.” (THORPE, 1851, p. 82)

[203] “For no other reason than to propitiate the Neck of the well, did people throw into it anything metallic.” (THORPE, 1851, p. 82)

[204] “quando se banhar no mar, uma pessoa deve colocar na água, próximo a si, um aço de fogo, uma faca ou algo parecido, para prevenir qualquer monstro de o/a machucar. O aço, ou o que quer que seja, pode ser retirado da água novamente.” [“when bathing in the sea, a person should cast into it, close by him, a fire-steel, a knife, or the like, to prevent any monster from hurting him. The steel, or whatever it may be, may be taken out again.” (THORPE, 1851, p. 82)]; “não era incomum durante o banho se direcionar a ele escarnecedoramente com as seguintes palavras: '*Neck, Neck, Nåleputa, du är på lann, men jag är i vann*' (*Neck, Neck,* ladrão de agulha, você está na terra, mas eu estou na água). Ao sair da água, a pessoa pegava de novo o aço, dizendo: '*Neck, Neck,* ladrão de agulha, eu estou na terra e você está na água'.” [“it was not unusual while bathing to address him scoffingly in the following words: 'Neck, Neck, Nåleputa, du är på lann, men jag är i vann' (Neck, Neck, needle-thief, thou art on land, but I am in the water). On quitting the water, the person took the steel again, saying: 'Neck, Neck, needle-thief, I am on land, and thou art in the water.'” (THORPE, 1851, p. 83)]

[205] “Antigamente, um aço de fogo ou um par de tesouras era colocado no berço de uma criança até que ela fosse cristianizada [isto é, batizada].” [“Formerly a fire-steel, or a pair of scissors, was laid on the cradle of a child, until it was christened.” (THORPE, 1851, p. 82)]

[206] “Até hoje em dia o costume existe, de se derramar prata ou outro metal derretido no lugar onde se acredita que uma pessoa esteja sofrendo do trabalho do maligno [isto é, o diabo]. Com esse derramamento, a ferida também desaparecia.” [“Even to the present day the custom exists of pouring melted silver or other metal on the spot where it is believed that a person is suffering from the work of the evil one. With such a pouring the injury is also poured out.” (THORPE, 1851, p. 82)]

A água pode transmitir a ideia de uma fronteira, proporcionando uma barreira entre essa dimensão mundana e outra sobrenatural (DAWSON, 2015, p. 16).[207] Conforme apontado pelo viajante, ritos apotropaicos seriam realizados por meio de oferendas ou do porte de objetos metálicos. Uma característica que se destaca nesses ritos concerne à atribuição de poder ao metal, o qual seria contrário à influência de bruxaria e espíritos malignos, como o próprio viajante aponta e se indaga[208].

Thorpe não identifica quem é o viajante, somente explana que ele viajou em 1803, mas é possível reconhecer que seu posicionamento é distanciado; apesar de estar familiarizado com tais práticas, ele não parece inclinado a crer, visto que as referencia como *superstitions* ("superstições"), *illusion* ("ilusão") e *popular belief* ("crença popular"). A narrativa também indica que o viajante, no momento da fala, estava se recordando de experiências passadas, o que pode ser suposto pelas datas em questão: o viajante menciona "50 anos atrás", sendo que viajou em 1803; a obra de Thorpe foi publicada em 1851; logo, o viajante teria feito um cálculo aproximado da época de sua viagem.

Entre os ritos abordados, sobressaem-se aqueles que visavam a proteção de crianças ainda não batizadas. A taxa de mortalidade infantil era elevada na Suécia, sofrendo um declínio somente após 1810, com o advento da vacinação contra varíola (SUNDIN; WILLNER, 2004, p. 188).[209] As causas de mortalidade foram as mais diversas nas sociedades nórdicas, assim como em tantas outras sociedades, mas mortes por afogamento ocuparam um lugar de destaque no imaginário social nórdico por muitos séculos, associando esse tipo de morte a entidades da água. Isso pode ser rastreado desde referências mitológicas, como o contexto da morte relacionada à deusa Rán.

Anders Gustavsson (2009, p. 68-69), professor emérito do Departamento de Estudos Culturais e Línguas Orientais da Universidade de Oslo, analisa o diário de Jakob Jonsson (1795—1879), proprietário da fazenda Prästbacka na paróquia de Röra (província de Bohuslän, condado de Västra Götaland, Suécia), e frisa que esse tipo de material (diários) constitui uma fonte qualitativa relevante para o estudo de uma era passada, no que concerne a informações

---

[207] "water can convey the idea of a boundary, providing a barrier between this earthly dimension and an otherworldly one" (DAWSON, 2015, p. 16)

[208] "vale se perguntar qual poder e por quê um poder é atribuído, em todo lugar, ao metal, como sendo contrário à influência de bruxaria e de espíritos malignos?" ["it is, nevertheless, worth inquiring, what power, and why a power is everywhere ascribed to metal of counteracting the influence of witchcraft and of evil spirits?" (THORPE, 1851, p. 82)]

[209] "Infant mortality was usually high in urban areas, even in little towns with less than 1,000 inhabitants. […] In Sweden, as well as in Linköping, mortality declined after 1810 among children after their first year of life too, particularly as an effect of smallpox vaccination" (SUNDIN; WILLNER, 2004, p. 188)

sobre estilo de vida, vida social, concepção de mundo e experiências e reflexões pessoais.[210] O período coberto pelos escritos de Jonsson vai de 1866 até 1879 (GUSTAVSSON, 2009, p. 67).[211]

Gustavsson (2009, p. 76) discorre que mortes por afogamento eram acidentes que frequentemente aconteciam com crianças, podendo ocorrer em lagoas, rios, buracos de turfa ou no mar, em geral nas proximidades do lar da vítima (idem).[212] Nos escritos de Jonsson, por exemplo, há menções a jovens que morreram afogados, como a filha de 14 anos de Johannes Samuelsson de Granbua, que se afogou em um buraco de turfa, e Calle Jonasson, que se afogou durante um banho no mar (cf. GUSTAVSSON, 2009, p. 77).

Ainda que os acontecimentos em Röra descritos por Jonsson sejam bastante específicos, localizados numa determinada região costeira, eles servem para ilustrar uma das causas de mortalidade infantil. A geografia da Suécia, assim como de outros países escandinavos, é caracterizada pela presença de inúmeros rios e lagos, o que possibilita uma grande decorrência de acidentes e subsequente morte por afogamento. Diante disso, não é de todo estranho pensar que o folclore do *nykr* tenha se proliferado para justificar tais fatalidades em regiões de constante contato com corpos d'água.

Entretanto, deve-se ressaltar que as lendas não se resumem a fatalidades nem se concentram na mortalidade infantil (a qual, apesar de apresentar uma taxa elevada, era variável de região para região). Diferenças regionais teriam moldado variações folclóricas do *nykr* e concebido o espírito da água e seus modos de atuação de maneiras distintas. Assim, para um estudo mais aprofundado acerca do *nykr*, cabe a análise das lendas com respeito ao contexto de cada região, de modo a identificar possíveis fatores socioculturais que teriam contribuído no desenvolvimento de particularidades das crenças e ritos relacionados ao espírito da água, afinal, como explana Hobsbawm (1997, p. 13), "[h]ouve adaptação quando foi necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins".

No próximo capítulo, o tema do *nykr* será analisado em quatro pinturas nórdicas oitocentistas. Além de questões concernentes às lendas do espírito da água, outros temas

---

[210] "A discovery of this kind is of great interest to a cultural historian, providing as it does information about lifestyles, social life, the conceptual world, and, at best, personal experiences and reflections on a small coastal farm." (GUSTAVSSON, 2009, p. 68); "Diaries constitute a significant qualitative source for studying a previous age" (GUSTAVSSON, 2009, p. 69)

[211] "The material that has been preserved covers a period from 1866 to a few weeks prior to Jonsson's death in 1879." (GUSTAVSSON, 2009, p. 67)

[212] "**Deaths by drowning** have deserved special mention. Such accidents could occur in ponds or rivers near the victim's home just as well as out on the open sea. Fatal accidents close to home often happened to children who drowned in a nearby pond. Peat-holes were a danger to both humans and animals." (GUSTAVSSON, 2009, p. 76. Grifo do autor)

também serão abordados, como a inserção do folclore nas artes e seu uso no fortalecimento da identidade nacionalista, breves contextualizações do Movimento Romântico nos países nórdicos e artistas expoentes. As artes podem trazer grandes contribuições para os estudos históricos de religião e de imaginário, pois permitem o entrever de tendências socioculturais e de percepções oriundas de sua época. De acordo com Simon Schama (2007, p. 19), se não pode haver arte sem história, também não pode haver história sem imagens.[213]

[213] "if there can be no art without history, neither can there be history without images" (SCHAMA, 2007, p. 19)

3. O *NYKR* NAS ARTES VISUAIS DO SÉCULO XIX

Neste capítulo, quatro pinturas (duas norueguesas e duas suecas) foram selecionadas para a análise das lendas do *nykr* nas artes visuais da Noruega e da Suécia no século XIX. A seleção foi realizada com base na representação de seu conteúdo temático por envolverem o *nykr* e se situarem no século concomitante às lendas coletadas por Thorpe. Entre as pinturas norueguesas, consta uma obra de Johanne Mathilde Bonnevie Dietrichson e uma de Nils Nilsen Bergslien; entre as suecas, uma de Johan Zacharias Blackstadius e uma de Johan Tirén.

Questões a respeito de Nacionalismo, Romantismo e História da Arte serão brevemente discutidas, mas haverá uma ênfase maior nas particularidades da composição visual de cada obra selecionada a fim de: 1) extrair dados históricos e socioculturais relacionados às lendas do *nykr*; e 2) identificar semelhanças e variações artísticas e folclóricas entre noruegueses e suecos. Em geral, os seguintes fatores serão contemplados: influências de pintores e escolas artísticas, valorização de temas folclóricos e do sobrenatural, elementos musicais, caracterização das roupas, personagens envolvidos, emprego de cores e espacialidade.

Grandes movimentos artísticos europeus oitocentistas apresentam um ponto de partida em comum: as mudanças sociais, políticas e econômicas provocadas pela Revolução Francesa e pelas Guerras Napoleônicas e o consequente incentivo nacionalista. Movimentos Românticos, oriundos da Alemanha e da Grã-Bretanha, influenciaram artistas de outras nacionalidades a buscarem ou criarem temas próprios de suas terras, geralmente propondo um resgate bucólico e nutrindo um caráter glorioso ao passado a partir de elementos míticos ou históricos. Em alguns países, esse interesse também foi bastante fomentado por interesses políticos, tendo em vista a solidificação de uma identidade nacional.

Gudleiv Bø, professor emérito da Universidade de Oslo, distingue dois tipos de nacionalismos que permearam o século XIX e influenciaram intelectuais da época: nacionalismo político e o nacionalismo cultural. O nacionalismo político é pautado pela tradição iluminista francesa, definindo o Estado-nação como composto por cidadãos que concordam em um contrato social e se subjugam a uma legislação em comum.[214] O nacionalismo cultural, também proposto como *nacionalismo étnico*, procede das ideias do Romantismo Alemão e defende que o Estado-nação deve compreender todos os indivíduos que compartilham uma única cultura (mesma língua, religião, tradições e experiências históricas).[215]

---

[214] "According to the French tradition a nation state consists of citizens who agree on a *social contract*, and submit to a common legislation." (BØ, s.d., p. 3)

[215] "According to the German romantics the nation state ought to comprise all those individuals that share one

A identidade nacional é fruto da interação desses dois tipos de nacionalismos e, segundo Bø (s.d., p. 4), ambas as perspectivas implicam no entendimento moderno do homem e da sociedade.[216]

Após os conflitos das Guerras Napoleônicas (1803—1815), uma crescente prosperidade e um sentimento nacionalista promoveram o desenvolvimento de todas as artes tanto no Leste Europeu quanto na Escandinávia entre 1815 e 1848, de acordo com *The Metropolitan Museum of Art*.[217] Antes desse período, porém, já são identificadas tendências nacionalistas, especialmente na literatura.

Segundo Mjöberg (1980, p. 229), a literatura da Escandinávia e de outros países europeus, produzida ainda no século XVIII, demonstrava interesse em temas nórdicos antigos.[218] A exemplo disso, tem-se obras de autores britânicos, como Thomas Gray, James Macpherson, Thomas Penrose, Thomas James Mathias, Joseph Sterling, William Blake, Edward Jerningham, Richard Hole, Frank L. Sayers, Robert Southey, Anna Seward, entre outros (cf. RIX, 2012). O historiador de arte Knut Ljøgodt, em artigo sobre a redescoberta romântica da mitologia nórdica, reforça o argumento de Mjöberg, no que se refere ao interesse de temas nórdicos, ao apontar que

> *The Norse myths were rediscovered in the late 18th century, and during the Romantic period they became popular sources of inspiration for art and literature, in particular in the Scandinavian countries. This was closely connected with the political thinking of the period, and in particular with the ideals of national cultures and identities.* […] *In different ways, the Norse themes became a part of national programs in these countries*
>
> (LJØGODT, 2012, p. 161)

> Os mitos nórdicos foram redescobertos no final do século XVIII e, durante o período Romântico, eles se tornaram fontes populares de inspiração para a arte e para a literatura, particularmente nos países escandinavos. Isso foi bastante conectado ao pensamento político do período e especialmente aos ideais de culturas e identidades nacionais. [...] De diferentes modos, os temas nórdicos fizeram parte de programas nacionais nesses países
>
> (Tradução nossa)

---

single culture, i.e., one language, one religion, the same historical experiences, the same traditions. […] nationalist thinking within this tradition overlooked differences and focused on unity." (BØ, s.d., p. 3-4)

[216] "Both views imply a *modern* understanding of man and society." (BØ, s.d., p. 4. Grifo do autor)

[217] "Between 1815 and 1848, growing prosperity and nationalist sentiment in both eastern Europe and Scandinavia foster the development of all the arts." (Eastern Europe and Scandinavia, 1800–1900 A.D. In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/ht/?period=10&region=eue>. Acesso em: 07 maio 2017.)

[218] "Eighteenth-century literature from Scandinavia and other European countries already shows a marked interest in ancient Nordic motifs." (MJÖBERG, 1980, p. 229)

Obras, autores e grupos de intelectuais e literatos, como *Det Norske Selskab* ("A Companhia Norueguesa"), fundada em 1772, despontavam interesses nacionalistas no final do século XVIII e influenciaram artistas do século seguinte. Os dinamarqueses Adam Gottlob Oehlenschläger (1779—1850) e Jens Møller (1779—1833) foram alguns expoentes do pensamento artístico escandinavo da época. Eles escreveram acerca da relevância de se inserir temas nórdicos na arte nacional, instigando artistas da Dinamarca e da Noruega.

Na Suécia, a *Götiska förbundet* ("Sociedade Gótica"), um grupo de autores e poetas fundado em 1811, também demonstrou grande interesse pelo reavivamento de temas nórdicos. Diante do fervor romântico-nacionalista, a arte nórdica oitocentista, inspirada pela literatura contemporânea, pelas traduções de obras antigas (sagas e *Eddas*) e pelas pesquisas acadêmicas, voltou-se para a representação de deuses antigos e personagens proeminentes da história nacional.

Apesar do despertar artístico pelo sentimento nacionalista, a inclusão dos mitos nórdicos nas *Belas Artes* também foi combatida com fervorosas críticas (Torkel Baden, Christian Faedder Høyer). O fim do século XVIII e o início do XIX foi um período de discussão exaustiva acerca dos méritos relativos de motivos nórdicos e clássicos em obras de arte (MJÖBERG, 1980, p. 231)[219]. Segundo Kofoed (2014, s.p.), a mitologia clássica, particularmente da Grécia Antiga, era considerada pelos críticos como capaz de servir aos propósitos da arte: enobrecer a humanidade por retratar e modelar o belo, o bom, o verdadeiro e o ordenado[220], ao contrário do que a mitologia nórdica poderia oferecer, conforme seus entendimentos.

Outro obstáculo enfrentado pelos artistas romântico-nacionalistas da Escandinávia foi que não havia referenciais imagéticos para a mitologia nórdica — somente no final do Oitocentos, quando a arqueologia começou a revelar grandes achados que contribuíram na compreensão do passado desses povos. Assim, os artistas interessados em retratar deuses, heróis e demais temas nacionais antigos recorreram ao que lhes era disponível imageticamente e que já ocupava um lugar de destaque nas Academias das Artes, ou seja, referenciais da arte greco-romana.

As obras concernentes à mitologia nórdica no Oitocentos apresentam falta de autenticidade histórica, seja por escassez de referencial arqueológico, seja por estilização do artista — vale ressaltar que a falta de autenticidade histórica não implica, de modo algum, na desvalorização da obra ou em qualquer juízo de valor. Obras voltadas a temas folclóricos, muitas vezes

---

[219] "The end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth century was a time of exhaustive discussion about the relative merits of old Nordic and classical motifs in works of art." (MJÖBERG, 1980, p. 231)

[220] "classical mythology, particularly that of ancient Greece, was thought to be capable, despite its pagan religious content, of serving art's purpose: to ennoble humanity by depicting and shaping the beautiful, the great, the true, the good, and the orderly." (KOFOED, 2014, s.p.)

pintadas pelos mesmos artistas que abordaram temas mitológicos, mostram-se diferenciadas daquelas mitológicas, por apresentarem outro viés do Movimento Romântico-Nacionalista: o *povo* e sua cultura.

Sem a necessidade de retratar um passado mítico e glorioso, obras de temática folclórica se ocupam da representação do povo (geralmente, entendido como a classe camponesa), da terra e do folclore vigente, tratando-se mais de uma valorização do presente do que de uma glorificação do passado mítico. Temas folclóricos abundam em pinturas desse período, por exemplo, nas obras dos noruegueses Adolph Tidemand (1814—1876), Hans Fredrik Gude (1825—1903), Knud Larsen Bergslien (1827—1908), Peter Nicolai Arbo (1831—1892) e Hans Dahl (1849—1937) e dos suecos Johan August Malmström (1829—1901) e Vilhelm Nikolaus August Hagborg (1852—1921).

O *nykr* figura entre os motivos folclóricos, conforme apontado no capítulo 2, e é um tema empregado nas artes do Romantismo Nórdico até o início do século XX, embora obras relativas a ele não tenham sido amplamente analisadas. Inclusive, é provável que tenha sido empregado na arte romântica justamente por sua caracterização, seu apelo regional e folclórico. Por se tratar de um espírito da água, uma "força da natureza", o *nykr* ilustra o incontrolável, o insubordinado e o ameaçador. Ele é ávido pela inocência (quando suas vítimas são crianças) e pela imoralidade (quando suas vítimas são donzelas de conduta considerada dúbia), e também instiga a realização de ritos sacrificiais para que seja apaziguado ou que conceda dons a músicos ambiciosos. Outro fator fundamental do emprego do *nykr* nas artes visuais envolve sua proximidade com a vida campestre, que englobaria crenças do povo.

O folclore e a arte nórdica oitocentistas, ao evocarem o *nykr*, indicam uma continuidade de tradições relacionadas à construção cultural da paisagem cognitiva da água, especialmente no que concerne a rios e lagos, dado que alimentam o imaginário desse meio como perigoso e sedutor. Além disso, os românticos ressignificam a importância das águas: elas falam e alguém pode se afogar nelas, perdendo sua identidade à natureza (BROWN, 2000, p. 16)[221]. A paisagem cognitiva da água, portanto, adquiriu o caráter de *consumidora identitária* na interpretação poético-literária dos românticos. Consumir a identidade, nesse sentido, requer a morte simbólica do indivíduo, isto é, o *perder-se de si* para um meio incontrolável e sem-forma.

Ondinas, ninfas, sereias e *Nixies* (nome alemão para espíritos da água femininos) são seres aquáticos fabulosos, populares no imaginário, no folclore e na literatura de inúmeras culturas europeias por séculos. As sereias são um clássico exemplo de como as águas podem

[221] "particular importance of flowing waters for the Romantics: they speak and one can drown in them and lose one's identity to nature" (BROWN, 2000, p. 16)

assumir formas sedutoras e mortais. No folclore da Europa Setentrional, o *nykr* também atua de modo atrativo e fatal, mas como um espírito da água masculino que assume formas diversas.

Ljøgodt (2012, p. 151) afirma que os românticos consideravam a cultura folclórica como um vínculo vivo com a antiga cultura nórdica.[222] Obras de arte nórdica que têm o *nykr* como tema ilustram especificações que singularizam versões folclóricas, o que contribui no estudo de variações dessas lendas entre os países da Escandinávia, além de lançar perspectivas sobre a recepção desse tema nas artes visuais. Antes de iniciar as análises, no entanto, deve-se estabelecer alguns conceitos teóricos que serão empregados.

3.1 Conceitos teóricos para a pesquisa sobre arte

Sandra Terezinha Rey (1996), professora do Instituto de Artes da UFRGS, distingue dois tipos de pesquisa: pesquisa *em* arte e pesquisa *sobre* arte.

> Pesquisa **em** arte, ênfase de Poéticas Visuais, delimita o campo do artista-pesquisador que orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho plástico assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática. Já a pesquisa **sobre** arte, ênfase de História, Teoria e Crítica, referencia as pesquisas envolvendo o estudo da obra de arte a partir do *produto final*, seus processos de significação e códigos semânticos, seus efeitos no contexto social, seus processos de legitimação e circulação.
> (REY, 1996, p. 82, grifo da autora)

De acordo com as categorias expostas pela autora, este capítulo se ocupa da pesquisa *sobre* arte, uma vez que analisa pinturas (*produto final*) e demais aspectos histórico-culturais relativos a estas. Especificamente, a pesquisa recai sobre obras nórdicas (norueguesas e suecas) oitocentistas que retratam o *nykr*. Não será realizada uma análise detalhada da técnica empregada pelos artistas, dado que o intuito de analisar essas obras visa primariamente a identificação de temas folclóricos que estão inseridos em obras que retratam o sobrenatural.

O presente capítulo não almeja extrair reflexões no sentido filosófico da arte, como o fizeram Simon Schama (professor da Universidade Columbia, EUA) e Georges Didi-Huberman (professor da *École des Hautes Études*, Paris), mas propor um olhar histórico-cultural a fim de promover um diálogo entre os estudos da arte e de religião. Alguns conceitos de Heinrich Wölfflin e Ernst Gombrich serão referenciados, de modo a contribuir na discussão tanto dos modos de interpretar as obras quanto de temas religiosos e folclóricos nas artes.

---

[222] "the Romantics regarded folk culture as a live link to the Old Norse culture" (LJØGODT, 2012, p. 151)

Heinrich Wölfflin (1864—1945) foi um historiador da arte que integrou a Escola de Viena (*Wiener Schule der Kunstgeschichte*)[223]. Seu posicionamento teórico coaduna com o Formalismo e também com perspectivas da Teoria da Visibilidade Pura, que é caracterizada pelo "princípio de que a Arte deve ser prioritariamente analisada através de uma 'teoria do olhar artístico' (e não do desenvolvimento técnico, dos reflexos sócio-políticos, das biografias dos artistas criadores, ou quaisquer outros)" (BARROS, 2011, p. 66).

Wölfflin, assim como Alois Riegl, contribuiu consideravelmente para novas perspectivas da História da Arte ao ampliar o sentido de *estilo artístico* e ao proporcionar um método para reconhecê-lo em momentos distintos da história. Em sua obra originalmente publicada em 1915, Wölfflin (1950, p. 10) defende que estilos expressam sua época[224] e que a História da Arte concebe *estilo* primariamente como uma expressão do temperamento de uma era e uma nação, bem como uma expressão do temperamento individual[225]. O autor suíço se preocupou em propor uma tipologia que fosse capaz de sistematizar a arte no decorrer dos séculos e, com base principalmente na análise de obras do Renascimento e do Barroco, desenvolveu um sistema de pares opostos que caracterizam a arte de acordo com o estilo da época.

Por meio de uma minuciosa pesquisa comparativa, Wölfflin reconheceu que diferentes perspectivas de mundo incidem no desenvolvimento de estilos artísticos.[226] Novos estilos, por sua vez, resultam na predominância de um dos elementos dos pares opostos por ele designados: linear (delineação marcada das formas) vs. pictórico (delineação imprecisa); planar (princípio de organização regular, de modo paralelo) vs. recessional (princípio de organização angular, que proporciona profundidade); forma fechada (estabilidade das figuras) vs. forma aberta (dinamicidade das figuras); multiplicidade (conjunto de elementos seccionados) vs. unidade (conjunto de elementos interligados).

Ainda que a teoria proposta por Wölfflin apresente limitações, visto que não contempla novos movimentos da arte moderna, Barros (2011, p. 77) ressalta que "[e]sta maneira de acompanhar a sucessão de estilos ocidentais funciona bem para a arte que vai do século XV ao século XIX, se for considerada a sucessão entre os estilos renascentista, barroco, clássico e romântico".

---

[223] "a Escola de Viena procurou focar mais especialmente o fenômeno da Visualidade, da Expressão da Visualidade, bem como dos modos como a obra de arte é organizada para a expressão das idéias do artista e para a posterior fruição do expectador." (BARROS, 2011, p. 67)

[224] "styles express their epoch" (WÖLFFLIN, 1950, p. 10)

[225] "art history […] conceives style primarily as expression, expression of the temper of an age and a nation as well as expression of the individual temperament." (WÖLFFLIN, 1950, p. 10)

[226] "it is not a difference of quality if the baroque departed from the ideals of the age of Diirer and Raphael, but, as we have said, a different attitude to the world." (WÖLFFLIN, 1950, p. 16)

O sistema de Wölfflin pode ser aplicado nas obras românticas oitocentistas, pois estas ainda compartilhavam características formais de movimentos artísticos passados.

O austríaco Ernst Hans Josef Gombrich (1909—2001), também historiador da arte, segue alguns apontamentos de Wölfflin e indica três aspectos relevantes à análise de uma obra de arte: temperamento, *princípio do estereótipo adaptado* e *schemata*. Por "temperamento", o autor se refere às preferências seletivas do artista, que "podem ser uma das razões da transformação por que passa o motivo nas mãos do artista; mas haverá outros, seguramente — na verdade, tudo aquilo que reunimos na palavra 'estilo', o estilo da época e o estilo do artista" (GOMBRICH, 2007, p. 55).

Gombrich exemplifica e define o *princípio do estereótipo adaptado* a partir dos trabalhos do gravurista suíço Matthäus Merian (1593—1650): "retratar significa, para Merian, adaptar ou ajustar a sua fórmula ou esquema para igrejas a um edifício específico, pela adição de certo número de elementos distintivos, para que ele seja reconhecível, e até aceitável, para os que não estão em busca de dados arquitetônicos" (GOMBRICH, 2007, p. 62). Este princípio, portanto, parte da ação do artista de adaptar um esquema pela adição de elementos que permitam o reconhecimento do objeto por outrem.

O conceito de *schemata*, por sua vez, envolve uma tendência do artista de representar algo conforme aquilo que lhe é familiar. "A 'vontade de formar' é mais uma 'vontade de conformar', ou seja, a assimilação de qualquer forma nova pela *schemata* e pelos modelos que um artista aprendeu a manipular" (GOMBRICH, 2007, p. 65). Esse conceito pode ser aplicado a toda forma de arte, e, entre seus exemplos, pode-se conferir as ilustrações de bestiários medievais[227]. Quando o ilustrador não tinha acesso ao conteúdo imagético da criatura referenciada, era comum que recorresse a formas que lhe fossem habituais. "O artista, não menos que o escritor, precisa ter um vocabulário antes de poder aventurar-se a uma 'cópia' da realidade" (GOMBRICH, 2007, p. 75).

Os três aspectos indicados por Gombrich, em conjunto com o sistema de pares de Wölfflin, auxiliam na análise formal das obras nórdicas do Oitocentos, visto que proporcionam meios para se pensar as seleções artísticas empregadas pelos pintores românticos. Tais teorias não priorizam o temperamento individual do artista como responsável pela produção da obra,

---

[227] Segundo Angélica Varandas (2006, p. 1), "[o] Bestiário ou Livro das Bestas assume-se como uma obra singular no âmbito da literatura da Idade Média. [...] O Bestiário organiza-se em torno de pequenas narrativas que descrevem várias espécies animais, com propósitos morais e didácticos. Neste sentido, cada uma dessas narrativas é composta por duas partes distintas: uma parte descritiva de sentido literal (a descrição, *proprietas* ou *naturas*) e a sua moralização e interpretação teológica de sentido simbólico-alegórico (também designada como moralização, *moralitas* ou *figuras*)".

mas também não o excluem; reconhecem que tenha uma parcela na criação artística, que se encontra inserida em um estilo de época.

3.2 Pinturas norueguesas

Segundo Bø (2014, p. 45), o período romântico na Noruega pode ser considerado, aproximadamente, entre 1820 e 1860.[228] Seis anos antes do início desse período, em 1814, a Noruega — recentemente cedida à Suécia pela Dinamarca[229] — promulgou sua constituição, que foi respeitada pelos suecos. Trata-se de um período em busca da solidificação de uma identidade nacional e de fortalecimento democrático, já que até então a Noruega se encontrava sob o domínio da monarquia dinamarquesa.

Essa busca permitiu refletir dois tipos de valorização folclórica, que podem ser distinguidos pela ideologia e pelos feitos de dois representantes proeminentes do Romantismo na Noruega: Henrik Arnold Wergeland (1808—1845) e Johan Sebastian Cammermeyer Welhaven (1807—1873)[230]. Wergeland atuou no sentido de reconhecer e incluir a classe campestre, investindo na educação desta e promovendo a ideia de que os camponeses e agricultores seriam o âmago da identidade norueguesa. As classes dominantes, por sua vez, seriam vistas com desconfiança por Wergeland, posto que compartilhavam muitas semelhanças com elites dinamarquesas, das quais seu sentimento nacionalista procurava se distanciar.

Welhaven, por outro lado, seguiu a tendência do Romantismo de Heidelberg, promovendo o fascínio pelo folclore, mas não incluindo o povo em decisões democráticas, de modo a julgar que somente a elite educada deveria governar a nova Noruega. Ele favoreceu a valorização folclórica no sentido romântico e, junto a outros autores, como Jørgen Moe e Peter Christen Asbjørnsen (coletores de folclore) e Magnus Brostrup Landstad e Olea Crøger (coletores de baladas), tornou-se uma das figuras centrais do Romantismo Norueguês.

---

[228] "Romanticism came late to Norway; we usually speak of a more or less romantic period from around 1820 well into the 1860s." (BØ, 2014, p. 45)

[229] "in 1814 – Norway was separated from the absolute monarchy of Denmark and had its own constitution. Sure enough, it was forced to accept a union with Sweden, with the Swedes as the stronger part, but it did have a relative freedom concerning internal affairs due to its democratic constitution" (BØ, s.d., p. 7)

[230] "The two most dominant representatives of romantic literature in Norway were Henrik Wergeland and Johan S. C. Welhaven." (BØ, 2014, p. 46)

3.2.1 Johanne Mathilde Bonnevie Dietrichson (1837—1921)

Em Oslo, no ano de 1837, nasce Johanne Mathilde Bonnevie Dietrichson[231], que viria a se tornar uma das poucas pintoras do Romantismo Norueguês. Em um período que as mulheres não tinham acesso à Academia das Artes, Mathilde, encorajada por Adolph Tidemand, estudou em Düsseldorf (Alemanha) no período de 1857 a 1861. Lá, junto a outras mulheres nórdicas, foi aluna particular de Otto Heinrich Mengelberg (1817—1890), pintor e litógrafo alemão que havia lecionado para outros pintores nórdicos.

Um ano após seus estudos em Düsseldorf, Mathilde casou-se com Lorentz Henrik Segelcke Dietrichson (1834—1917), que em 1875 viria a se tornar o primeiro historiador da arte norueguês. O casamento, em 1862, e o nascimento de sua única filha, em 1863, não interromperam seus estudos nem suas produções artísticas, o que comumente ocorria com outras pintoras de sua época. Além de Düsseldorf, Mathilde também estudou em Berlim, Estocolmo, Paris e Munique.

Em Estocolmo, no período de 1866 a 1871, Mathilde foi a primeira norueguesa a receber uma educação formal em Arte — a Academia Real de Belas Artes de Estocolmo (*Kunstakademiet i Stockholm*) foi a primeira Academia na Europa a aceitar estudantes mulheres. Em Munique, no período de 1875 a 1877, estudou sob a supervisão de Franz von Defregger (1835—1921), um dos pintores mais proeminentes de pintura de gênero da Escola de Munique. Antes de Mathilde abdicar de seu trabalho e falecer em 1921, ela participou de exposições nórdicas e internacionais, por exemplo, em Estocolmo (1866), Copenhague (1872) e Paris (1878).

Entre as obras de Mathilde, há uma em específico que concerne aos estudos de representação visual do *nykr*: *Myllarguten lærer felespill av Fossegrimen* (do norueguês, "O *Myllargut* aprende a peça do Fossegrim"). Não se sabe exatamente quando essa obra foi pintada, mas especialistas da casa de leilões Blomqvist Kunsthandel estimam que tenha sido entre 1850 e 1900.

[231] A biografia de Johanne Mathilde Bonnevie Dietrichson encontra-se disponível no *Norsk Biografisk Leksikon*. Disponível em: <https://nbl.snl.no/Mathilde_Dietrichson>. Acesso em: maio de 2017.

Figura 16: "Myllarguten lærer felespill av Fossegrimen" (1850—1900), de Johanne Mathilde Bonnevie Dietrichson (norueguesa, 1837—1921). Pintura a óleo. 100 x 80 cm.

Na pintura, vê-se a composição de dois elementos situados em um ambiente natural, próximos a uma queda d'água, em um período limiar do dia (amanhecer ou anoitecer). No centro da obra, tem-se *Myllarguten* (à esquerda) e o *Fossegrim* (à direita). Ambos portam instrumentos musicais — *Myllarguten* segura um violino[232], enquanto o *Fossegrim* posiciona seus dedos nas cordas de uma harpa — e interagem entre si, dado que observam um ao outro. Como já foi exposto no segundo capítulo, *Fossegrim* é um dos nomes do *nykr* no folclore norueguês. Nesse caso, ele assume a forma de um homem barbudo, cuja tez apresenta cores frias, similares aos tons da água, e tem partes de seu corpo cobertas por algas.

O tema da música pervade a obra de Dietrichson, principalmente no que tange à tutela de um espírito da natureza. Os pesquisadores Scott Atran e Ara Norenzayan (2004, p. 717)

[232] Optou-se por empregar o termo "violino" neste trabalho, mas os termos originalmente utilizados [*fele* (norueguês), *fiol* (sueco), *fiddle* (inglês)] são denominações genéricas de instrumentos musicais parecidos com o violino clássico. Não há tradução equivalente para a língua portuguesa. Há variações de *fiddles* em várias culturas e gêneros musicais ao redor do mundo. O *fiddle* pode se distinguir do violino clássico por apresentar maior quantidade de cordas e ornamentação talhada na madeira. Na Noruega, o *hardingfele* ("violino de Hardanger") é um dos instrumentos mais famosos da música tradicional norueguesa, enquanto na Suécia tem-se o *nyckelharpa* ("violino de chave"). No Museu de Telemark, está preservado um *hardingfele* que teria pertencido a Torgeir Augundsson (cf. <https://digitaltmuseum.no/011025284919/hardingfele>).

discorrem que muito da conexão íntima entre música e religião permanece uma incógnita, mas que é possível interpretar a música como um convite a relacionamentos interpessoais, criando laços emocionais entre pessoas, através da "sintonização" de estados somáticos.[233]

Na pintura, dois instrumentos musicais se evidenciam: a harpa do *Fossegrim* e o violino de *Myllarguten*. Apesar de portarem instrumentos diferentes, admite-se que o *Fossegrim* seria capaz de transmitir seu conhecimento musical a *Myllarguten*. O contraste dos instrumentos, porém, pode indicar a influência de duas tradições em Dietrichson; com o violino e *Myllarguten*, tem-se a tradição da música norueguesa folclórica, ao passo que, com a harpa e o *Fossegrim*, tem-se a tradição nórdica aliada ao Movimento Romântico.

Jöran Mjöberg (1980, p. 227), falecido professor de literatura da Universidade de Oslo e *research fellow* da Universidade de Harvard, ressalta que a harpa é um dos instrumentos musicais mais populares na literatura romântica, sendo também frequentemente mencionada nas sagas. Inclusive, Mjöberg (1980, p. 227) sugere que a frequência com que as harpas são mencionadas nos escritos românticos pode ser devido à influência da popularidade dos temas celtas, uma vez que, nas canções de Ossian[234], os bardos[235] são descritos tocando harpas e cantando.[236]

De acordo com Bjørn Aksdal (1998, p. 159), professor associado do *Rådet for folkemusikk og folkedans* (Conselho de Música e Dança Folclóricas), a harpa parece estar particularmente ligada aos países do Mar do Norte na Idade Média, e, provavelmente, a tradição da harpa medieval se espalhou na Noruega até o século XVIII, em especial no Sudeste norueguês.[237] Chris Goertzen (1997, p. 12), professor de musicologia da Universidade do Sul de Mississippi, acrescenta que a harpa era um instrumento comum nas sagas e que permaneceu em uso como um instrumento musical para dança em alguns lugares no Oitocentos.[238]

---

[233] "Much of the intimate connection between music and religion remains a puzzle. One possible account sees music as an invitation to interpersonal relationships, creating emotional bonds among people, through the 'attunement' of somatic states" (ATRAN; NORENZAYAN, 2004, p. 717)

[234] Ossian foi um bardo celta lendário que viveu provavelmente no século III d.C., mas nenhum de seus trabalhos sobreviveram (MJÖBERG, 1980, p. 229). Na década de 1760, James Macpherson publicou *The Works of Ossian*, um ciclo de poemas que incluenciou praticamente todos os escritores que adotaram temas nórdicos no final do século XVIII e início do XIX (idem).

[235] "Bardo" vem do protocéltico *bardos* (WILLIAMS, 2006, p. 170) e designa o poeta profissional de antigas sociedades celtas, cujo papel central era glorificar ou louvar líderes (MCKENNA, 2006, p. 170).

[236] "The harp is the most popular musical instrument in Romantic literature. It is frequently mentioned in the sagas. […] The frequency with which harps are mentioned in Romantic writing may be due to the influence of the Celtic revival, for in the songs of Ossian the bards are described as playing harps and singing." (MJÖBERG, 1980, p. 227)

[237] "Harpan tycks under medeltiden vara särskilt knuten till länderna runt Nordsjön, och i Norden har den troligen först och främst varit utbredd i Norge. [...] Troligen har medeltidens harptradition i Norge sträckt sig ett gott stycke in på 1700-talet, särskilt i de östra delarna av Sydnorge." (ASKDAL, 1998, p. 159)

[238] "One saga describes frenzied dancing, drinking, and carousing accompanied by a harp, the most common instrument in these epics (and which remained in use as a dance instrument in a few places into the 1800s)."

Myllarguten (do norueguês, "o menino moleiro") é o cognome pelo qual Torgeir, ou Targjei, Augundsson (c. 1801—1872), um renomado músico norueguês, ficou conhecido. Nasceu em Sauherad, comuna localizada no condado de Telemark, e recebeu tal apelido por ser filho de um moleiro, que também tocava violino. Segundo Dicaire (2010, p. 26), Aungundsson foi um genuíno artista nacional *folk* da Noruega, tendo dedicado sua vida à preservação da tradição rural de sua terra e, no processo, tornado-se famoso. Ele estabeleceu um estilo definitivo de música folclórica com o violino que todo mundo passou a reproduzir depois (DICAIRE, 2010, p. 26)[239]:

> *He remained popular in various towns because of his ability to adapt dance-tunes he heard at various events into his own personal style. Augundsson also approached the art of fiddle playing differently than other musicians. Most musicians played short, crisp numbers, but Augundsson reinvented them, embellishing their thin melodies and lengthening them to give dancers more time on the floor, increasing their enjoyment. This innovation caught on in Telemark, then in other towns around Norway, and then in other Northern European centers.*
>
> (DICAIRE, 2010, p. 25-26)

> Ele continuou popular em várias cidades devido à sua habilidade de adaptar melodias de dança que ouvia em vários eventos para seu próprio estilo pessoal. Augundsson também abordou a arte de tocar violino de modo diferente de outros músicos. A maioria dos músicos tocava números pequenos e quebradiços, mas Augundsson os reinventou, enfeitando suas melodias curtas e as alongando para proporcionar aos dançarinos mais tempo na pista, aumentando sua diversão. Essa inovação fez sucesso em Telemark, depois em outras cidades da Noruega e então em outros centros da Europa Setentrional.
>
> (Tradução nossa)

Outros músicos proeminentes da Noruega participaram da vida de *Myllarguten*: Knut Lurås (1782—1843), um de seus instrutores; Ole Bornemann Bull (1810—1880), violinista clássico que contribuiu substancialmente para sua carreira musical; e Håvard Gibøen (1809—1873), considerado seu rival na música. O grande talento de *Myllarguten* repercutiu em muitos círculos sociais da época e gerou lendas a seu respeito, inclusive de que teria aprendido a tocar com o diabo, em troca por um de seus dedos (European Roots 2004 apud DE VOS, 2012, p. 189)[240].

(GOERTZEN, 1997, p. 12)

[239] "Augundsson was a genuine Norwegian national folk artist. He dedicated his life to the preservation of the rural tradition of his land and in the process became famous. Augundsson laid down the definitive style of folk fiddle playing which everyone after him copied and built upon." (DICAIRE, 2010, p. 26)

[240] "One newspaper said that Myllarguten was 'a revelation from the world of the mountains,' while others claimed, of course, he'd learnt to play from the Devil, in exchange for one of his fingers." (European Roots 2004 apud DE VOS, 2012, p. 189)

Figura 17: Torgeir Augundsson, popularmente conhecido como *Myllarguten*. Fotografado por Knut Bergsdal (c. 1866), reprodução de Anders Beer Wilse.

A ideia de que um talento extraordinário seria obtido por meio de um acordo com um ser sobrenatural (em geral, negativo) é comum a lendas de várias culturas. No sistema de classificação de Aarne-Thompson, lendas a esse respeito são categorizadas como M210, tipificadas como *barganha com o diabo*. O pacto com o diabo foi associado a músicos desde o século XVIII, como o caso do violinista italiano Niccolò Paganini (1782—1840), que as pessoas acreditavam que ele teria alcançado tamanha habilidade somente através de *meios sobrenaturais* (DE VOS, 2012, p. 189)[241].

O violino também figura no imaginário como um instrumento musical tipicamente associado à figura do diabo. Na Noruega, o violino de Hardanger, ainda que bastante popular no meio rural, foi bastante estigmatizado, conforme explana De Vos (2012):

> *An infamous instrument associated with the devil is the Hardanger Fiddle from Norway.* […] *Originally blamed for immorality and wantonness and wild goings-on at wedding parties, it was called the Instrument of the Devil since superstition had it that the only way you could become a great fiddle player was to trade your soul to the devil (European Roots 2004). This type of fiddle was forbidden to be played in churches until the end of the 1950s, while the playing of violins was not suppressed at all.*
>
> (DE VOS, 2012, p. 189)

Um instrumento infame associado ao diabo é o violino de Hardanger da

[241] "The pact with the devil has been associated with musicians from a very early time, such as Niccolo Paganini (1782-1840), a violinist of such astounding ability that people believed he could have achieved such skill only through supernatural means." (DE VOS, 2012, p. 189)

> Noruega. [...] Originalmente culpado pela imoralidade, despreocupação e idas selvagens a festas de casamento, ele era chamado de "Instrumento do Diabo", uma vez que a superstição dizia que o único jeito que alguém conseguiria se tornar um grande músico de violino seria negociar sua alma com o diabo (European Roots, 2004). Esse tipo de violino foi proibido de ser tocado em igrejas até o final dos anos 1950, ao passo que outros violinos não foram reprimidos de modo algum.
>
> (Tradução nossa)

A pintura de Mathilde Dietrichson evoca a lenda do *nykr* na perspectiva das lendas que cercariam *Myllarguten*. Embora o *Fossegrim* seja um espírito da água, muitas vezes ele também é associado a algum tipo de demônio, o que reforça as lendas acerca do pacto para a obtenção de um dom musical. A negatividade do *nykr* não é evidente na obra, visto que não há elementos que o caracterizam como maléfico; não há vestígios de morte, tampouco de ritos apotropaicos.

O *Fossegrim* é retratado como um homem barbado e de longos cabelos, parcialmente desnudo e adornado com algas. Sua feição e postura não provocam temor, e ele aparenta estar executando sua peça, posto que seus dedos estão posicionados nas cordas da harpa que segura. *Myllerguten*, por sua vez, inclina o corpo em sua direção, demonstrando interesse no que o *Fossegrim* estava a lhe apontar. Sua mão direita segura o arco, mas encontra-se em repouso, o que, aliado à sua expressão corporal, sugere atenção antes de dar início a qualquer movimento.

Myllarguten lærer felespill av Fossegrimen, como o próprio título já inculca, envolve uma idealização romântica do espírito da água, cuja representação remete a um caráter instrutivo da natureza em vez de ameaçador e mortal. Trata-se de um momento de aprendizagem, da aquisição de um talento, não de sacrifício. Na obra de Dietrichson, o *Fossegrim* foi empregado mais como acessório às lendas de *Myllarguten* do que protagonista das lendas folclóricas.

3.2.2 Nils Nilsen Bergslien (1853—1928)

Outra obra norueguesa selecionada para análise foi pintada por Nils Nilsen Bergslien[242]. Bergslien nasceu em Voss, no condado de Hordaland, em 1853, e faleceu em 1928. Além de pintor, também foi escultor, ilustrador e violinista. Interessava-se por Crítica da Arte e algumas de suas pinturas foram influenciadas por Johan S. C. Welhaven. Na família Bergslien, o interesse pela arte não se resumiu a Nils; seus tios, o pintor Knud Larsen Bergslien (1827—

[242] A biografia de Nils Nilsen Bergslien encontra-se disponível no *Norsk Biografisk Leksikon* (disponível em: <https://nbl.snl.no/Nils_Bergslien>) e no *Norsk Kunstnerleksikon* (disponível em: <https://nkl.snl.no/Nils_Nilsen_Bergslien>). Acesso em: maio de 2017.

1908) e o escultor Brynjulf Bergslien (1830—1898), também foram artistas de destaque.

No período de 1871 a 1872, Nils Bergslien foi auxiliado por seus tios e se mudou para Christiania (atual Oslo), onde ingressou na Escola de Pintura de Knud Bergslien e Morten Müller (1828—1911), ambos artistas noruegueses de formação em Düsseldorf. A jornada de estudos de Nils prosseguiu em 1873, quando partiu em uma viagem de estudos na Alemanha e na Áustria. Em 1874 ou 1875, retornou para a Noruega com uma bolsa de estudos que lhe fora concedida em Telemark, onde estudou junto com o pintor e ilustrador Gerhard Peter Frantz Wilhelm Munthe (1849—1929).

Após um período em Telemark, Nils retornou à Alemanha e frequentou a Academia de Belas Artes de Munique sob a supervisão do professor Otto Seitz (1846—1912) nos anos de 1876 a 1879. No ano seguinte, em 1880, na companhia do pintor e escultor norueguês Axel Hjalmar Ender (1853—1920) e do poeta e dramatista dinamarquês Holger Henrik Herholdt Drachmann (1846—1908), ele empreitou uma viagem de Hardangervidda (planalto que cobre regiões dos condados de Telemark, Hordaland e Buskerud) até Eidfjord (município no distrito de Hardanger, que se situa no condado de Hordaland). Em Eidfjord, conheceu Johanna Jacobsdatter Møkletun, com quem se casou em 1881.

Bergslien foi um artista versátil, atuando não somente na pintura, mas também em esculturas e ilustrações — as quais foram bastante requisitadas. Ele demonstrava interesse por temas folclóricos, inclusive lendas e contos. O *Nisse*, uma criatura folclórica que habitaria celeiros e estábulos, está entre as criaturas que mais ilustrou. Bergslien também realizou muitos projetos decorativos em hotéis de 1899 a 1900. Nesse período, provavelmente, surgiu a obra *Den mytiske Fossegrimen sørger over fossen som er lagt i rør* ("O mítico *Fossegrim* lamenta sobre como a queda d'água foi colocada em um canal"), que se encontra exposta no Hotel Tyssedal, localizado em Odda, distrito de Hardanger:

Figura 18: "Den mytiske Fossegrimen sørger over fossen som er lagt i rør" (1899—1900), de Nils Nilsen Bergslien (norueguês, 1853—1928). Pintura a óleo.

A obra de Bergslien é composta em grande parte por um cenário rochoso, árido, que contrasta cores frias e quentes. Em seu centro, encontra-se o *Fossegrim* solitário, sentado sobre uma pedra, em contato com a superfície calma da água. Uma ave lhe faz companhia e não há indícios de vítimas nem de aprendizes. Apesar da ausência de uma *figura* humana, a *ação* humana está presente nesse ambiente e é simbolizada pela construção do canal.

No que concerne à representação visual do *Fossegrim*, a obra de Bergslien apresenta algumas semelhanças com a obra de Dietrichson: o espírito da água assume a forma de um homem barbado, de longos cabelos e desnudo, e porta uma harpa, apesar de não a tocar. Diferentemente da representação de Dietrichson, o *Fossegrim* tem seu rosto oculto por suas próprias mãos, apresenta orelhas pontudas e tem sua cabeça adornada com uma espécie de coroa ou tiara dourada.

Para retratar um espírito da água, jamais visto, mas imaginado socialmente e descrito em muitas fontes, o artista recorre à *schemata* que lhe é culturalmente e tecnicamente acessível. "O familiar será, sempre, o ponto de partida para a representação do desconhecido" (GOMBRICH, 2007, p. 72). Bergslien optou pela forma masculina humana que alude a um músico e a um ser metamórfico (uma figura meio humana e meio aquática), além de ter retratado um ambiente modificado pela ação humana.

Esse tipo de representação do *Fossegrim* (forma humana e masculina, com elementos musicais e aquáticos) é comum a muitas lendas e, ao final do século XIX, já havia sido bastante ilustrado nas artes visuais. Ainda que o pintor norueguês tenha introduzido alguns detalhes na caracterização do *Fossegrim* — como suas orelhas pontudas, seus membros inferiores parecidos com os de uma criatura aquática e seu adorno dourado na cabeça —, sua obra é fruto da arte romântica, isto é, do *estilo da época*. De acordo com Gombrich (2007, p. 73), "[o] estilo, como veículo, cria uma atitude mental que leva o artista a procurar na paisagem que o cerca elementos que seja capaz de reproduzir. A pintura é uma atividade, e o artista tende, conseqüentemente, a ver o que pinta em vez de pintar o que vê".

A obra também reflete o posicionamento do ideal romântico do período no qual foi criada, pois alude à tragicidade da Modernidade. No final do século XIX, ao passo que a industrialização avançava com força, garantindo sua consolidação nas sociedades europeias, a restauração de relações sociais pré-capitalistas tornava-se cada vez mais inviável, o que, para alguns românticos (como Bergslien), era considerado algo trágico (LÖWY; SAYRE, 2001, p. 69-70)[243]. O *Fossegrim*, que pode ser interpretado como a força da tradição, vê-se desprovido de seu poder sedutor, já que a queda d'água, seu habitat e local de ação, foi-lhe tomada pela engenharia moderna.

No que tange à analogia animal, duas singularidades imagéticas do *Fossegrim* de Bergslien são evidentes: o formato de seus membros inferiores e a companhia de um pássaro. Essa caracterização revela aspectos acerca da paisagem cognitiva da água (nessa perspectiva, vale ressaltar que os seres que habitam o ambiente também tipificam a paisagem). A arte europeia, desde a Alta Idade Média, tem sido mimética, e, no curso do século XIX, tornou-se cada vez

[243] "Resigned Romanticism arises most notably starting in the second half of the nineteenth century, when capitalist industrialization appears more and more to be an irreversible process and when the hope for a restoration of precapitalist social relations – which had still been conceivable at the beginning of the century – was tending to fade away. […] Depending on the authors […], this type of Romanticism can give rise to a tragic worldview" (LÖWY; SAYRE, 2001, p. 69-70)

mais literal (KUHN, 2000, p. 214).[244] A escolha artística, embora tenha partido de Bergslien, também é pautada pelo imaginário social no qual o pintor estava inserido.

A representação do *Fossegrim* na obra de Bergslien tem base folclórica, uma vez que corresponde à descrição das lendas (figura masculina, musical, seminua, residente de um ambiente aquático), e apresenta o resultado de um raciocínio analógico: por ser um espírito da água, a forma de seu corpo é vinculada àquela de animais aquáticos. Ainda que se trate de um espírito metamórfico, a analogia e a literalidade prevalecem na pintura de Bergslien. O *Fossegrim* nitidamente assume a forma humana, mas seus pés se assemelham às patas nadadoras de aves aquáticas e suas pernas parecem escamadas, com barbatanas nas laterais.

O pássaro, por sua vez, aparenta ser da espécie *Cinclus cinclus* (conhecido popularmente em português como "melro-d'água"), pois, além da semelhança visual, trata-se de uma espécie de ave aquática que transita pelo Hemisfério Norte, especialmente a Noruega. Os representantes da família *Cinclidae* são exclusivamente ribeirinhos, sendo completamente restritos a rios caudalosos e ribeirões (HOURLAY et al, 2008, p. 436)[245]. Em 1963, o *fossekall* (um dos nomes populares noruegueses do *Cinclus cinclus*) foi eleito pássaro nacional da Noruega.[246]

Figura 19: *Fossekall* fotografado em Vikersund, comuna de Modum, condado de Buskerud, Noruega. Foto: Jens Erik Nygård.

Outra sugestão poderia aludir o pássaro da obra à espécie *Pica pica*, popularmente conhecida como *skjæra* em norueguês e "pega-rabuda" em português. O *skjæra* tem uma coloração parecida com aquela retratada na obra de Bergslien e, no folclore europeu, pode ser associ-

[244] "European art since the High Middle Ages had been mimetic, in the course of the 19th century, it became more and more literal" (KUHN, 2000, p. 214)
[245] "The representatives of this family (*Cinclidae*) are exclusively riverine, being entirely restricted to fast flowing rivers and streams" (HOURLAY et al, 2008, p. 436)
[246] "Valgt til Norges nasjonalfugl i 1963." (STORE NORSKE LEKSIKON. Disponível em: <https://snl.no/fossekall>. Acesso em: maio 2017.)

ado a mau presságio, o que poderia aproximá-lo da figura do *nykr*. Entretanto, o *skjæra* apresenta um rabo maior, se comparado ao pássaro da pintura, e não dispõe de um comportamento aquático como o *fossekall*. Ademais, de acordo com o *Store Norske Leksikon*[247], crenças folclóricas consideravam que o *skjæra* pertencesse à *huldra*, um espírito metamórfico feminino e sedutor que habita florestas.

Bergslien representou o *fossekall* em sua pintura, de modo a reforçar a característica aquática do *Fossegrim*, além de cunhar a cena como propriamente norueguesa. A obra de Bergslien evoca a paisagem cognitiva da água por meio da reunião de elementos da natureza: o cenário, o pássaro de hábitos aquáticos e o próprio espírito da água personificado. A construção do canal encobre a formação natural da queda d'água, o que implica na destruição tanto do habitat quanto do modo de atuação do *Fossegrim*, que, diante do ocorrido, se encontra inconsolável. A composição da obra em sua totalidade (isto é, o título e a pintura) proporciona uma releitura da lenda do *Fossegrim* que enfatiza o lamento acerca das perdas da tradição frente aos avanços da Modernidade. Poder-se-ia interpretar, inclusive, que as tradições vinculadas a antigas acepções da paisagem cognitiva da água estavam desvanecendo, perdendo espaço para a aparente aridez da tecnologia moderna.

3.3 Pinturas suecas

Assim como em outros países da Escandinávia e da Europa Continental, o movimento romântico-nacionalista na Suécia teve seu ápice na primeira metade do Oitocentos, iniciando-se já no século anterior. De acordo o Instituto Sueco (*The Swedish Institute*), a Suécia do século XVIII foi caracterizada por um rápido desenvolvimento cultural, parcialmente devido ao seu contato com a França.[248] No entanto, com o advento das Guerras Napoleônicas (1803—1815) e respectivas crises econômicas que impactaram a Europa, a Suécia teve também que enfrentar um período de estagnação. Até o final do século XIX, noventa por cento da população sueca ainda era agrária, e a indústria vigorou somente a partir dos anos 1890.[249]

No âmbito das artes, as professoras Elizabeth Elgán e Irene Scobbie (2015, p. 33)

---

[247] "Skjæra ble regnet for å være synsk og for å tilhøre huldra." (STORE NORSKE LEKSIKON. Disponível em: <https://snl.no/skj%C3%A6re_-_folketro>. Acesso em: maio 2017.)

[248] "Eighteenth-century Sweden was characterised by rapid cultural development, partly through close contact with France. Overseas trade was hard hit by the Napoleonic Wars, which led to general stagnation and economic crisis in Sweden during the early 19th century. In the late 19th century, 90 per cent of the people still earned their livelihoods from agriculture." (Disponível em: <https://sweden.se/society/history-of-sweden/>. Acesso em: maio 2017.)

[249] "Industry did not begin to grow until the 1890s, although it then developed rapidly between 1900 and 1930" (Disponível em: <https://sweden.se/society/history-of-sweden/>. Acesso em: maio 2017.)

afirmam que a pintura e a escultura suecas oitocentistas podem ser definidas por uma mistura de classicismo e romantismo.[250] Influências desses movimentos fizeram-se presentes na produção de literatos e artistas suecos, como Johan Henric Kellgren (1751—1795) e Per Daniel Amadeus Atterbom (1790—1855), promovendo um cenário propício para o desenvolvimento do Romantismo-Nacionalista.

A respeito dos centros suecos que fomentaram princípios e ideais românticos, Håkan Möller (2014, p. 60), professor do Instituto de Literatura, História das Ideias e Religião da Universidade de Gotemburgo, discorre que Uppsala e Estocolmo foram cidades voltadas para a revolução crítica (cujo intuito era romper com os ideais estéticos das Academias), enquanto Lund proporcionou Esaias Tegnér (1782—1846), um dos poetas mais proeminentes da época, conhecido e apreciado internacionalmente a partir de sua epopeia *Frithiofs saga*[251] ("A saga de Frithiof"), publicada em 1825.

Esais Tegnér foi membro da já mencionada *Götiska förbundet* ("Liga Nórdica Antiga"), a qual teve como fundador o historiador e poeta Erik Gustaf Geijer (1783—1847). A produção de Geijer trouxe grandes contribuições para a história da Suécia que lhe renderam prêmios e títulos, embora não tenha concluído muitos de seus grandes projetos, como *Svea rikes häfder* ("Anais do reino sueco", 1825) e *Svenska folkets historia* ("A história do povo sueco", 1832-36). Além do reavivamento por temas nórdicos antigos na literatura e nas artes, Möller (2014, p. 61) acrescenta que os interesses históricos dos românticos são identificados também na coleção e publicação de canções e contos folclóricos. Inclusive, Geijer e Arvid August Afzelius (1785—1871), outro membro da *Götiska förbundet*, publicaram três volumes de *Svenska folkvisor från forntiden* ("Canções folclóricas suecas de tempos antigos") no período de 1814 a 1817.[252]

3.3.1 Johan Zacharias Blackstadius (1816—1898)

Conforme disposto pelo *Nationalmuseum* (Museu de Arte e Design da Suécia), o Neoclassicismo e o Romantismo dominaram as artes da primeira metade do século XIX e, por volta da metade do século, o Realismo e o Naturalismo começaram a emergir.[253] Foi nesse

---

[250] "Nineteenth-century Swedish painting and sculpture can be characterized as dominated by a mix of classicism and romanticism" (ELGÁN; SCOBBIE, 2015, p. 33)

[251] Não confundir com a *Friðþjófs saga hins frækna*, saga islandesa do século XIV, pela qual Tegnér se inspirou.

[252] "The romantics' historical interests also appeared in their ambition to collect and publish folk songs and folk tales. Following the lead of the German Heidelberg School, Geijer and Arvid August Afzelius (1785 – 1871) published *Swedish Folk Songs from Ancient Times* (1814 – 1817)."

[253] "In the first half of the century, the previous century's Neoclassical and Romantic currents still held sway.

contexto de rupturas e fortalecimento nacionalista que nasceu o artista da primeira obra sueca a ser analisada. Johan Zacharias Blackstadius, pintor e restaurador, nasceu em Falkenberg em 1816 e faleceu em Estocolmo em 1898. Aprendeu litografia em Estocolmo em 1829 e, no mesmo ano, frequentou a Academia Real de Artes da Suécia. Até 1844 viajou pelo país e no período de 1844 a 1849 trabalhou na Finlândia.

Blackstadius deu continuidade a seus estudos de arte e, nos anos 1850-54, fez uma viagem de estudo para a Alemanha, Suíça, Itália e França. Em Paris, estudou no ateliê de Thomas Couture (1815—1879), pintor francês especializado em retratos históricos e de gênero. Após seus estudos, Blackstadius foi professor de desenho e pintura numa escola de arte em Estocolmo em 1860. Aposentou-se em 1881.

Como mencionado no capítulo anterior, Thorpe discorre que o *Näck* pode aparecer na forma de um homem maduro, sendo particularmente perigoso para donzelas esnobes e atrevidas.[254] . Inclusive, ambos os nomes *Näck* e *Strömkarl* são referentes ao *nykr* na Suécia. Na obra *Två bondflickor som lyssnar på Strömkarlens spel* ("Duas garotas interioranas ouvindo a peça do *Strömkarl*"), pintada aproximadamente em 1860 por Blackstadius, a relação entre o espírito da água e jovens mulheres se faz presente, um dos motivos pelos quais sua obra foi selecionada para análise.

Around the middle of the century, more realistic and naturalistic currents began to emerge. Their adherents depicted society from a perspective of social realism, illustrating the class differences and negative aspects of the new, modern society. The late 19th century was the era of the Impressionists, whose games with colour, light and brush strokes earned them harsh criticism." (Disponível em: <http://www.nationalmuseum.se/sv/English-startpage/Collections/Painting/19th-century/>. Acesso em: maio 2017.)

[254] "The Neck appears sometimes in the form of a grown man, and is particularly dangerous to haughty and pert damsels" (THORPE, 1851, p. 78)

Figura 20: "Två bondflickor som lyssnar på Strömkarlens spel" (c. 1860), de Johan Zacharias Blackstadius (sueco, 1816—1898). Pintura a óleo, 120 x 100 cm.

A obra é composta por três figuras principais: duas moças à esquerda e o espírito da água (*Strömkarl*) à direita. As jovens vestem roupas rurais tradicionais idênticas, parecem ser da mesma faixa etária e demonstram posicionamentos diferentes pela postura e pela expressão facial. Uma das jovens carrega um ancinho em sua mão esquerda, ao passo que puxa com a mão direita o braço da outra jovem para se afastarem da queda d'água. A posição da jovem que é puxada, contudo, alude a uma postura resistente, visto que seu corpo se encontra voltado para a direção oposta ao caminho terrestre que deveria seguir. Sua mão esquerda segura um galho da árvore, o que reforça a ideia de resistência.

O cenário remete a um ambiente natural, próximo a uma queda d'água, e o período do dia não é bem definido, correspondendo a um período limiar (amanhecer ou anoitecer), comum às pinturas e lendas acerca do *nykr*. Também é possível depreender da pintura uma divisão entre as superfícies terrestre e aquática — esta representada à direita, como domínio do *nykr*; aquela, à esquerda, representada com vegetação, uma área comum aos humanos.

Um dos fatores técnicos que distinguem o domínio terrestre do aquático deve-se ao contraste entre aspectos lineares e pictóricos. As jovens e o ambiente pelo qual circulam estão bem delineados e detalhados, ao passo que a queda d'água e o *Strömkarl* apresentam aspectos mais pictóricos, ou seja, suas cores e contornos não estão bem definidos, mas mesclados. Além disso, cores quentes decorrentes da representação das jovens contrastam com as cores frias e escuras que predominam a coloração do cenário. O ambiente à direita (aquático) apresenta uma iluminação maior do que o ambiente à esquerda (terrestre); o foco de luz é refletido na água e incide nas jovens, colocando-as em foco.

O espírito da água recorre à sedução antes de provocar morte. Em algumas versões folclóricas, as principais vítimas do *nykr* são mulheres. Considerando que o *nykr* era um espírito da água sedutor, que poderia assumir a forma de um homem, depreende-se que havia uma conotação sexual nessa atração. De acordo com Häll (2011, p. 619), o *nykr*, como um sedutor metamórfico, poderia ter relações sexuais com mulheres em busca de abduzir tanto as mulheres quanto suas crianças para seu reino. Häll (2011, p. 619) também destaca que ele ainda poderia ser considerado pela cultura popular como um espírito mágico tutelar ou familiar.[255]

A tradição do *nykr* teve um papel expressivo na posterior formação e demarcação de perigos, servindo também de maneira instrumental, como meio ou obstáculo para ultrapassar os limites do permitido e do possível (HÄLL, 2011, p. 591).[256] Talvez, a associação dessas lendas a mulheres seja uma tentativa não somente de alertá-las do perigo das águas, mas também de desencorajá-las a ter uma relação sexual extraconjugal.

De acordo com Kelly Ragan (2012, p. 9), muitas áreas com alta taxa de nascimento ilegítimo eram primariamente agrárias.[257] Ragan (2012, p. 7) também discorre que a sociedade agrária que tipificou a Suécia no século XIX promovia um forte controle social como método contraceptivo.[258] Sundin e Willner (2004, p. 179) enfatizam que ter uma criança ilegítima definitivamente não estava de acordo com as percepções da classe média de uma vida ordenada.[259] Sanções comunitárias, tanto sociais quanto financeiras, contra mulheres que praticavam relação sexual pré-marital eram extensivas, podendo incluir o uso de determinadas

---

[255] "As a shape-shifting seducer, he could have sexual intercourse with women, seeking to abduct both the women and their occasional offspring into his realm. Still, he could sometimes also be conceived by cunning men and women as a magical tutelary or familiar spirit." (HÄLL, 2011, p. 619)

[256] "Näckentraditionen hade i den senare folktron en expressiv roll i det att den formgav och markerade faror. Den hade också en instrumentell roll, som ett medel eller hinder för överskridandet av det tillåtna och tänkbara." (HÄLL, 2011, p. 591)

[257] "many areas with high levels of illegitimacy were primarily agrarian" (RAGAN, 2012, p. 9)

[258] "The agrarian society that typified Sweden in the 19th century relied heavily on social control as a substitute for contraception." (RAGAN, 2012, p. 7)

[259] "having an illegitimate child was definitely not in accordance with the middle class perceptions of an orderly life." (SUNDIN; WILLNER, 2004, p. 179)

peças de roupa — por exemplo, um lenço vermelho ou marrom chamado pejorativamente de *horluva* ("chapéu de puta[260]") — para indicar seu status publicamente (RAGAN, 2012, p. 6)[261], considerado por seus contemporâneos como impuro e inadequado. Filhos bastardos também eram estigmatizados e poderiam ser referenciados como *horunge* (do sueco, "jovem da puta")[262].

Na pintura em questão, as jovens, por estarem caracterizadas com roupas camponesas, estariam inseridas em sociedades agrárias suecas e, portanto, seriam regidas pela moral e respectivas coerções destas. As moças da pintura usam vestidos compridos e lenços vermelhos decorados com detalhes verdes na cabeça, deixando seus longos cabelos à mostra — vale ressaltar que o lenço vermelho da pintura não se enquadra, de modo algum, como *horluva*. Conforme costumes de comunidades tradicionais, o uso de lenços é uma questão de distinção social: somente mulheres solteiras usavam o cabelo solto, pois mulheres casadas usavam penteados específicos, de modo a esconder totalmente o cabelo sob o lenço.

Cada região tem sua roupa tradicional característica, isto é, com suas próprias especificidades. Devido à similaridade das roupas, é provável que o traje retratado por Blackstadius seja oriundo de Delsbo (cf. figura 21), localizado no condado de Gävleborg (cf. figura 22). Questões histórico-sociais relacionadas às mulheres contribuem nas discussões acerca das lendas não somente do *nykr*, mas também de espíritos da água em várias culturas, visto que há muitas versões que particularizam as mulheres como suas vítimas. No Brasil, por exemplo, lendas amazônicas do boto cor-de-rosa atuam de modo parecido às lendas do *Strömkarl*, considerando-se o tema da sedução de uma moça por um espírito metamórfico da água. Desse modo, é pertinente, senão necessário, abordar temas relacionados à mulher, à conduta sexual e à ilegitimidade para compreender o funcionamento do folclore, especificamente acerca das ideias que circundam o espírito da água masculino.

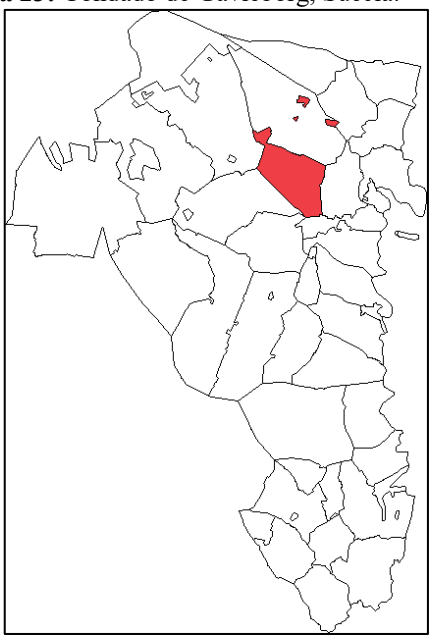
---

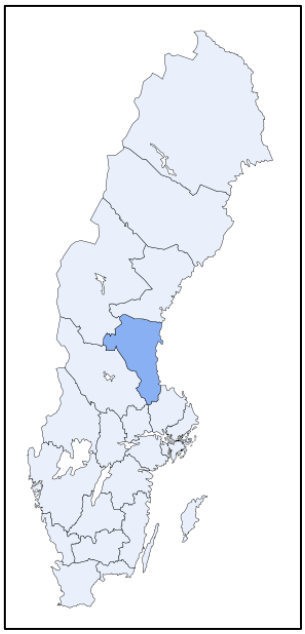
[260] *Horluva* é uma palavra composta por *hora* e *luva* ("chapéu"). A palavra sueca *hora* (traduzida em inglês como "whore") equivale em português à palavra pejorativa "puta", pois implica em uma ofensa moral; era uma maneira de reforçar a repreensão do comportamento da mulher que praticava relação sexual pré-marital. Optou-se por essa tradução, pois o termo "prostituta" implica no sentido da venda do corpo feminino para fins sexuais e "vadia" pode significar "ociosa"; ambos os significados não se aplicam ao contexto.

[261] "Community sanctions, both social and financial, against women who engaged in premarital sex were extensive. The most visible included the wearing of a red cap, called a *horluva* (whore cap), to signify her status when out in public." (RAGAN, 2012, p. 6)

[262] "A woman who engaged in sex outside of marriage was a *hora* (whore) or a *löndahora* (immoral woman). If her sexual encounter resulted in a birth, the child would be referred to as a *horunge* (whore youngster)." (RAGAN, 2012, p. 6)

Figura 21: Vestimenta tradicional feminina de Delsbo, Gävleborg, Suécia.
Figura 22: Município de Delsbo.
Figura 23: Condado de Gävleborg, Suécia.





Além das coerções sociais do Oitocentos, houve também julgamentos suecos no século XVII que acusaram e condenaram pessoas de terem tido relação sexual com espíritos da natureza, entre eles o *nykr*. Em 1640, Peder Jönsson, por exemplo, confessou ter tido relações sexuais com espíritos da natureza que lhe haviam aparecido: uma *sjörå*, espírito feminino da água, e uma *skogsrå*, espírito feminino da floresta (cf. Liliequist, 2006, p. 152). Sven Andersson também foi acusado e condenado à morte em 1691 por ter mantido relações sexuais com um espírito feminino da montanha (cf. Liliequist, 2006, p. 158; Häll, 2013b). Tais casos são exemplos da preocupação social e religiosa acerca da vida sexual dos indivíduos, principalmente acerca dos seres com quem se relacionavam.

De acordo com a maioria dos teólogos, dormir com um espírito da natureza significava copulação abominável com uma aparição demoníaca, e copular com eles poderia ser previsto como selo de uma ligação ou pacto com poderes mágicos da natureza (HÄLL, 2013a)[263]. Isso poderia implicar em problemas não somente para a pessoa exclusivamente, mas para o grupo social como um todo, já que "[o] perigo representado pelas heresias não era tanto o da perda de algumas almas, mas o do contágio que poderia comprometer a totalidade do rebanho de Cristo" (FRANCO JR., 2001, s.p.).

A perspectiva folclórica, no entanto, nem sempre interpretava espíritos e demônios

[263] "According to most theologians, sleeping with a nature spirit meant abominable copulation with a demonic apparition [...] Copulating with them could be envisioned as sealing a bond or pact with the magical powers of nature." (HÄLL, 2013a)

como a doutrina e membros da Igreja o faziam, ou seja, não se tratava de seres unicamente maléficos, que ambicionavam a danação da alma e propagavam a negação do Reino de Deus. O historiador sueco Mikael Häll (2013b, p. 29) explana que, no início da Era Moderna, ocasionalmente, as pessoas interpretavam o diabo como uma figura ambígua — um *trickster*[264], um bufão, ou até mesmo um ajudante —, perspectiva que coaduna mais com espíritos tradicionais da natureza na mitologia popular do que com o Satã da doutrina cristã.[265] Em algumas esferas sociais, o diabo e espíritos da natureza (o quais, aos olhos da Igreja Católica e Luterana, eram associados a hordas demoníacas) poderiam ser entendidos de maneira mais tangível, isto é, seriam mais disponíveis e inclinados a intervenções do mundo material do que o Deus cristão (HÄLL, 2013b, p. 33)[266], de modo a atender prontamente às necessidades dos suplicantes.

Blackstadius viajou pela Suécia e teve contato com a cultura folclórica, abundante em comunidades agrárias e celebrada por intelectuais e outros artistas. Nessa cultura, lendas do *nykr* devem ter sido populares, tendo em vista a grande quantidade de referências das mais diversas fontes. "A forma de uma representação não pode estar divorciada da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada tem curso" (GOMBRICH, 2007, p. 78). Na obra em questão, a sociedade em foco foi a população agrária de Delsbo, e, mais do que representar uma das versões das lendas do *Strömkarl*, Blackstadius proporciona um olhar direcionado para as vítimas do espírito da água: mulheres camponesas solteiras.

Strömkarl é retratado como uma de suas formas mais clássicas nas artes: uma figura humana masculina, barbada e de longo cabelo, seminua e musical. Ele toca sua harpa, voltando-se para as duas jovens, e seu encanto parece surtir efeito na jovem hesitante. Esta, por sua vez, direciona seu olhar para o espectador, como se estivesse à procura de uma solução para seu dilema. Sua hesitação está entre seguir sua colega nos deveres cotidianos ou ceder à sedução misteriosa proporcionada pelo *Strömkarl*. O diferencial da obra de Blackstadius recai nas duas jovens camponesas que interagem com a criatura da água, seja de modo negativo (como a jovem da esquerda, que se afasta sem nem sequer lançar olhar para a criatura), seja de modo positivo

---

[264] Nos estudos de religião e folclore, *trickster* é o nome que se dá a uma personagem essencialmente enganadora que infringe normas e causa desordem, podendo ser uma deidade, um espírito, uma pessoa, um animal etc. Na mitologia nórdica, por exemplo, o deus Loki é associado à figura do *trickster*. "Some tricksters are magical, able to change from one shape to another in order to trick somebody or escape from a difficult situation. […] They may be animals or humans or even spirits. They can be male or female or both by turns. Their variety is almost endless" (WEST, 1996, p. 12)

[265] "People occasionally thought of the Devil as an ambiguous trickster, a jester, or even a helper; that is, an entity more similar to the traditional nature spirits of popular mythology than the Satan of Christian doctrine." (HÄLL, 2013b, p. 29)

[266] "Compared to the Christian God, both Satan and the nature spirits could be understood as more tangible, more available, and more inclined towards direct intervention in the material world." (HÄLL, 2013b, p. 33)

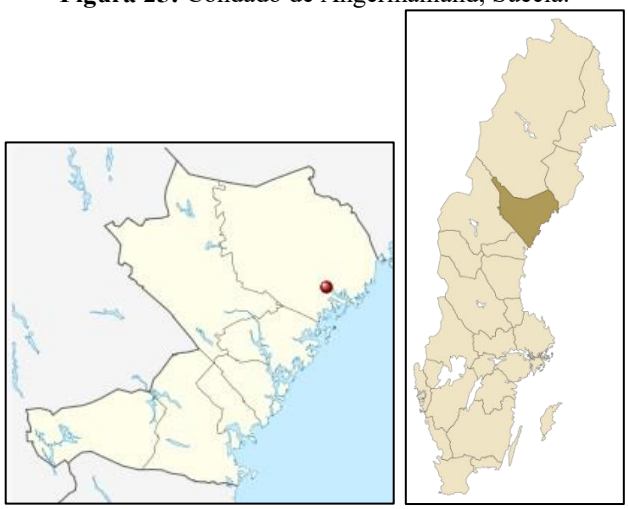
(como a jovem da direita, que hesita em se afastar).

3.3.2 Johan Tirén (1853—1911)

A última obra de arte selecionada para análise foi pintada por Johan Tirén aproximadamente duas décadas após a obra de Blackstadius. Johan Tirén (1853—1911)[267] nasceu em Själevad, Ångermanland (cf. figura 23 e 24), e mudou-se com sua família para Oviken, Jämtland, aos sete anos de idade. Tirén também esteve em Estocolmo, onde pertenceu ao círculo de estudantes do pintor sueco Edvard Perséus (1841—1890), e estudou na Escola Técnica (*Tekniska skolan*) e na Academia de Artes de Estocolmo (*Konstakademien*).

Em 1882, Tirén recebeu uma bolsa de estudos, que lhe proporcionou viagens para a Alemanha, França e Itália na companhia de seu amigo Bruno Andreas Liljefors (1860—1939). Em 1884, Tirén retornou para a Suécia e se instalou em Oviken com sua esposa Gerda Tirén (1858—1928), pintora e ilustradora. Johan foi irmão de Karl Tirén (1869—1955), também artista e coletor de música folclórica. Ambos os irmãos desenvolveram trabalhos relacionados aos Sámi, povo nativo do Ártico, especificamente de regiões que atualmente compreendem territórios da Noruega, Suécia, Finlândia e Rússia. Karl fez gravações da cultura oral desse povo e Johan foi um ativista a favor deles, além de ter pintado inúmeras obras que os retratam.

Figura 24: Paróquia de Själevad.
Figura 25: Condado de Ångermanland, Suécia.



[267] Biografia de Johan Tirén disponível em: <https://www.bukowskis.com/en/fineartbukipedia/619-johan-tiren>; em: <http://www.ltz.se/nacken-som-tirens-sagofigur-och-josephsons-inre-demon>; e em: <http://auktionsverket.com/auction/fine-arts/2012-06-12/1667-johan-tiren-jamtlandssagen/>. Acesso em: maio 2017.

A obra de Tirén selecionada para análise data de 1881 e é intitulada *Jämtlandssägen* ("Uma lenda de Jämtland"). No mesmo ano, a obra foi exibida na exposição estudantil da Academia de Artes, que lhe concedeu um prêmio pelo trabalho. Tirén utilizou Anders Zorn (1860—1920) como modelo para o jovem músico de *Jämtlandssägen*. Esta, por sua vez, inspirou o pintor sueco Ernst Josephson (1851—1906) a produzir várias versões do *nykr* (1882-84), polêmicas por serem sensuais — de acordo com o Museu de Arte e Design da Suécia[268], a obra de Josephson chocou a audiência da época.

Figura 26: "Jämtlandssägen" (1881), de Johan Tirén (sueco, 1853—1911). Pintura a óleo, 135 x 102 cm.

Para criar o efeito de profundidade, Tirén empregou o plano recessional, conforme cunhado por Wölfflin, ou seja, diagonais em relação ao plano de fundo do quadro. Além de

[268] "Det starka känslouttrycket och sensualismen i målningen chockerade den samtida publiken." (Disponível em: <http://www.nationalmuseum.se/sv/Om-samlingarna1/Hojdpunkter-maleri/Nacken/>. Acesso em: junho 2017.)

profundidade, essa técnica confere dinamicidade à imagem, sobretudo à queda d'água. No primeiro plano, tem-se um jovem músico tradicional sentado com seu violino à beira de um penhasco, à esquerda da obra. No segundo plano, há uma queda d'água, com o *Strömkarl* à direita, e no terceiro e quarto planos vê-se a paisagem natural, constituída de árvores e do céu. O *Strömkarl* foi representado de modo pictórico, sem um contorno bem delimitado, entre as brumas da cachoeira. Sua aparição é sutil e surge a partir do próprio ambiente onde se encontra, mas é possível identificar uma figura humana masculina, barbada e de longo cabelo, portando um violino, assim como o músico no primeiro plano.

Jan Ling (1997, p. 154), falecido professor de musicologia da Universidade de Gotemburgo, afirma que o violino era um dos instrumentos mais populares da Idade Média e que era tanto um instrumento de elite quanto de dança popular. Diferentes tipos de violinos medievais sobreviveram na música interiorana depois que foram substituídos por violas de gamba e violinos clássicos em contextos musicais urbanos, feudais e burgueses (LING, 1997, p. 154).[269]

Desde o século XVI, a música tradicional sueca é marcada pelo violino (FICHTENBAUM, 1985, p. 51).[270] O violino clássico adentrou a Suécia por volta de 1640 e foi recebido primeiramente pela aristocracia e pela alta burguesia, mas provavelmente se tornou popular em outras classes sociais, sendo um instrumento de distinção e predominantemente masculino (LING, 1997, p. 160).[271] Matt Fichtenbaum (1985, p. 51), pesquisador de música folclórica sueca, aponta que havia sempre algo de mágico e sobrenatural associado aos bons violinistas. O autor também faz referência às lendas de que alguns dos bons violinistas teriam aprendido a tocar com o próprio diabo (como o *nykr* poderia ser interpretado), perto de um riacho sob uma ponte à meia-noite, e que até algumas músicas tinham qualidades mágicas, como a famosa *Hårgalåten* ("canção de Hårga[272]"), popularmente conhecida também como a "melodia do diabo".[273] A obra de Tirén evidencia de modo geral as lendas provenientes de

---

[269] "The fiddle was one of the most popular instruments of the Middle Ages. It was both a high-status instrument and a very popular dance instrument. Different types of medieval fiddles survived in music of the countryside long after they had been replaced by gambas and violins in feudal and bourgeois urban musical contexts." (LING, 1997, p. 154)

[270] "Traditional Swedish folk music, going back to the 1500s, is primarily fiddle music." (FICHTENBAUM, 1985, p. 51)

[271] "The violin entered Sweden in the 1640s, and was well established in England by 1660. Although the earliest social classes to accept it were the aristocracy and the upper bourgeoisie, the violin probably soon became popular in other social classes. […] it [the violin] was a high-status instrument, highly charged and male-dominated" (LING, 1997, p. 160)

[272] Hårga situa-se no condado de Gävleborg, Suécia.

[273] "There was always something magic and supernatural associated with the good fiddlers. Some had learned their fiddling from the Devil himself, by a stream under a bridge at midnight. [...] Even some tunes have magical

Jämtland a respeito do pacto entre o músico e o *Strömkarl*.

A relação entre o músico e o espírito da água, antes da concretização do pacto, poderia ser interpretada da perspectiva da Psicologia. Interação parasocial ocorre quando alguém pensa, fantasia ou até mesmo se comunica com alguém que não retorna o interesse (JOHNSTON, 2016b, p. 153).[274] De acordo com Johsnton (2016a, p. 144), psicólogos já demonstraram que é normal desenvolver relacionamentos parasociais com personagens ficcionais e que os pensamentos e emoções que uma pessoa direciona a um personagem ficcional podem ser dificilmente discerníveis, em termos de força emocional e cognitiva, daqueles que a pessoa concentra em pessoas reais de sua vida.[275] No âmbito da religião, é comum que o relacionamento parasocial ocorra entre o suplicante e a divindade. A manutenção das lendas do *nykr* deve ter se sustentado por meio desse tipo de interação, considerando-se que, mesmo diante da incorrespondência do espírito da água, este fazia-se presente e real no imaginário social de comunidades nórdicas em determinados períodos da história.

Outro tema que se faz evidente na obra de Tirén remete ao regionalismo. O músico é representado com a vestimenta tradicional masculina de Jämtland: *mössa* (gorro) vermelho, *skjorta* (camiseta) branca, *jacka* (jaqueta) preta, *byxa* (calça) com botões, *livstycket* (colete), meias e *skorna* (sapatos). Na pintura, o músico se atenta à música do *Strömkarl* de modo informal, já que não veste sua jaqueta, tratando-se de um momento de descontração. Segundo Gombrich (2007, p. 77), "o ponto de partida de um registro visual não é uma certeza, mas uma conjetura condicionada pelo hábito e pela tradição". Retratar as roupas tradicionais de Jämtland nesse contexto vincula as lendas do *Strömkarl* à região, garantindo um *espaço folclórico* nas artes. É no condado de Jämtland também que anualmente ocorre o *Årets Näck*, conforme referenciado na introdução deste trabalho.

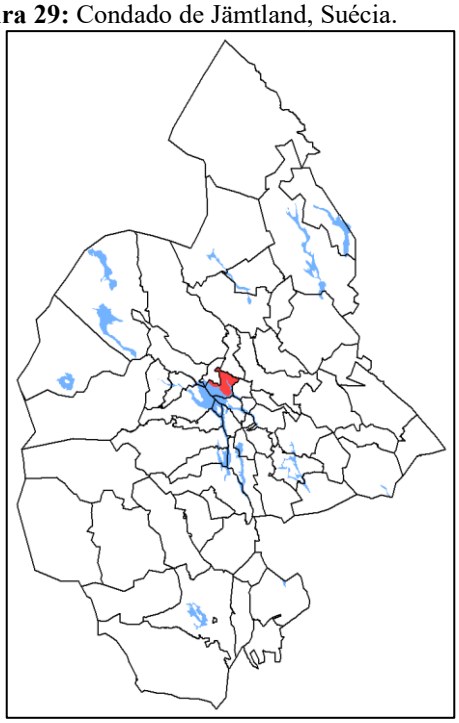
---

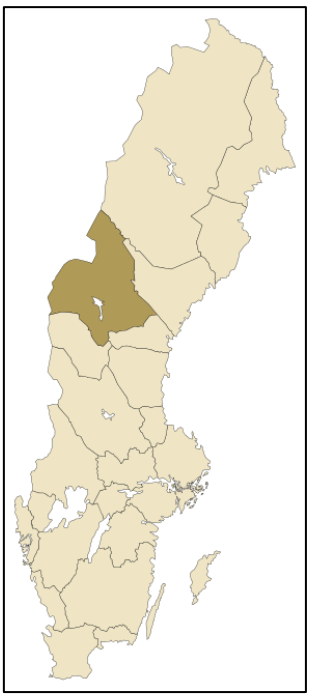
qualities – best known is Horgalåten, said to be the devil's tune." (FICHTENBAUM, 1985, p. 51)

[274] "Parasocial interaction occurs when someone thinks about, fantasizes about, and perhaps even communicates with someone who does not return that interest—perhaps doesn't even know that the other person exists." (JOHNSTON, 2016b, p. 153)

[275] "Psychologists also have shown, more recently, that it is normal to develop parasocial relationships with fictional characters and that the thoughts and emotions that a person directs toward a fictional character may be scarcely distinguishable, in terms of their emotional and cognitive strength, from those that the person directs toward real people in his or her life." (JOHNSTON, 2016a, p. 144)

Figura 27: Vestimenta tradicional masculina da Paróquia de Rödön, Jämtland. Foto: Ulla Wåger (1923—2005).
Figura 28: Paróquia de Rödön.
Figura 29: Condado de Jämtland, Suécia.





As artes visuais do século XIX e XX ilustraram e disseminaram o *nykr* como motivo folclórico com ênfase no caráter regional das lendas. Não se vê adaptação ou ressignificação das lendas folclóricas acerca desse ser nos centros urbanos, por exemplo, mas uma repetição das lendas campestres. Nas pinturas selecionadas, percebe-se um foco maior na criatura em si e respectivas vítimas do que na paisagem, que atua mais como acessório visual do que protagonista de um local perigoso.

"[M]uitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos — inclusive o nacionalismo — sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica" (HOBSBAWM, 1997, p. 15). No entanto, Hobsbawm (ibidem, p. 16) também ressalta que "a força e a adaptabilidade das tradições genuínas não deve ser confundida com a 'invenção de tradições'. Não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam". Tal foi o caso do *nykr*, cujas lendas se iniciaram, pelo menos, na Idade Média e se desenvolveram até o Oitocentos. O escritor sueco Abraham Viktor Rydberg (1828—1895) alude às crenças medievais e aos espíritos da água, assertando que

> *The men of the Middle Ages lived less in the real than in a world of magic* […] *The Church, the general asylum against the devil, saw and taught the people to see everywhere the play of evil powers which must be conquered by magical*

> *practices, and amidst Ahriman and his hosts who had now established themselves in the Occident, and as heirs to the horns and tails of Pans and fauns, a crowd of native spirits moved; imps, giants, trolls, forest-spirits, elves and hobgoblins in and on the earth;* ***nicks, river-sprites in the water***
>
> (RYDBERG, 1879, p. 200-201. Grifo nosso)

> Os homens da Idade Média viviam menos no mundo real do que no mundo de magia [...] A Igreja, o refúgio geral contra o diabo, via e ensinava as pessoas a verem em todo lugar o jogo de poderes malignos que devem ser conquistados com práticas mágicas, e, entre Ahriman [deidade destrutiva do zoroastrismo] e seus hospedeiros que agora tinham se estabelecido no Ocidente, como herdeiros de chifres e rabos de Pãs e faunos, uma multidão de espíritos nativos se mudaram; duendes, gigantes, trolls, espíritos da floresta, elfos e *hobgoblins* dentro e sobre a terra; ***nicks***, **espíritos do rio na água**
>
> (Tradução e grifo nossos)

Referências ao *nykr* e respectivas lendas são incontáveis. Além das obras analisadas, outras pinturas também protagonizam o espírito da água, como as criações dos artistas suecos Nils Johan Olsson Blommér (1816—1853), Josef Wilhelm Wallander (1821—1888), Ernst Josephson (1851—1906) e Henrik Ingvar Sørensen (1882—1962). Esculturas suecas relacionadas ao *nykr*, especialmente em sua forma de músico, se destacam por sua vasta produção, espalhada por várias regiões do país, como os trabalhos de Johan Peter Molin (1814—1873), Tore Strindberg (1882—1968), John Lundqvist (1882—1972), Lennart Carl Ossian Frisendahl (1887—1948), Vitalis Gustafson (1888—1952), Bror Hjorth (1894—1968), Torsten Gustaf Petré (1913—1974) e Knut-Erik Lindberg (1921—1988).

Nos séculos XIX e XX, ilustradores também se engajaram na representação do *nykr*, por exemplo: os suecos Carl Larsson (1853—1919) e John Albert Bauer (1882—1918) e os noruegueses Theodor Severin Kittelsen (1857—1914) e Hans Gerhard Sørensen (1923—1999). Inclusive, as ilustrações de Kittelsen são aclamadas como as mais famosas representações do folclore nórdico. Ainda hoje, é possível encontrar produções referentes à figura do *nykr*: artesanato em regiões interioranas (cf. figuras 29 e 30), jogos eletrônicos[276], ilustrações[277], vídeos caseiros, curta-metragens[278], propagandas[279], música (por exemplo, *Heiemo og Nykkjen*, cantada por Helene Bøksle, Kirsten Bråten Berg etc.), animações[280], entre outros. Mesmo que

---

[276] *Oknytt* (Nemoria Entertainment, 2013) e *Year Walk* (Simogo, 2013).
[277] Cf. *Nordiska väsen* (2013), de Johan Egerkrans, publicado pela B|Wahlströms.
[278] *Nøkkens sang Master* (9:54), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=35ln1yau6Xc>. Acesso em: maio 2017.
[279] Propaganda do mercado sueco ICA transmitida em 2014, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cwkgv1JpdJ8>. Acesso em: junho 2017.
[280] Por exemplo, *Bäckanäcken* (6:14), criada por uma equipe de estudantes do estúdio dinamarquês *The Animation Workshop*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ba4RsJb_Rcs>. Acesso em: setembro 2016; *Näcken - The river spirit* (2:14), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-VtmpTbseFs>. Acesso em: 2017.

tais referências não necessariamente simbolizem a crença no espírito da água, elas evocam e promovem a memória coletiva desses povos.

Figura 30: Representação do *Näck* em Stinasholma em Purmo, Pedersöre, Finlândia. Apesar de atualmente se situar em território finlandês, o local tem duas línguas oficiais, finlandês e sueco, sendo a quantidade de falantes suecos correspondente a cerca de 90%. Representações de outras criaturas folclóricas (como *Skogsrået*, *Rådarn*, *troll* etc.) também se encontram no local. Foto: YLE/Ida-Maria Björkqvist.

Figura 31: "Näcken" em Öjebro, Östergötland.

Figura 32: "Näcken". Foto: Fredrik Broman.

Figura 33: "Näcken". Foto: Fredrik Sandberg.

O *nykr* romântico (século XIX) e o *nykr* moderno (séculos XX e XXI) ilustram momentos diferentes da recepção cultural desse ser folclórico. No decorrer dos séculos passados até o início do século XIX, havia referências ao espírito da água nos mais diversos aspectos (caracterização de suas aparições, ritos apotropaicos, associações ao ambiente aquático e à música). Na segunda metade do século XIX, menções ao *nykr* continuaram a emergir e a se desenvolver. No âmbito nórdico, ele foi celebrado por artistas e escritores de grandes círculos intelectuais como um motivo nas artes visuais e literárias.

Na arte oitocentista, o espírito da água agregou ideais romântico-nacionalistas, condensando aspectos como: resistência à Modernidade, expressão folclórica, valorização da natureza sedutora e indomável, retorno à tradição, oposição ao rigor da Academia clássica. Hoje, ele é adaptado a novos contextos, de modo a atender ao gosto e à vida popular contemporânea. Diferentemente do *nykr* romântico (especialmente do *nykr* de Bergslien, que se apresenta saudosista, fragilizado e derrotado frente ao avanço de uma era industrializada), o *nykr* moderno é espirituoso e adaptável às demandas sociais atuais.

Representações do *nykr* ainda encontram lugar em obras de artistas contemporâneos, bem como em festivais e produtos de consumo em massa (jogos, cosméticos, propagandas, filmes). A relação entre as artes e o folclore desse espírito da água é sustentada por um público que busca resgatar suas histórias. Em sua pluralidade de formas, o *nykr*, sobrevivente a muitas gerações, assemelha-se às águas que habita: é maleável e contínuo em movimento. Nas artes, não desvanece; é recriado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o século XIX, a Noruega e a Suécia foram países predominantemente agrários. As condições para subsistência eram difíceis e havia uma alta taxa de mortalidade, principalmente de crianças. Nesse contexto, lendas de espíritos da água, os quais já ocupavam um lugar de destaque no imaginário social dos povos nórdicos, foram desenvolvidas e adaptadas na tradição oral, de modo a atender às demandas sociais. A tradição folclórica se refletiu em outras produções culturais além da oralidade, como a música, literatura e artes visuais. Referências diretas ao *nykr* são identificadas desde o século XVI, mas é possível que tal construto tenha raízes já em fontes islandesas medievais aproximadamente do século XIII.

No decorrer dos séculos, a construção cultural da paisagem cognitiva da água no âmbito nórdico se desenvolveu atribuindo muitas formas e valores aos corpos d'água e entidades relacionadas. No entanto, houve uma tendência de interpretá-los com base em algumas ideias proeminentes já nas fontes de mitologia nórdica, tais como sacralidade, sedução, sabedoria e periculosidade. Esse imaginário procedeu até o Oitocentos, permeando relações folclóricas com espíritos da natureza, que persistiram mesmo diante de transformações sociais e influências e reprovações da Igreja e do Estado.

O contato com o *nykr* justificaria situações aparentemente inexplicáveis em que houvesse morte por afogamento, contração de doenças ou até mesmo talento musical extraordinário. A folclorista Gisela Ulrika Christina Wolf-Knuts (2014, p. 69) aponta que quando a vida cotidiana das pessoas era interrompida, elas tinham que lidar com uma situação inesperada; elas tinham que explicar, interpretar e entender o ocorrido a fim de se defenderem e de escaparem, mantendo um equilíbrio na medida do possível.[281] Esse comportamento pode ser aplicado na transmissão das lendas do *nykr*, pois estas envolvem temas liminares, como limites entre regiões terrestres e aquáticas e morte e perigo iminente advindos do sobrenatural. A ação do *nykr* desestabilizaria rotinas e poderia culminar em morte trágica.

Outra função das lendas do *nykr* seria de caráter moralista. Em algumas versões, as mulheres são as principais vítimas do espírito da água. Conforme discutido no capítulo 3, sociedades agrárias suecas, com o apoio de clérigos locais, exerciam grande controle sobre o comportamento dos cidadãos. Para tanto, exames educacionais para fins religiosos eram realizados anualmente e coerções sociais eram severas frente a condutas sexuais indevidas,

[281] "When people's everyday lives and routines were interrupted, they had to manage in an unexpected situation; they had to explain, interpret, and understand it in order to defend themselves and to escape, maintaining an equilibrium as much as possible." (WOLF-KNUTS, 2014, p. 69)

sobretudo de mulheres. Ritos sacrificiais oferecidos ao *nykr*, por sua vez, não somente apontam questões simbólicas do imaginário, mas também denotam comportamentos que seriam considerados tabus. Nesse sentido, os músicos foram as figuras sociais de principal atuação nas lendas, o que implica na ideia de que seus talentos musicais não foram resultado de esforço próprio, mas fruto de pactos proibidos. Segundo Stattin (1984, p. 131), pode-se dizer que o *nykr* regulou relações das pessoas com a natureza e também com outras pessoas.[282] O *nykr*, embora fosse considerado real àqueles que viviam sua tradição, atuou como um *construto folclórico* que servia de aviso, seja de cunho preventivo, seja moral.

Independentemente das variações folclóricas, as lendas do *nykr* reforçam características que a construção cultural impregnou na paisagem cognitiva de superfícies aquáticas (mares, lagos, rios), como a sedução e a periculosidade. A referenciação ao *nykr* no folclore nórdico oitocentista aponta para uma continuidade de tradições relacionadas a corpos d'água, dado que há fontes anteriores a esse período que aludem à crença nessa criatura. Essa continuidade é marcada por diversas variações que atendem às demandas sociais de cada comunidade, de acordo com seus repertórios culturais.

As lendas do *nykr* são variáveis não somente a nível regional, mas também estrutural. Por ser um espírito da água metamórfico, o *nykr* pode assumir diferentes formas, as quais podem ser mais recorrentes para determinadas finalidades do que outras. Por exemplo, quando assume a forma de um grande e admirável cavalo, é comum que atraia vítimas para si para afogá-las em um lago ou rio. Quando assume a forma de um músico, o tema do pacto e do sacrifício se fazem mais presentes do que o da morte. Nas lendas em geral, porém, a atração é um tema recorrente.

Conforme o que foi explanado no decorrer deste estudo, assume-se que o folclore do *nykr*, ainda que influenciado pelas várias tradições que compuseram a cultura nórdica, tenha raízes em percepções de mundo anteriores à chegada do cristianismo na Escandinávia. Em meio a essa continuidade, porém, algumas rupturas são identificáveis e podem ser exemplificadas pela demonização do espírito da água. Inclusive, ritos apotropaicos estariam inseridos em um contexto folclórico que conciliaria antigas tradições da religião nórdica antiga (lidar com espíritos da natureza, utilizar amuletos de metal) com alguns preceitos cristãos (menção à Salvação, à Felicidade Eterna e aos nomes de Jesus ou Maria).

Algumas variações das lendas do *nykr* no que concerne à Noruega e à Suécia foram abordadas neste trabalho por meio de fontes escritas e imagéticas. As lendas publicadas em

---

[282] "Näcken can be said to have regulated people's relations to nature and to other persons." (STATTIN, 1984, p. 131)

1851 por Benjamin Thorpe (1782—1870) — acadêmico inglês especialista em estudos anglo-saxões, que teve parte de sua formação na Dinamarca — serviram de fonte primária para análise, mas outras fontes folclóricas também foram consultadas. A respeito das fontes imagéticas, pinturas de quatro artistas, dois noruegueses (Johanne Mathilde Bonnevie Dietrichson e Nils Nilsen Bergslien) e dois suecos (Johan Zacharias Blackstadius e Johan Tirén), foram empregadas para ilustrar a inserção do folclore, especificamente relacionado ao *nykr*, nas artes oitocentistas.

As artes nórdicas do século XIX, impulsionadas pelo contexto político-econômico vigente na Europa após as Guerras Napoleônicas, seguiram tendências do Romantismo Alemão e participaram de um período nacionalista entremeado por ideais românticos. A seleção das obras de arte abordadas neste trabalho teve o intuito tanto de evidenciar a extensão da arte como fonte primária para estudos de folclore e religião quanto de apresentar perspectivas folclóricas que compuseram a totalidade das obras. Desse modo, observou-se os seguintes enfoques temáticos: 1) Dietrichson: *Myllarguten* e musicalidade folclórica norueguesa; 2) Bergslien: representação do sobrenatural e resistência aos avanços da Modernidade; 3) Blackstadius: mulheres camponesas e coerções sociais; e 4) Tirén: musicalidade folclórica sueca e regionalismo (Jämtland).

As lendas do *nykr* continuam a se desenvolver na contemporaneidade por meio de produções diversas, como vídeos, ilustrações, pinturas, jogos, filmes, miniaturas artesanais, música e histórias literárias. Essa continuidade é possibilitada pela capacidade de adaptação inerente a lendas e contos folclóricos. Na releitura humorada da animação *Bäckanäcken* do estúdio dinamarquês *The Animation Workshop*, por exemplo, os espíritos da água enfrentam dificuldades para atrair vítimas em plena era tecnológica e recorrem ao uso de objetos eletrônicos para conseguirem atuar na atração e afogamento da vítima. Outro exemplo de releitura se dá pelo festival *Årets Näck*, que promove uma grande competição musical em homenagem às lendas do *Strömkarl*.

Até a conclusão deste trabalho, verificou-se que são escassas as produções acadêmicas no âmbito brasileiro acerca dos principais temas abordados, isto é, arte e folclore nórdicos e construção cultural da paisagem cognitiva. Espera-se que este estudo não somente estimule mais produções da Escandinavística no Brasil, mas também auxilie futuras pesquisas que intentem explorar, em língua portuguesa, o complexo religioso, o folclore e o imaginário que permearam sociedades passadas.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias:

AFZELIUS, Arvid August. **Swenska folkets Sago-häfder**, eller Fäderneslandets historia, sådan hon lefwat och till en del ännu lefwer i Sägner, folksånger och andra minnesmärken. Stockholm: Zacharias Hæggström, 1839.

Anonymous. **The Poetic Edda** (GKS 2365 4º). Translated from the Icelandic with an introduction and notes by Henry Adams Bellows. New York: The American-Scandinavian Foundation, 1923.

Anonymous. **The king's mirror (Speculum Regale – Konungs skuggsjá)**. Translated from the Old Norwegian by Laurence Marcellus Larson. New York: American Scandinavian Foundation, 1917.

CRUSENSTOLPE, M. J. et al. **Svea folkkalender**. Stockholm: Albert Bonniers, 1860.

HOGNER, Gustaf et al (eds.). **Historiskt-geografiskt och statistiskt Lexikon öfver Sverige**. Expeditionen af Konversations-Lexikon, Trångsund n. 8, 2 tr. upp., vol 3. Stockholm: Joh. Beckman, 1862.

RYDBERG, Abraham Viktor. **The Magic of the Middle Ages**. Translated from the Swedish by August Hjalmar Edgren. New York: Henry Holt and Company, 1879.

STURLUSON, Snorri. **The Uppsala Edda – DG 11 4to**. Edited by Heimir Pálsson. Translated by Anthony Faulkes. University College London, 2012.

THORPE, Benjamin. **Northern Mythology: Comprising the Principal Popular Traditions and Superstitions of Scandinavia, North Germany, and the Netherlands**. Vol. II. London: Edward Lumley, 1851.

Fontes secundárias:

AAS, Karoline. **The River Potential and the River Chronotope** – Reading Rivers in Mark Twain's *The Adventures of Huckleberry Finn* and Cormac McCarthy's *Suttree*. Dissertação de mestrado, Universidade de Agder (Noruega), 2008.

ABRAHAMSSON, Kurt Viking. Landscapes Lost and Gained: On Changes in Semiotic Resources. **Human Ecology Review**, vol. 6, n. 2, 1999, p. 51-61.

ANDERSSON, Nils. **Skånska melodier, musik och danser**. Nyare bidrag till kännedom om

de svenska landsmålen ock svenskt folklif XIV, 1-2. Samson & Wallin, 1895.

ANTTONEN, Pertti. The Perspective from Folklore Studies. **Oral Tradition**, 18/1, 2003, p. 116-117.

ASKDAL, Bjørn. De folkliga tonredskapen. In: ANDERSSON, Greger (ed.). **Musik i Norden**. Kungliga Musikaliska Akademien, 1998, p. 156-165.

ATRAN, Scott; NORENZAYAN, Ara. Religion's evolutionary landscape: Counterintuition, commitment, compassion, communion. **Behavioral and Brain Sciences**, 27. Cambridge University Press, 2004, p. 713-770.

BAROJA, Julio Caro. **The World of the Witches**. Translated from the Spanish by O. N. V. Glendinning. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1965.

BARROS, José Costa D'Assunção. Heinrich Wölfflin e sua Contribuição para a Teoria da Visibilidade Pura. **Existência e Arte** – Revista Eletrônica do Grupo PET, n. VI, 2011, p. 65-81.

_____. Imaginário, Mentalidades e Psico-História – uma discussão historiográfica. **Revista Labirinto**, vol. 7, 2005, p. 1-28. Disponível em: <https://www.academia.edu/10910648/Imaginário_Mentalidades_e_Psico-História_uma_discussão_historiográfica>. Acesso em: setembro de 2016.

BASCOM, William R. Folklore, Verbal Art, and Culture. **The Journal of American Folklore**, vol. 86, n. 342, 1973, p. 374-381.

_____. The Forms of Folklore: Prose Narrative. **The Journal of American Folklore**, vol. 78, n. 307, 1965, p. 3-20.

_____. Verbal Art. **The Journal of American Folklore**, vol. 68, n. 269, 1955, p. 245-252.

BECK, Horace Palmer. **Folklore and the Sea**. The Marine Historical Association, 1973.

BERETTA, Cláudio Catani. **Tração animal na agricultura**. São Paulo: Nobel, 1988.

BERNTSON, Martin. Popular Belief and the Disruption of Religious Practices in Reformation Sweden. In: LEHTONEN, Tuomas M. S.; KALJUNDI, Linda (eds.). **Re-forming Texts, Music, and Church Art in the Early Modern North**. Amsterdam University Press, 2016, p. 43-68.

BOWMAN, Marion; VALK, Ülo (eds.). Introduction: Vernacular religion, generic expressions and the dynamics of belief. In: BOWMAN, Marion; VALK, Ülo (eds.). **Vernacular Religion in Everyday Life:** Expressions of Belief. Routledge, 2014, p. 1-19.

BØ, Gudleiv. **The History of a Norwegian National Identity**. Sem datação, p. 1-39. Disponível em: <https://www.tsu.ge/data/file_db/scandinavian-studies/Nation-building-the-Norwegian-way.pdf>. Acesso em: 2016.

_____. Norwegian Romanticism. In: PRICKETT, Stephen; HAINES, Simon (eds.). **European Romanticism:** A Reader. Bloomsbury, 2014, p. 45-47.

BRADLEY, Ian. **Water:** A Spiritual History. London: Bloomsbury Publishing, 2012.

BRADLEY, Richard. **A Geography of Offerings:** Deposits of Valuables in the Landscapes of Ancient Europe. Oxbow Books, 2016.

BRAZIL, Mark Andrew. Swan Culture. **Journal Rakuno Gakuen University**, 28 (1), 2003a, p. 65-83. Disponível em: <http://clover.rakuno.ac.jp/dspace/bitstream/10659/447/1/J-28-1-65.pdf>. Acesso em: julho 2016.

_____. **The Whooper Swan**. Illustrations by Dafila Scott. 1st edition. London: T & A D Poyser, 2003b.

BRINK, Stefan. How uniform was the Old Norse Religion? In: QUINN, Judy; HELSPO, Kate; WILLS, Tarrin (eds.). **Learning and Understanding in the Old Norse World:** Essays in Honour of Margaret Clunies Ross. Brepols, 2007, p. 105-136.

BROWN, Jane K. "Es singen wohl die Nixen": Werther and the Romantic Tale. In: **Rereading Romanticism**. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 47. Herausgegeben von Martha B. Helfer. Editions Rodopi B.V., 2000, p. 11-25.

BUCHHOLZ, Peter. Aspects of Recent Research in Pagan Germanic and Scandinavian Religion. In: BIANCHI, Ugo (ed.). **The Notion of "religion" in Comparative Research:** Selected Proceedings of the XVIth Congress of the International Association for the History of Religions. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1994, p. 383-393.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA., 1998.

CAPORASO, Alicia. Introduction. In: CAPORASO, Alicia (ed.). **Formation Processes of Maritime Archaeological Landscapes**. Springer International Publishing AG, 2017, p. 1-6.

CASSIRER, Ernst. **The Philosophy of Symbolic Forms** – Volume Two: Mythical Thought. Translated by Ralph Manheim. Introductory note by Charles W. Hendel. New Haven, Yale University Press, 1955.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 23ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

CLEASBY, Richard; VIGFUSSON, Gudbrand. **An Icelandic-English Dictionary**. Chiefly founded on the Collections made from prose works of the 12th–14th centuries. Oxford: Clarendon Press, 1874.

CRAIGIE, William Alexander. **The religion of Ancient Scandinavia**. London: Constable and Company, 1914. Disponível em: <https://archive.org/details/religionofancien00craiiala>. Acesso em: maio de 2016.

CUBITT, Catherine. Folklore and Historiography: Oral Stories and the Writing of Anglo-Saxon History. In: TYLER, Elizabeth; BALZARETTI, Ross. **Narrative and History in the Early Medieval West**. Brepols Publishers, 2006.

DAVIDSON, Hilda R. E. **Myths and Symbols in Pagan Europe:** Early Scandinavian and Celtic Religions. Syracuse University Press, 1988.

DAWSON, Helen. Deciphering the elements – Cultural meanings of water in an island setting. **Accordia Research Papers**, 14, 2015, p. 13-26.

DESPLAND, Michel. Tradition. In: ENGLER, Steven; GRIEVE, Gregoy (eds.). **Historicizing "tradition" in the Study of Religion**. Berlin: Walter de Gruyter, 2005, p. 19-32.

DE VOS, Gail Arlene. **What happens next?** : contemporary urban legends and popular culture. ABC-CLIO, 2012.

DICAIRE, David. **The Early Years of Folk Music** – Fifty Founders of the Tradition. McFarland & Company, 2010.

DORSON, Richard. Current Folklore Theories. **Current Anthropology**, vol. 4, n. 1, 1963, p. 93-112.

EINARSDÓTTIR, Katrín Sif. **The Role of Horses in the Old Norse Sources** – Transcending worlds, mortality, and reality. Dissertação de mestrado em Estudos Medievais Islandeses, Universidade da Islândia, 2013.

ELGÁN, Elisabeth; SCOBBIE, Irene. **Historical Dictionary of Sweden**. 3rd ed. Rowman & Littlefield, 2015.

FARINA, Almo. The Landscape as a Semiotic Interface between Organisms and Resources. **Biosemiotics**, 1, 2008, p. 75-83.

FARINA, Almo; BELGRANO, Andrea. The eco-field hypothesis: toward a cognitive landscape. **Landscape Ecology**, vol. 21, 2006, p. 5-17.

FARINA, Almo; BOGAERT, Jan; SCHIPANI; Ileana. Cognitive landscape and information: new perspectives to investigate the ecological complexity. **BioSystems**, 79, 2005, p. 235-240.

FERREIRA, Andressa Furlan. A baleia na literatura nórdica medieval. In: PAIVA, José R.; VIEIRA, Anco M. T.; WANDERLEY, André (eds.). **Estudos Portugueses** – Revista da Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, n. 11, 2016a, p. 175-198.

_____. Representações contemporâneas de Njord e seus elementos simbólicos. **Notícias Asgardianas**, n. 11, 2016b, p. 46-58.

FICHTENBAUM, Matt. Swedish Fiddle Music. In: THOMSON, Ryan J. (ed.). **The Fiddler's Almanac**. Captain Fiddle Publications, 1985, p. 51-56.

FIKER, Raul. Do mito original ao mito ideológico: alguns percursos. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 1984, p. 9-19.

FRANCO JR, Hilário. *Similibus simile cognoscitur*. O pensamento analógico medieval. **Medievalista** online, IEM – Instituto de Estudos Medievais, n. 14, 2013.

_____. **Os Três Dedos de Adão:** Ensaios de mitologia medieval. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

_____. Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval. **Bulletin du Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre**, Le Moyen Âge vu d'ailleurs, n. 2, 2008.

_____. **A Idade Média:** nascimento do Ocidente. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **A Eva Barbada:** Ensaios de Mitologia Medieval. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FROG, Etunimetön. Mythology in Cultural Practice: A Methodological Framework for Historical Analysis. In: FROG, Etunimetön; LUKIN, Karina (eds.). **The Retrospective Methods Network:** Between Text and Practice – Mythology, Religion and Research, n. 10, 2015, p. 33-57.

GARCÍA-RAMÍREZ, Eduardo. **Proper Names** – A Cognitive-Philosophical Study. Tese de doutorado, Universidade de Michigan, 2010.

GEERTZ, Clifford J. **The interpretation of cultures:** selected essays. Fontana Press, 1993.

GIRARD, René. **Violence and the Sacred**. Translated by Patrick Gregory. 6th printing. The John Hopkins University Press, 1989.

GOERTZEN, Chris. **Fiddling for Norway**: Revival and Identity. The University of Chicago Press, 1997.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão** – Um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GRÄSLUND, Anne-Sofie. En hund begraven – Hunden från stenålder till medeltid. In: GRÄSLUND, Anne-Sofie; SVANBERG, Ingvar (eds.). **Från renhållningshjon till modeaccessoar** – 10.000 år av relationer människa–hund i Sverige. Acta Academiae Regiae Gustavi Adolphi 133, Uppsala, 2014, p. 31-48.

JÓHANNESSON, Jón. **A history of the old Icelandic commonwealth**: Íslendinga Saga. Translated by Haraldur Bessason. The University of Manitoba Press, 2006.

JONES, Michael Owen. Applied Folklore/Folkloristics. In: GREEN, Thomas A. (ed.). **Folklore** – An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art. ABC-CLIO, 1997, p. 30-36.

GREIDER, Thomas; GARKOVICH, Lorraine. Landscapes: The Social Construction of Nature and the Environment. **Rural Sociology**, vol. 59, 1994, p. 1-24.

GUSTAVSSON, Anders. Death in a 19th-century peasant society – Analysed by means of a peasant's diaries from a rural community on the Western coast of Sweden. **Folklore –** Electronic Journal of Folklore, v. 43, 2009, p. 67-96.

GUNNELL, Terry. **The origins of drama in Scandinavia**. Cambridge: D. S. Brewer, 1995.

HARKAVY, Victoria. **Horse motifs in folk narrative of the supernatural**. Dissertação de mestrado em Estudos Interdisciplinares de Artes, Universidade George Manson (EUA), 2014, 90 p.

HARRIS, Joseph. The Master-Builder Tale in Snorri's *Edda* and Two Sagas. **Arkiv för Nordisk Filologi**, 1976, p. 66-101.

HAUG, Camilla. **Kristningen av steder** – En arkeologisk analyse av middelalderske kirkesteder på Karmøy. Dissertação de mestrado (Arqueologia), Universidade de Bergen, 2009, 133 p. Disponível em: <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/3410/56488752.pdf>. Acesso em: 12 maio 2017.

HÄLL, Mikael. **Skogsrået, näcken och Djävulen:** erotiska naturväsen och demonisk sexualitet i 1600- och 1700-talens Sverige. Tese de doutorado em História, Universidade de Lund, 2013a.

_____. 'It Is Better to Believe in the Devil': Conceptions of Satanists and Sympathies for the Devil in Early Modern Sweden. In: FAXNELD, Per; PETERSEN, Jesper Aagaard. **The Devil's Party**: Satanism in Modernity. Oxford University Press, 2013b, p. 23-40.

_____. Näckens dödliga dop – Manliga vattenväsen, död och förbjuden sexualitet i det tidig-moderna Sverige. **Historisk Tidskrift** (Sweden) 131:3, 2011, p. 590-620.

HEIDE, Eldar. Why Care about Later Folklore in Old Norse Studies? **Fifteenth International Saga Conference**, 2012, p. 87-89.

HIIEMÄE, Reet. Introduction: Belief Narratives and Their Research. **Folklore** – Electronic Journal of Folklore: Belief Narratives, vol. 65, 2016, p. 7-10.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Coleção Pensamento Crítico, v. 55. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

HOOKE, Della. Beasts, Birds and Other Creatures in Pre-Conquest Charters and Place Names in England. In: BINTLEY, Michael; WILLIAMS, Thomas (eds.). **Representing Beasts in Early Medieval England and Scandinavia**. The Boydell Press, 2015, p. 253-282.

HOURLAY, F. et al. Evidence of a highly complex phylogeographic structure on a specialist river bird species, the dipper (*Cinclus cinclus*). **Molecular Phylogenetics and Evolution**, 49, Elsevier, 2008, p. 435-444.

JAKOBSSON, Ármann. Where Do the Giants Live? **Arkiv För Nordisk Filologi**, 121, 2006, p. 101-112.

JENNBERT, Kristina. **Animals and Humans**: Recurrent symbiosis in archaeology and Old Norse religion. Vägar till Midgård 14. Nordic Academic Press, 2011.

_____. Sheep and goats in Norse paganism. In: FRIZELL, B. Santillo (ed.). **Man and animal in Antiquity** (Proceedings of the conference at the Swedish Institute in Rome, September 9-12, 2002), 2004, p. 160-166.

JOHNSTON, Sarah Iles. How Myths and Other Stories Help to Create and Sustain Beliefs. In: JOHNSTON, Sarah Iles (ed.). **Religion**: Narrating Religion. Macmillan Reference USA, 2016a, p. 141-156.

_____. Narrating Religion. In: KRIPAL, Jeffrey J. (ed.). **Religion**: Sources, Perspectives, and Methodologies. Farmington Hills, MI: Macmillan Reference USA, 2016b, p. 141-156.

JØRGENSEN, Lene I. Folk Narrative and the History of Culture. **Folklore –** Electronic Journal of Folklore, vol. 37, 2007, p. 59-80.

KALIFF, Anders. Ritual and Everyday Life – The Archaeologist's Interpretation. In: NAHL, Astrid van (ed.). **Kontinuitäten und Brüche in der Religionsgeschichte**. Reallexikon der

germanischen Altertumskunde: Bd. 31. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2001, p. 442-463.

HELLQVIST, Eva Kjellander. Den erotiske spelmannen – Näcken i sägen och ballad. In: BYRMAN, Gunilla (ed.). **En värld för sig själv** – Nya studier i medeltida ballader. Växjö University Press, 2008, p. 319-337.

KOFOED, Kira. **Norse Mythology in Thorvaldsen's Art** – a Virtually Omitted Motive. Translation by David Possen. The Thorvaldsens Museum Archives, 2014, sem paginação. Disponível em: <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/norse-mythology>. Acesso em: 08 maio 2017.

KRAUSE, Arnulf. **Die Welt der Wikinger**. Hamburg: Nikol Verlag, 2016.

KUHN, Hans. Greek gods in Northern costumes: Visual representations of Norse mythology in 19th century Scandinavia. **11th International Saga Conference**, Australian National University, 2000, p. 209-219. Disponível em: <http://sydney.edu.au/arts/medieval/saga/pdf/209-kuhn.pdf>. Acesso em: 2016.

LANGER, Johnni. A Religião Nórdica Antiga: conceitos e métodos de pesquisa. **REVER –** Revista de Estudos da Religião, PUC-São Paulo, vol. 16, n. 2, 2016, p. 118-143.

_____. **Na Trilha dos Vikings**: estudos de religiosidade nórdica. João Pessoa: Editora UFPB, 2015a.

_____. Amuletos mágicos. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica –** Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Editora Hedra, 2015b, p. 29-32.

_____. Blót. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica –** Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Editora Hedra, 2015b, p. 75-77.

_____. Bragi. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica –** Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Editora Hedra, 2015b, p. 77-78.

_____. Edda em Prosa. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica –** Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Editora Hedra, 2015b, p. 143-145.

_____. Edda Poética. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica –** Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Editora Hedra, 2015b, p. 146-149.

_____. Gigantes. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica –** Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Editora Hedra, 2015b, p. 209-210.

_____. Hel. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica –** Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Editora Hedra, 2015b, p. 242-243.

_____. Mitologia nórdica. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica –** Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Editora Hedra, 2015b, p. 309-313.

_____. Nove. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica –** Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Editora Hedra, 2015b, p. 340-342.

_____. Odin. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica –** Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Editora Hedra, 2015b, p. 345-353.

_____. O Conto de Völsi: Aspectos do paganismo na Era Viking. **Revista Thréskeia:** estudos e pesquisa em religião, v. 2, n. 2, 2013, p. 104-125.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. 2ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Editorial Estampa, 1994.

LESLIE, Catherine Amoroso. **Needlework Through History –** An Encyclopedia. Greenwood Press, 2007.

LILIEQUIST, Jonas. Sexual Encounters with Spirits and Demons in Early Modern Sweden: Popular and Learned Concepts in Conflict and Interaction. In: KLANICZAY, Gábor; PÓCS, Éva (eds.). **Christian Demonology and Popular Mythology**. Budapest: Central European University Press, 2006, p. 152-169.

LINDBERG, Anette. The Concept of Religion in Current Studies of Scandinavian Pre-Christian Religion. **Temenos –** Nordic Journal of Comparative Religion, vol. 45, n. 1, 2009, p. 85-119.

LINDOW, John. **Norse Mythology**: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs. Oxford University Press, 2001.

_____. **Swedish Legends and Folktales**. University of California Press, 1978.

LING, Jan. **A History of European Folk Music**. Translated from the Swedish by Linda and Robert Schenck. University of Rochester Press, 1997.

LINNEKIN, Jocelyn. Defining Tradition: Variations on Hawaiian Identity. **American Ethnologist**, vol. 10, n. 2, 1983, p. 241-252.

LJØGODT, Knut. 'Northern Gods in Marble': The Romantic Discovery of Norse Mythology. **Romantik –** Journal for the Study of Romanticisms, 01, vol. 01, 2012, p. 141-165.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Romanticism Against the Tide of Modernity**. Translated by Catherine Porter. Duke University Press, 2001.

LUND, Julie. Banks, Borders, and Bodies of Water in a Viking Age Mentality. **Journal of a Wetland Archaeology**, 8:1, 2008, p. 53-72.

LYSAGHT, Patricia. Traditional Beliefs and Narratives of a contemporary Irish Tradition Bearer. **Folk Belief Today**, Tartu, 1995, p. 289-308.

MALTAURO, Marlon Ângelo. Balder. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica –** Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Editora Hedra, 2015, p. 53-56.

MATTEONI, Francesca. **Blood beliefs in early modern Europe**. PhD thesis, University of Hertfordshire, January, 2009.

MCKENNA, Catherine. Bard [2] comparison of the professional poet in early Wales and Ireland. In: KOCH, John T. (ed.). **Celtic Culture** – A Historical Encyclopedia. Vol. 1, A–Celti. ABC-CLIO, 2006, p. 170-172.

MCLEAN, R. F. et al. Coastal Zones and Marine Ecosystems. **Climate Change 2001:** Impacts, Adaptation, and Vulnerability. Contribution of Working Group II to the Third Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. Cambridge University Press, 2001, p. 343-379.

MIDGLEY, Mary. **The Myths We Live By**. London and New York: Routledge, 2011.

MIRANDA, Pablo Gomes de. Berserkir. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica –** Símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Editora Hedra, 2015, p. 68-73.

_____. **Poder e Sociedade na Noruega Medieval**. Edição de Renan Marques Birro. Vitória: DLL/UFES, 2011.

MITCHELL, Stephen. Continuity: Folklore's Problem Child? In: SÄVBORG, Daniel; BEK-PEDERSEN, Karen (eds.). **Folklore in Old Norse – Old Norse in Folklore**. University of Tartu Press, 2014, p. 41-58.

MJÖBERG, Jöran. Romantiscism and revival. In: WILSON, David M. (ed.). **The Northern World –** The History and Heritage of Northern Europe, AD 400–1100. New York: Harry N. Abrams, 1980, p. 207-238.

MORÁS, Antonio. **Os entes sobrenaturais na Idade Média –** Imaginário, representações e ordenamento social. São Paulo: Annablume, 2001.

MÖLLER, Håkan. Swedish Romanticism. In: PRICKETT, Stephen; HAINES, Simon (eds.).

European Romanticism: A Reader. Bloomsbury, 2014, p. 59-62.

NILSÉN, Anna. Painting. In: PULSIANO, Phillip (ed.). **Medieval Scandinavia:** An Encyclopedia. Garland Publishing, 1993, p. 463-490.

NORDBERG, Andreas. Continuity, Change and Regional Variation in Old Norse Religion. In: RAUDVERE, Catharina; SCHJØDT, Jens Peter (eds.). **More Than Mythology:** Narratives, Ritual Practices and Regional Distribution in Pre-Christian Scandinavian Religions. Nordic Academic Press, 2012, p. 119-151.

NOYES, Dorothy. Tradition: Three Traditions. **Journal of Folklore Research**, Indiana University Press, vol. 46, n. 3, 2009, p. 233-268.

OLSSON, Mats; SVENSSON, Patrick. Explaining agricultural growth – The case of Sweden 1700-1850. Paper for the **Social Science History Association conference**, Miami 23–26 October 2008, Session: Time and the Nature of Agrarian Change. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.933.2888&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: abril 2017.

PALGRAVE, R. H. Inglis (ed.). **The Collected Historical Works of Sir Francis Palgrave, K. H. -** Reviews, Essays and Other Writings. Vol. II. Cambridge University Press, 1922.

PÁLSSON, Gísli. The idea of fish: land and sea in the Icelandic world-view. In: WILLIS, Roy (ed.). **Signifying Animals:** Human Meaning in the Natural World. Routledge, 1994, p. 114-127.

PIRES, Hélio. Yggdrasill: o axis mundi nórdico. **O Imaginário Medieval**. XVI Encontro Turres Veteras, Câmara Municipal de Torres Vedras, Instituto Alexandre Herculano. Torres Vedras e Lisboa: Edições Colibri, 2014, p. 17-26.

POULSEN, Bjørn. Agricultural technology in medieval Denmark. In: ASTILL, Grenville; LANGDON, John (eds.). **Medieval Farming and Technology –** The Impact of Agricultural Change in Northwest Europe. Leiden; New York; Köln: Brill, 1997, p. 115-146.

QUAILE, Sheilagh. "The black dog that worries you at home": The Black Dog Motif in Modern English Folklore and Literary Culture. **The Great Lakes Journal of Undergraduate History**, vol. 1, issue 1, article 3, 2013, p. 37-61.

QUINN, Judy. Mythologizing the Sea: The Nordic Sea-Deity Rán. In: TANGHERLINI, Timothy (ed.). **Nordic Mythologies:** Interpretations, Institutions, Intersections. The Wildcat Canyon Advanced Seminars: Mythology 1. Berkeley and Los Angeles: North Pinehurst Press, 2014, p. 71-97.

RAGAN, Kelly S. Sex and the Single Girl: Cultural Persistence and the Pill. **CESifo Conference on Social Economics**, 21-22 March, 2012.

RASMUSSEN, Elizabeth. Translation in Medieval and Reformation Norway: A History of Stories or the Story of History. **Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal**, vol. 49, n. 3, 2004, p. 629-645.

RAUDVERE, Catharina; SCHJØDT, Jens Peter. The Study of Pre-Christian Scandinavian Religions – Trends and Perspectives. In: RAUDVERE, Catharina; SCHJØDT, Jens Peter (eds.). **More Than Mythology:** Narratives, Ritual Practices and Regional Distribution in Pre-Christian Scandinavian Religions. Nordic Academic Press, 2012.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Alegre**, v. 7, n. 13, 1996, p. 81-95.

RIX, Robert W. (ed.). **Norse Romanticism:** Themes in British Literature, 1760–1830. Romantic Circles Electronic Edition, 2012. Disponível em: <http://www.rc.umd.edu/editions/norse/>. Acesso em: 20 maio 2017.

ROSS, Margaret Clunies. The Role of the Horse in Nordic Mythologies. In: TANGHERLINI, Timothy R. (ed.). **Nordic mythologies:** interpretations, intersections, and institutions. The Wildcat Canyon Advanced Seminars, Mythology, vol. 1. Berkeley, Los Angeles: North Pinehurst Press, 2014, p. 50-70.

SANCHIS, Joseph François Pierre. No mapa das religiões, há lugar para a "religiosidade"? **Revista de Ciências Humanas**, EDUFSC, n. 30, 2001, p. 11-26.

SAND, Nadja. **Gränser och gränstillstånd –** Möten med det övernaturliga i den naturmytiska balladen. Dissertação de mestrado em Literatura, Universidade de Uppsala, 2011, 36 p. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:424102/FULLTEXT01.pdf>. Acesso em: novembro de 2016.

SCHAMA, Simon. **Hang-ups** – Essays on Painting (Mostly). London: BBC Books, 2007.

SCHJØDT, Jens Peter. Reflections on Aims and Methods in the Study of Old Norse Religion. In: RAUDVERE, Catharina; SCHJØDT, Jens Peter (eds.). **More Than Mythology:** Narratives, Ritual Practices and Regional Distribution in Pre-Christian Scandinavian Religions. Nordic Academic Press, 2012a, p. 263-287.

_____. Óðinn, Þórr and Freyr: Functions and Relations. In: KAPLAN, Merrill; TANGHERLINI, Timothy (eds.). **News from Other Worlds –** Studies in Nordic Folklore, Mythology and Culture. Wildcat Canyon Advanced Seminars, Occasional Monographs I. Berkeley and Los Angeles: North Pinehurst Press, 2012b, p. 61-91.

SHENK, Peter. **To Valhalla by Horseback? Horse Burial in Scandinavia during the Viking Age**. Master's Thesis in Nordic Viking and Medieval Culture, University of Oslo, 2002.

SILVA, Estéfane Luiz da. **Revisão para embasar o desenvolvimento de ferramenta prática**

para avaliação do bem-estar de cavalos com base em indicadores físicos e mentais. Trabalho de conclusão de curso de graduação em Zootecnia, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

SIMEK, Rudolf. **Dictionary of Northern Mythology**. Translated by Angela Hall. D. S. Brewer, 2007.

SIMPSON, Jacqueline. **Icelandic Folktales and Legends**. University of California Press, 1972.

STATTIN, Jochum. **Näcken** – Spelman eller gränsvakt? Lund: Liber Forläg, 1984.

STOKOWSKI, Patricia. Symbolic Aspects of Water. In: MCCOOL, Stephen; CLARK, Roger; STANKEY, George. **Water and People:** Challenges at the Interface of Symbolic and Utilitarian Values. United States Department of Agriculture, Forest Service, General Technical Report PNW-GTR-729. 2008.

STYLEGAR, Frans-Arne; GRIMM, Oliver. Place-names as evidence for ancient maritime culture in Norway. **Årbok Norsk Sjøfartsmuseum**, 2002, p. 79-115.

SUNDIN, Jan; WILLNER, Sam. Health and Vulnerable Men – Sweden: From Traditional Farming to Industrialisation. In: CHOPRA, Mickey; SUNDIN, Jan; WILLNER, Sam (eds.). **Health and Social Change –** Past and Present Evidence. Hygiea Internationalis – An Interdisciplinary Journal for the History of Public Health. Special issue. Vol. 4, 1, 2004, p. 175-204.

SUNDQVIST, Olof. Gudme on Funen: a central sanctuary with cosmic symbolism? In: GRIMM, O.; PESCH, A. (eds.). **The Gudme-Gudhem Phenomenon:** papers presented at a workshop organized by the Centre for Baltic and Scandinavian Archaeology (ZBSA), Schleswig, April 26th and 27th, 2010. Neumünster: Wachholtz, 2011, p. 63-76.

TANG, Li. **Number Symbolism in Old Norse Literature** – A Brief Study. Dissertação de Mestrado, Estudos Medievais Islandeses, Universidade da Islândia, 2015, 59 p.

THELEN, Elizabeth Marie. **Riding Through Change:** History, Horses, and the Restructuring of Tradition in Rajasthan. Monografia em História Comparativa das Ideias, Universidade de Washington, 2006, 74 p.

THORVALDSEN, Gunnar. Rural Infant Mortality in Nineteenth Century Norway. **Hygiea Internationalis**, vol. 3, issue 1. Linköping University Press, 2002, p. 75-113.

VANSINA, Jan. **Oral Tradition as History**. The University of Wisconsin Press, 1985.

VARANDAS, Angélica. A Idade Média e o Bestiário. **Medievalista** online, ano 2, n. 2, 2006, p. 1-53.

VILHENA, Maria Ângela. **Ritos:** expressões e propriedades. São Paulo: Paulinas, 2005.

YOUNG, George V. C.; CLEWER, Cynthia R. **Føroysk-Ensk ordabók:** with Faroese folk-lore and proverbs: and a section by W. B. Lockwood on Faroese pronunciation. Nám, 1985.

WANNER, Kevin J. **Snorri Sturluson and the Edda:** The Conversion of Cultural Capital in Medieval Scandinavia. University of Toronto Press, 2008.

WEST, John O. Introduction. In: SHERMAN, Josepha. **Trickster Tales** – Forty Folk Stories from Around the World. Illustrations by David Boston. August House Publishers, 1996, p. 9-12.

WESTERDAHL, Christer. Odysseus and Sindbad as metaphors: On some cross-disciplinary approaches to the lore of the seas. **Årbok Norsk Maritimt Museum**, 2013, p. 33-65.

_____. 'Horses are strong at sea': the Liminal Aspect of the Maritime Cultural Landscape. In: ANDERSON, A. et al. (ed.). **The global origins and development of seafaring**. McDonald Institute Monographs, 2010, p. 275-287.

_____. The maritime cultural landscape. **The International Journal of Nautical Archaeology**, 21, 1992, p. 5-14.

WHITE, Lynn. **Medieval Religion and Technology** – Collected Essays. University of California Press, 1978.

WIDGREN, Mats; PEDERSEN, Ellen Anne. Agriculture in Sweden: 800 BC – AD 1000. In: MYRDAL, Janken; MORELL, Mats (eds.). **The Agrarian History of Sweden** – 4000 BC to AD 2000. Lund: Nordic Academic Press, 2011, p. 46-71.

WILLIAMS, J. E. Caerwyn. Bard [1] in classical accounts. In: KOCH, John T. (ed.). **Celtic Culture** – A Historical Encyclopedia. Vol. 1, A–Celti. ABC-CLIO, 2006, p. 169-170.

WOLF-KNUTS, Ulrika. Greed and Work in Finland-Swedish Folklore. **Approaching Religion**, vol. 4, n. 1, May 2014, p. 66-72.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Principles of Art History** – The Problem of the Development of Style in Later Art. Translated by M. D. Hottinger. Dover Publications, 1950.

WRIGHT, Sheila Louise. The Scandinavian Ballad "Nøkkens Svig", Presented in the song "Heiemo og Nykkjen". **Kingdom Bardic**, A.S. 48, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/10950569/The_Scandinavian_Ballad_Nøkkens_Svig_Presented_in_the_song_Heiemo_og_Nykkjen_>. Acesso em: março de 2016.

ZÖEGA, Geir T. **A Concise Dictionary of Old Icelandic**. Oxford: Clarendon Press, 1910.

ANEXO I

THORPE, Benjamin. **Northern Mythology: Comprising the Principal Popular Traditions and Superstitions of Scandinavia, North Germany, and the Netherlands**. Vol. II. London: Edward Lumley, 1851, p. 20-22.

THE NÖK

[Folclore norueguês]

The Norwegian Nök (O. Nor. Nikr, Sw. Neck) generally has its abode in rivers and lakes, sometimes also in friths (Fiorde). It requires a human sacrifice every year; for which reason one person at least is annually missing in the vicinity of every river or water that is inhabited by a Nök. When any person is drowned the Nök is often heard to cry in a hollow, unearthly voice: "Sæt over!" (Cross over). The Nök can transform himself into all kinds of things. Sometimes he will appear like half a boat in the water, at others like a half horse on the bank, sometimes like gold and other valuables. If a person touches any of these things, the Nök instantly gets power over him. He is particularly greedy after little children. He is, however, dangerous only after sunset. On approaching any water, it is not amiss to say: "Nyk! Nyk! Naal i Vatn! Jomfru Maria kastet Staal i Vatn! Du ssek, sek flyt!" ("Nyk! Nyk! needle in water! The Virgin Mary cast steel into water! Thou sink, I float!"). This formula requires some explanation, which will be found hereafter in what is related of the Swedish Neck.

The Nök is known in many places under the name of the Söetrold (water-sprite), which is said to abide always in the water, and to have many heads. If persons are in danger of shipwreck, they must promise him a son or a daughter for their deliverance; for which he, on the other hand, bestows on them riches and good fortune as much as they desire. He frequently changes his form, and takes his name from the place where he has his abode. In one place in Norway, whenever it is stormy, or a tempest is gathering, he appears in the form of a large horse, plashing with his monstrous hoofs in the water, which he causes almost constantly to be in violent motion. In the same water, another being, called the Vigtrold, has its habitation, which shouts terrifically when any danger is at hand.

Although the Nök is a dangerous being, he nevertheless sometimes meets with his master. In the waterfall of Sund, as the story goes, there dwelt for a long time a Nök, who caused the loss of many persons, when they rowed up or down the fall. The priest, who apprehended danger from this Nök, took with him on his passage four stout men, whom he ordered to row with all their might up the fall. They made the attempt twice, but at each time glided back. In

making the third attempt, it was observed that, at the upper part of the fall, the priest, dashing his hand into the water, drew up a black creature resembling a black dog. He then ordered the men to row further up, at the same time placing the animal firmly between his feet, and keeping a constant silence. Having now reached the stone-mound at Tvet, he conjured the Nok into it. From that time no one has perished in the fall.

In Iceland, where the Nök is called *Hnikur*, he appears like a handsome grey horse, though with his hoofs turned backwards, and strives to tempt people to mount him, when he will gallop off with them into the water. Some efforts to tame him have been partially successful, and he has been made to work, though for a short time only.

In the Faroe islands the *Nikar* has his abode in fresh waters or lakes, where he will drag people down and drown them.

In Scotland the Nök is sometimes represented by Shellycoat, who is covered with sea-weed and muscle-shells; sometimes by the Kelpie who, at least in the Highlands, appears in a horse's shape. In the Orkneys he appears either as a little horse, or as a man under the name of Tangied. In Shetland he is called Shoopiltee, and appears as a handsome little horse, tempting persons to mount him, when he runs with his rider into the sea. In the Scottish islands they make him an offering, in the shape of a cup of good beer.

Grimm (D. M.p. 479) interprets the name of Shellycoat by the German Schellenrock (Bell-coat), supposing him so named from his coat being hung with bells; and cites the instance of a *Puck*, who for thirty years served in the kitchen and stable of a Meklenburg monastery. He appeared always well-disposed, and only stipulated for *tunicam de diversis coloribus et tintinnabulis plenam*.

The Norwegian Nök and the Kelpie of Scotland are identical beings. When one of the Grahams of Morphie was building the old castle, he secured the assistance of the water-kelpie or river horse, by the accredited means of throwing a pair of branks (a sort of yoke) over his head. When released from his labour, and about to return to the water, he said : —

"Sair back and sair banes,
Drivin the Laird o' Morphie's stanes!
The Laird o' Morphie'll never thrive
As lang 's the kelpie is alive!"

ANEXO II

THORPE, Benjamin. **Northern Mythology: Comprising the Principal Popular Traditions and Superstitions of Scandinavia, North Germany, and the Netherlands**. Vol. II. London: Edward Lumley, 1851, p. 23.

THE GRIM, OR FOSSEGRIM

[Folclore norueguês]

Closely allied to the Nök is the musical Grim or Fossegrim of Norway, a being whose sojourn is by waterfalls and mill-works. He generally plays in still and dark evenings, to entice persons to him, and teach those to play on the violin or other stringed instrument, who, on a Thursday evening, offer to him, with averted face, a white kid, which is to be cast into a waterfall running northwards. If the offering is lean, the learner's progress will extend only to the tuning of the violin; but if it is fat, the Fossegrim will grasp the player's right hand, and move it backwards and forwards until the blood springs out at the end of every finger. The pupil is then fully instructed, and can play so incomparably that the very trees will dance and the waterfalls stop their course.

ANEXO III

THORPE, Benjamin. **Northern Mythology: Comprising the Principal Popular Traditions and Superstitions of Scandinavia, North Germany, and the Netherlands**. Vol. II. London: Edward Lumley, 1851, p. 78-83.

THE NECK AND THE STRÖMKARL

[Folclore sueco]

The Neck appears sometimes in the form of a grown man, and is particularly dangerous to haughty and pert damsels; sometimes in that of a comely youth, with his lower extremities like those of a horse; sometimes like an old man with a long beard ; and occasionally as a handsome youth, with yellow locks flowing over his shoulders and a red cap, sitting in a summer evening on the surface of the water with a golden harp in his hand. If any one wishes to learn music of him, the most welcome remuneration that can be offered to him is a black lamb, especially if the hope of his salvation—which the Neck has greatly at heart—be at the same time expressed to him. Hence when two boys once said to a Neck, "What good do you gain by sitting here and playing? you will never enjoy eternal happiness," he began to weep bitterly.

If one of the common people has a disease, for which they cannot otherwise account, they imagine that it is caused by the spirit of the place where the disease was contracted, or was supposed to be contracted; whence the expression, which is often to be heard, "He has met with something bad in the air, in the water, in the field." In such case the Neck must be propitiated, which is done in the following manner: They pour a drink into a cup, and mix with it the scrapings from the wedding ring, from silver, brass, or any other metal possessed by inheritance, but so that the odd number, particularly three, be observed. With this mixture they repair to the place where they suppose the disease was contracted, and pour it out over the left shoulder. On the way they must neither turn about nor utter a sound. If there be any uncertainty as to the place, the pouring is made on the door-post, or on an ant-hill.

A Neck at Bohuus, in West Gothland, had transformed himself into a horse and gone on the bank to eat; but a cunning man, whose suspicions were roused, threw such a curiously contrived halter over him, that he could not get loose again. The man now kept the Neck with him all the spring, and tormented him most thoroughly, by making him plough all his fields. At length the halter accidentally slipping off, the Neck sprang like lightning into the water, dragging the harrow after him.

A Neck who takes up his abode under a bridge or in a stream, is commonly called a Strömkarl. He always plays on the viol; and when any musician plays with extraordinary boldness and skill, he is said to play with the Strömkarl's touch. Near Hornborgabro, in West Gothland, a Strömkarl was once heard singing, to a pleasant melody, these words thrice repeated :—"I know,—and I know, — and I know—that my Redeemer liveth." As seen by sailors, the Neck is described as an old man, sitting on a rock, wringing the water out of his large, green beard. Their appearance is said to forebode storm and tempest. Under this form they may be more correctly called Mermen. He is sometimes seen on the shore under the form of a handsome horse, but with his hoofs reversed.

A priest riding one evening over a bridge, heard the most delightful tones of a stringed instrument, and, on looking round, saw a young man, naked to the waist, sitting on the surface of the water, with a red cap and yellow locks, as already described. He saw that it was the Neck, and in his zeal addressed him thus:—"Why dost thou so joyously strike thy harp? Sooner shall this dried cane that I hold in my hand grow green and flower, than thou shalt obtain salvation." Thereupon the unhappy musician cast down his harp, and sat bitterly weeping on the water. The priest then turned his horse, and continued his course. But lo! before he had ridden far, he observed that green shoots and leaves, mingled with most beautiful flowers, had sprung from his old staff. This seemed to him a sign from heaven, directing him to preach the consoling doctrine of redemption after another fashion. He therefore hastened back to the mournful Neck, showed him the green, flowery staff, and said: "Behold! now my old staff is grown green and flowery like a young branch in a rose garden; so likewise may hope bloom in the hearts of all created beings; for their Redeemer liveth!" Comforted by these words, the Neck again took his harp, the joyous tones of which resounded along the shore the whole livelong night.

The Strömkarl's melody (Strömkarlslag) has eleven varieties, ten only of which may be danced, the eleventh belongs to the night-spirit and his troop; for if any one were to cause it to be played, tables and benches, pots and cups, old men and grandmothers, blind and lame, even babes in the cradle, would begin to dance.

Those who are desirous of learning the Strömkarl's ten variations, must place their violin for three Thursday nights under a bridge, where there is a constantly running stream. On the third night, the Neck, or Strömkarl, will come and strike the strings of his instrument, when the learner must tune his fiddle and accompany him. If the eleventh melody is played, inanimate things, as trees and stones, will dance.

An equally wonderful composition is the Elf-king's tune, which no musician will venture to play; for having once begun it, he cannot cease from playing, unless he can play it backwards,

or some one behind him cuts the strings of the violin.

The same anxiety as to their state hereafter prevails among the *Daoine Shi* of the Scottish Highlands, one of whom, issuing from a lake, questions a clergyman on the subject. Like the Neck, they also have melodious music.

Of the earths which gather among the foam in the still creeks, and of river waters, there is formed a loose, white, porous kind of stone, resembling picked or pulled bread: this is called 'Necke-bröd;' the masses or cakes of which are called marlekor (marekor), because the *mare* (still water) cements them together. The beautiful white or yellow flowers, that grow on the banks of lakes and rivers, and are called 'Neck-roses,' are well-known memorials of the popular idea of the Neck. The poisonous root of the water hemlock (cicuta virosa) formerly bore the name of the Necke-root.

In Beowulf frequent mention occurs of the Nicor (pl. Niceras). Connected with the name is that of Odin, Hnikarr, in his character of a sea-god.

The following extract may serve as a commentary on what is related both of the Swedish Neck and Danish Nök. “Husby is very pleasantly situated, and its church is said to be one of the oldest in Sweden. Here is shown St. Siegfried's well, with the water of which the holy man Sigfridus, according to the tradition, baptized king Olov Skötkonung. The well is still famous, and is said on many occasions to be used nightly by the country people. Fifty years ago” (the author travelled in 1803) “many superstitions and ceremonies were practised at wells. Almost every province had some that at certain periods of the summer were visited, and into which a piece of money, iron or any metal was cast as an offering. But this illusion is now almost extinct. Still it is, nevertheless, worth inquiring, *what* power, and *why* a power is everywhere ascribed to metal of counteracting the influence of witchcraft and of evil spirits? For no other reason than to propitiate the Neck of the well, did people throw into it anything metallic. Connected with the above is the popular belief, that, when bathing in the sea, a person should cast into it, close by him, a fire-steel, a knife, or the like, to prevent any monster from hurting him. The steel, or whatever it may be, may be taken out again. Formerly a fire-steel, or a pair of scissors, was laid on the cradle of a child, until it was christened. Even to the present day the custom exists of pouring melted silver or other metal on the spot where it is believed that a person is suffering from the work of the evil one. With such a pouring the injury is also poured out.”

Having thus propitiated, or rather neutralized the pernicious propensities of, the Neck, it was not unusual while bathing to address him scoffingly in the following words: 'Neck, Neck, Nåleputa, du är på lann, men jag är i vann' (Neck, Neck, needle-thief, thou art on land, but I am in the water). On quitting the water, the person took the steel again, saying: 'Neck, Neck, needle-

thief, I am on land, and thou art in the water.'