

Johnni Langer



Os
Mitos
Nórdicos
no
século
19

Arte, História e Recepção

EJ Editora
UFPB



Os Mitos Nórdicos no século 19

Arte, História e Recepção



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Terezinha Domiciano Dantas Martins

Reitora

Mônica Nóbrega

Vice-Reitora



Pró-Reitoria de Pós-Graduação

Evandro Leite de Souza

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Síglia Lima Mendes

Organização Técnica de Seleção - PRPG



Editora UFPB

Geysa Flávia Câmara de Lima Nascimento

Diretora Geral da Editora UFPB

Rildo Coelho

Coordenador de Editoração

Johnni Langer

**Os Mitos Nórdicos
no século 19**
Arte, História e Recepção

EDITORA UFPB
João Pessoa
2025

1ª Edição - 2025

Obra vinculada ao Edital PRPG/UFPB Nº 01/2024, financiado pelo Programa de Apoio à Produção Científica (PRÓ-PUBLICAÇÃO DE LIVROS) da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, autorizada pelos autores para publicação em formato e-book.

Direitos autorais 2025 - Editora da UFPB



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitada a Licença Creative Commons indicada.

O CONTEÚDO DESTA PUBLICAÇÃO, SEU TEOR, SUA REVISÃO E SUA NORMALIZAÇÃO SÃO DE INTEIRA RESPONSABILIDADE DOS AUTORES.

OS DIREITOS DE PROPRIEDADE DESTA EDIÇÃO SÃO RESERVADOS À:



Cidade Universitária, Campus I - Prédio da Editora Universitária, s/n
João Pessoa - PB CEP 58.051-970
Site: www.editora.ufpb.br
Instagram: @editoraufpb
E-mail: atendimento@editora.ufpb.br
Fone: (83) 3216.7147

Editora filiada à



CONSELHO EDITORIAL ESPECIAL - PRPG

(Edital PRPG/UFPB Nº 01/2024 - Portaria Nº 01/2024 - Reitoria)

Adriana Carla Costa Ribeiro Clementino (Ciências da Saúde - UFPB)
Alexandre Luís Gonzaga (Educação e Letras - UFAC)
Carlos Junior Gontijo Rosa (Educação e Letras - UFAC)
Carlos Xavier de Azevedo Netto (Ciências Sociais Aplicadas - UFPB)
Cleide Vilanova Hanisch (Ciências Sociais Aplicadas - UFPB)
Daniel Germano Maciel (Ciências da Saúde - UFPB)
Eduardo Sérgio Soares Sousa (Ciências Médicas - UFPB)
Giciane Carvalho Vieira (Ciências da Saúde - UFPB)
Italo Roger Ferreira Moreno P. da Silva (Energias Alternativas e Renováveis - UFPB)
José Diego Sales do Nascimento (Ciências da Saúde - UFPB)
José Irialdo Alves Oliveira Silva (Ciências Jurídicas - UFPB)
Manoel Coracy Saboia Dias (Filosofia e Ciências Humanas - UFAC)
Marcelo Rodrigo da Silva (Comunicação Turismo e Artes - UFPB)
Michel Ferreira dos Reis (Educação e Letras - UFAC)
Pedro da Silva de Melo (Educação e Letras - UFAC)

Catologação na fonte: **Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba**

L276m Langer, Johnni.
Os mitos nórdicos no século 19: arte, história e recepção
recurso eletrônico] / Johnny Langer. - Dados eletrônicos -
João Pessoa : Editora UFPB, 2025.

ISBN: 978-65-5942-283-8

1. Mitologia nórdica. 2. Mito e história. 3. Vikings. I. Título.

UFPB/BC

CDU 257.8

Como citar a publicação no todo (ABNT 6023:2018):

LANGER, Johnni. **Os mitos nórdicos no século 19: arte, história e recepção.**

João Pessoa: Editora UFPB, 2025. E-book (138 p.). ISBN 978-65-5942-283-8.

Disponível em: _____. Acesso em: _____.

sumário

	INTRODUÇÃO	8
1	QUANDO O MITO FOI HISTÓRIA: os usos da Mitologia Nórdica no livro “História Ilustrada da Dinamarca para o povo” (1854)	18
2	RELIGIÃO, VIKINGS E ARTE: reflexões sobre o medievo na pintura “São Sigfrido batiza o povo em Småland” (1866)	54
3	UNVEILING THE DESTINY OF A NATION: the representations of Norns in Danish Art (1780-1850)	88
4	VALKYRIES AND DANISH NATIONAL SYMBOLISM IN THE 19TH CENTURY (1820-1850)	124



introdução

O nosso interesse pelo tema da recepção artística de temas nórdicos surgiu no final dos anos 1990. Havíamos concluído uma tese de doutorado na UFPR sobre História da Arqueologia e buscávamos um novo tema para pesquisas. Dentro dos estudos escandinavos, já havíamos investigado algumas questões referentes à teoria dos vikings no Brasil (que constituiu um dos capítulos da tese), durante o século 19. Assim, começamos a examinar como teriam surgido as imagens modernas sobre estes personagens. Por sorte, ao lado de nossa residência nesta época, se localizava a biblioteca da Escola de Belas Artes de Curitiba.

Por ali nos debruçamos sobre enciclopédias, manuais, obras de referências gigantescas (no tamanho e no conteúdo) sobre a arte romântica, óperas, literatura e demais obras envolvendo a cultura visual deste período. O resultado foi que publicamos nosso primeiro artigo internacional: “The origins of the imaginary viking”, no periódico sueco *Viking Heritage* em 2002.

Neste mesmo ano de 2002, fomos contatados por uma equipe da Abadia de Daoulas, na França, para que autorizássemos a tradução desta publicação para o francês, por ocasião de uma grande exposição sobre os nórdicos: *L'Europe des Vikings*. Ela foi incluída no catálogo expositivo, como o título “Rêver son passé”. Pouco tempo depois, um periódico russo de nome *Pravda* também solicitou uma autorização para a tradução deste artigo. Mas infelizmente não sabemos se ele foi efetivamente publicado naquele país.

O impacto deste estudo certamente se deve ao fato que existiam poucos estudos sobre o tema da recepção artística dos nórdicos. A maioria das pesquisas se concentravam no recorte medieval, para o qual também nos convergimos desde os anos 2000. Estudamos

iconografia e arte nórdica antiga, mas agora referente ao recorte da própria Era Viking, buscando as principais fontes da mitologia nórdica dentro do Medievo.

Mas em 2019 tudo mudou, novamente. Já fazendo parte como professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB, recebemos o convite para receber o estágio doutoral de um historiador espanhol, de nome Alberto Robles Delgado (Universidade de Alicante). Ele buscava mais informações e complementos para o seu doutorado envolvendo o tema dos vikings no cinema. Desta maneira, baseados nessa demanda, preparamos uma disciplina optativa neste PPG, de nome: “A Mitologia Nórdica e os vikings nas artes (1750-1970)”, ocorrida em 2019. Foi o recomeço de nossa relação com o trio Arte, Mito e História.



Cartaz da disciplina *A Mitologia Nórdica e os vikings nas artes*, do PPGCR-UFPB em 2019.

Mas também neste mesmo momento, iniciamos uma jornada em torno dos estudos de recepção. Fomos convidados para proferir a conferência de abertura do *V International Conference on Mythcriticism*, na Universidade de Alcalá, Espanha, em 2018. Neste momento, começamos uma ampla parceria com o grupo *Reception*, do qual nos tornamos integrante. A perspectiva da recepção se tornou um de nossos principais escopos teóricos e metodológicos, do qual este livro tem ampla relação.

A teoria da recepção surgiu na Alemanha, durante os anos 1960, inicialmente atrelada aos estudos de literatura. Logo depois ela passou a ser aplicada em comunicação, Arte e História, entre outras áreas e campos. Especialmente o texto literário e ou uma obra artística passam a ser considerados não somente pela criação individual (do artista), mas também pela relação que se estabelece entre este objeto e um público receptor/leitor.

Uma das mais prestigiadas escandinavistas que se enveredou pelas pesquisas de recepção foi Margaret Clunies Ross, segundo a qual um receptor entende o seu artefato cultural (um livro, uma pintura, um filme, uma imagem) dentro de um “pano de fundo” de expectativas que podem ser as suas crenças individuais ou de um grupo específico. Estas expectativas condicionam as respostas de um indivíduo ao artefato cultural. As respostas combinadas de diversos indivíduos em um determinado recorte histórico para determinado artefato cultural (ou o conjunto de conceitos associados a um tema, como a mitologia nórdica), podem provocar respostas de uma sociedade inteira. Um artefato cultural pode ser apresentado para os receptores de diversas formas, mas nenhuma versão desta recepção pode ser considerada original ou a mais definitiva (Ross, 2018a, p. xxii-xxiii).

Segundo Ross, a aplicação da teoria da recepção a qualquer tema requer um conhecimento das ideologias e sua recepção em uma perspectiva histórica. Isso pode ser aplicado empiricamente nas seguintes formas:

1. Ao nível das respostas individuais a um artefato cultural (uma pintura, um filme, um quadrinho, uma música).

2. Ao nível da recepção de um grupo social específico ou de toda uma sociedade (a concepção de vikings na sociedade dinamarquesa residente em Copenhague na primeira metade do século XIX; a concepção de vikings na sociedade brasileira dos anos 1960).

3. No modo como escritores, artistas e outros intelectuais entenderam e receberam um artefato cultural ou um conceito, ou em como uma leitura mais ampla ou um público receptor o interpretaram (como a escultura *Loki* de Herman Freund foi recebida na Dinamarca do Oitocentos; como a série *Loki* da Marvel foi recebida pelo público norte-americano). Aqui interessa particularmente a postura mental do intérprete que afeta o objeto da interpretação e as razões pelas quais ele adotou essa postura, bem como a natureza do próprio objeto interpretado.

Os estudos de recepção nórdica também se interessam pelas maneiras pelas quais a recepção de um bem (ou artefato) cultural em particular, pode trazer mudanças nos significados que uma sociedade, ou subconjunto da sociedade, pode atribuir a ele (Ross, 2018b, p. 361). Um exemplo é com a pintura pré-raphaelita *The Funeral of a Viking* (O funeral de um viking), de Frank Bernard Dicksee, 1893, que foi produzida dentro de um contexto romântico vitoriano, onde a masculinidade nórdica (barbárica) foi encarada como verdadeira

congêneros dos britânicos contemporâneos: aventureiros, exploradores, militares e conquistadores (Marshall, 2017, p. 25).

Por sua vez, esta mesma pintura vai ser capa do disco *Hammerheart*, da banda sueca de Heavy Metal Bathory (1989), ressignificada dentro do estilo conhecido como Viking Metal, onde os nórdicos antigos foram reapropriados enquanto elementos de identidade e poder na contemporaneidade.

Destacamos que estes temas funeral/fogo surgiram em vários momentos da recepção nórdica, desde adaptações e contextos na literatura ficcional do século XIX (especificamente releituras da cena mitológica do funeral de Balder), passando pelas artes visuais até o cinema e seriados televisivos. É um pequeno exemplo de como um tema específico pode render diversas investigações nos mais variados tipos de fontes e mídias. Também é relevante destacar que um dos princípios centrais da recepção é a de que os significados de uma determinada obra (artefato cultural) não são definitivamente estabelecidos no momento que foram produzidos: eles “não existem por si mesmos”. *A recepção é sempre uma apropriação ativa* (Vargas, 2019, p. 10). Os consumidores/leitores/intérpretes/receptores de uma obra atribuem não apenas significados múltiplos a ela, mas também legibilidade e sentido.

Os pesquisadores de História (e Ciências Humanas em geral) devem estar atentos ao fato de que a recepção foi um campo teórico criado pela área da literatura, e neste caso, trata-se de uma apropriação pelos historiadores: não é uma tarefa simples e não parece estar concluída. Esta apropriação se aproxima de outro gênero de pesquisa histórica muito semelhante, os “usos da História”, Vargas, 2019, p. 9. A recepção histórica é a história dos significados que foram atri-

buidos aos eventos históricos. Essa abordagem reconstitui as diferentes maneiras pelas quais receptadores, observadores, historiadores e outros intérpretes tentaram dar sentido aos eventos históricos, tanto à medida que estes se desenrolavam quanto ao longo do tempo desde então, para tornar esses eventos significativos para o presente em que viveram e vivem (Marcuse, 2003).

Para Marcuse, existiriam dois aspectos da recepção histórica: as formas como uma pessoa ou um evento histórico foram retratados (pelos “multiplicadores” e formadores de opinião pública) e as formas como essas representações foram percebidas (pela população em geral). Aplicando ao campo da recepção nórdica, podemos também dividir os aspectos concebidos por Marcuse em dois: um primeiro, onde artistas, jornalistas, escritores, cineastas e historiadores produzem obras relacionadas com a história da Escandinávia da Era Viking, e outro, onde a população em geral consome, recebe e ressignifica esta mesma produção.

Um exemplo são os livros de História e obras artísticas produzidos pelos dinamarqueses durante os anos 1850 a 1890, tendo como tema a Era Viking, seguido do público consumidor destas obras. As representações são mais fáceis de determinar – elas constituem o registro histórico direto (no exemplo citado: livros e obras artísticas dinamarquesas dos anos 1850 a 1890).

No entanto, geralmente temos apenas indicações indiretas de como essas representações foram percebidas pelos indivíduos e, mais raramente, como os grupos as perceberam (um exemplo de fontes primárias para este caso são os jornais locais, cartas e manuscritos). Assim, o último, como os grupos perceberam as representações dos

eventos históricos ao longo do tempo, que é a história da recepção em um sentido mais restrito, sendo bem mais difícil de acessar.

No caso das apropriações individuais, destaca-se que a imaginação do receptor organiza, seleciona e cria sentidos. Assim não existiram “tradições” fechadas por si mesmas, influenciando simplesmente as produções dos artefatos culturais, mas sempre interpretações e alterações ou mesmo rupturas. O passado é sempre avaliado e recebido pela recepção: “E podemos ainda nos perguntar sobre como ela reformulou a visão do passado, instaurando uma nova realidade”. VARGAS, 2019, p. 11.

Os quatro ensaios que compõe este livro foram escritos dentro do escopo teórico-metodológico da recepção. Os dois primeiros foram publicados em revistas nacionais, respectivamente a *Revista de História Comparada* da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais* da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Em ambas foram suprimidas as notas de rodapé, para uma melhor adaptação à esta presente edição. O terceiro estudo foi publicado na *Perspective*, revista de História da Arte do Museu Nacional de Artes da Dinamarca (*Statens Museum for Kunst*, SMK) em 2021. O quarto no portal *Nordics.info* da Universidade de Aarhus, na Dinamarca, também em 2021.

Por fim, uma nota de agradecimentos. Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB, pelo apoio e suporte. Ao Centro de Educação da UFPB pela disponibilidade em garantir espaço para a realização das pesquisas e atividades acadêmicas do NEVE. A Editora da UFPB e a Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFPB pela oportunidade de dar espaço a mais uma publicação envolvendo os temas nórdicos.

Agradecemos muito os pesquisadores Victor Hugo Sampaio (PPGCR-UFPB), Pablo Gomes de Miranda (PPGCR-UFPB) e Vitor Bianconi Menini (PPGH-UNICAMP) pela revisão nos dois textos em inglês. A professora Paloma Ortiz-de-Urbina (*Reception Group*, Universidade de Alcalá, Espanha) pela parceria constante nas investigações sobre recepção artística de temas germano-nórdicos. Ao professor Álvaro Bragança (UFRJ) pelo apoio. A Luciana de Campos pelo auxílio técnico em informações em Etnobotânica para o segundo capítulo. A Vitor Bianconi Menini pelo auxílio em algumas dúvidas sobre a língua sueca no segundo capítulo. Ao historiador espanhol Alberto Robles Delgado e todos os membros do *Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos* (NEVE) pela colaboração em diversas pesquisas.

Um agradecimento especial segue para aos pesquisadores Mette Frisk Jensen, Nicola Anne Witcombe, Karen Bek-Pedersen, Anna Schram, William R. Rix, Lise P. Andersen, Rikke L. Christensen, Thomas Lederballe, Camilla Cadell, Per Larsson, Benedikte Brincker e Nora Hansson pelo envio de valiosas informações valiosas sobre história, mitologia e arte, que muito contribuíram para a realização deste livro.

Referências

MARCUSE, Harold. **Reception History**: Definition and Quotations, Universidade da Califórnia, 2003. Disponível em: <https://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/receptionhist.htm#biblio> (Acesso em 17 de janeiro de 2023).

MARSHALL, Nancy Rose. Victorian Imag(in)ing of the Pagan Pyre, **19**: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century, 25, 2017.

ROSS, Margaret Clunies. Introduction to volume I. In: ROSS, Margaret Clunies (Org.). **The Pre-Christian Religions of the North**: Research and Reception, Volume I: From the Middle Ages to c. 1830. Turnhout: Brepols Publishers, 2018a, p. xxii-xxiii.

ROSS, Margaret Clunies. Reception studies in: GLAUSER, Jürg et al (Org.). **Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2018b, pp.

ROSS, Margaret Clunies & LÖNNROTH, Lars. The Norse Muse Report. **Alvíssmál**, n. 9, 1999, p. 3-28.

VARGAS, Anderson Zalewski. As recepções e as conformações de passado e presente, **Heródoto** 4(2), 2019, p. 10.



capítulo 1

QUANDO O MITO

FOI HISTÓRIA: OS

usos da mitologia

nórdica no livro

“História ilustrada da

Dinamarca para

o povo” (1854)

Deusas, deuses e divindades da Escandinávia. Hoje em dia é comum nos depararmos com os mitos nórdicos sendo popularizados nas mídias, em jogos eletrônicos, no cinema e artes em geral. Mas em contextos passados, eles também tiveram um estatuto diferente, utilizados como elementos da história das nações, em monumentos públicos, em discursos políticos e em outras esferas da sociedade.

Nosso objetivo principal nesta pesquisa é analisar a presença da mitologia nórdica em uma obra de divulgação histórica, nos concentrando essencialmente em reflexões iconográficas e nos usos do Mito como História. Como principal instrumento teórico, utilizamos estudos de Niels Kayser Nielsen (2010; 2015) refletindo sobre como a História nórdica foi empregada para promoção de ideologias políticas, interesses de entretenimento, criação de identidades, etc., tanto por parte dos historiadores e professores quanto dos diletantes e cidadãos em geral. Os usos da História, neste sentido, não seriam incluídos apenas no ensino mas também na vida cotidiana das pessoas. O nosso foco principal são os três primeiros capítulos do primeiro volume de *Illustreret Danmarkshistorie for folket*, tratando das sagas islandesas e da mitologia nórdica. As reflexões abordarão parte do conteúdo escrito, mas o objetivo básico é entender por que certas imagens foram selecionadas e neste sentido, utilizamos também a teoria da recepção de temas nórdicos.

Devido ao limite do estudo, vamos nos concentrar em analisar principalmente três imagens do livro de Fabricius – elas foram selecionadas porque iniciam os capítulos mencionados, que serão discutidos adiante. A análise iconográfica de cada imagem não será extensa e detalhada, mas somente para permitir um mínimo entendimento do seu conteúdo e recepção com o livro em questão,

seguindo o campo da cultura visual (KNAUSS, 2006, p. 97-115). Nossa metodologia iconográfica empregará o estudo de John Harvey, entendendo a tradição e as características intrínsecas dos artefatos, sua materialidade e sua situação, mas também aplicando referenciais comparativos (HARVEY, 2013, p. 502-521).

O nosso texto contém três divisões principais. Primeiro apresentaremos um panorama sintético da recepção de temas nórdicos na Europa e Dinamarca na primeira metade do século XIX. Em segundo, realizaremos um perfil do autor e do livro, para em seguida iniciarmos a análise da pesquisa propriamente dita. Como principais problemáticas, elencamos: por que a mitologia nórdica foi tema de um livro de História? A seleção de imagens constituiu somente um caso dinamarquês ou foi parte de uma tendência mais geral? Como podemos entender o conceito de nação no livro de Fabricius a partir do mito?

A redescoberta dos mitos nórdicos

O interesse europeu pós-medieval pela mitologia, cultura e história nórdica foi frequente, mas irregular e muitas vezes limitado aos próprios países escandinavos, especialmente na obra de antiquários. De um modo geral, os temas medievais nórdicos passaram a ter relevância artística e política como um todo após a crise do neoclassicismo no século XVIII, motivada sobretudo pela procura de identidades nacionais ou motivações patrióticas. Cada país buscou raízes para suas referências estéticas na própria História, folclore e literatura antiga. Roma e Pompeia não foram os únicos estimuladores da arte nessa época – grandes nações europeias buscaram inspiração

no poema Ossian de James Macpherson, supostamente baseado em tradições escocesas orais, publicado em 1762. Longe de um mundo clássico de acordo com os moldes romanos ou gregos, os intelectuais e artistas começaram a buscar as glórias políticas e culturais de seus próprios habitantes, especialmente guerreiros celtas, germânicos ou escandinavos, que evocavam um passado bárbaro e épico, em cuja figura simbólica do bardo Ossian poderia transmitir as conquistas de seus antigos feitos. (ROSS, 2018b, p. 249, LJØGODT, 2012, p. 141; KUHN, 2011, p. 209-211; MJØBERG, 1980, p. 207).

Nesse contexto, o livro *Introduction a l`histoire de Dannemarc* foi publicado em 1755 pelo suíço Paul-Henry Mallet, que era professor de línguas em Copenhague durante esse período. Em 1770 este livro foi traduzido para o inglês e assim se tornou a grande referência do chamado Renascimento Nórdico: como alternativa ao neoclassicismo, ele apresentou uma fusão do nobre selvagem de Rousseau, uma tradição a ser resgatada dentro do modelo ossiânico e o conceito pré-romântico recente do sublime (HANSSON, 2019, p. 55; ÐÓRARINSSON, 2016, p. 10-12). O livro de Mallet não tratava apenas do passado histórico (na forma de monumentos, crônicas e feitos), mas também apresentava as leis e a religião antiga dos países escandinavos. Em 1756 Mallet publicou uma tradução francesa das *Eddas*. No trabalho deste professor, as antigas tradições nórdicas foram vistas como selvagens, apaixonadas e sublimes, popularizando o interesse pela mitologia nórdica em todo a Europa.

Um grande número de poetas ingleses (e alguns alemães) editaram numerosas obras influenciadas por Mallet, impulsionando o surgimento de vários textos teatrais, operísticos e obras de artes visuais nos países europeus a partir do final do século XVIII.

(KRISTMANNSSON, 2013, p. 361; ROSS, 1999, p. 3; SPRAY, 2015, p. 10). Em particular, em 1773, a ópera *Balders Død* de Johannes Ewald foi estreada em Copenhague com grande sucesso e foi constantemente apresentada até o século seguinte. Na Dinamarca do início do século 19, o romantismo nacionalista era o principal ponto de referência para artistas e intelectuais em geral. Isso foi notavelmente intenso após o bombardeio inglês da cidade de Copenhague em 1807 e a perda da Noruega em 1814 (HERMANN, 2018, p. 771). Tal incidente tornou-se o principal impulso para criações artísticas que recuperaram, por um lado, as glórias do passado, e por outro, ajudaram na formação da identidade desejada no momento.

Assim, temos a publicação do livro *Nordens mytologi* (1808) de N. F. S. Grundtvig, no qual os mitos nórdicos estão integrados ao contexto cristão e nacionalista dinamarquês (OLSEN, 1990, pp. 11-51). Mais tarde naquele mesmo ano, Rasmus Nyerup traduziu a *Edda em Prosa* para o dinamarquês e em 1822 uma tradução da *Edda Poética* foi realizada por Finn Magnussen. Nas décadas de 1810 e 1820, também ocorreram a produção de obras de arte extremamente icônicas apresentando os mitos nórdicos como temas no contexto dinamarquês: a pintura *Balders død* de Christoffer Wilhelm Eckersberg (1817); as esculturas de *Loki* (1822), *Odin* (1827) *Thor* (1829) e o *Friso do Ragnarök* do Palácio de Christiansborg (1826) por Hermann Ernst Freund. Todos esses artistas e escritores fizeram parte de um período de produção criativa conhecido como *Den danske guldalder* (A Idade de Ouro dinamarquesa) (GERVEN, 2019, p. 49 e SCHURBEIN, 2016, p. 299; JOHANSEN, 1907, p. 28).

Notavelmente este também foi um período de intenso estudo histórico e antiquário do passado dinamarquês. Desde o século XVII

ocorriam expedições para coletar objetos da cultura material (como moedas, armas, utensílios) que aumentaram as organizações de coleções privadas relacionadas a reis e aristocratas dinamarqueses. O grande interesse público por tais descobertas, somado ao crescente interesse nacionalista pelo estudo e conservação desses objetos, originou em 1807 o Comitê Real de Preservação e Coleta de Antiguidades Nacionais. Em 1819, o Museu *Oldnorsdiske* (Museu de Antiguidade Nórdica) foi inaugurado, servindo ao serviço público na Igreja Trinitatis em Copenhague e posteriormente transferido para o Castelo de Christiansborg em 1832.

Dentro do projeto romântico-nacionalista dinamarquês, houve uma tensão entre o desejo de obter artefatos e a transcendência imaginativa desses mesmos objetos: os artistas geralmente interpretavam o passado de maneira mais fantasiosa do que os historiadores e arqueólogos desse período. Os temas nórdicos, no entanto, eram de interesse comum aos que se dedicam à arte e a História. (RIX, 2015, p. 435; MONRAD, 1990, p. 33).

O autor e a sua obra

Adam Kristoffer Fabricius (1822–1902), foi um historiador, escritor e pároco dinamarquês que nasceu em Bøvling Præstegård, próximo de Lemvig. Atuou como superintendente do Ranum Seminarium, uma instituição pedagógica para formação de professores e também foi professor de História e francês na escola da Catedral de Aarhus. Realizou várias viagens na Escandinávia (entre 1855–1856) para colher informações sobre a história nórdica. Além de seu livro com várias edições sobre a história ilustrada da Dinamarca,

Fabricius foi o autor de uma biografia da rainha medieval Ingeborg Valdemardatter (publicada em 1870), um estudo sobre as conexões entre a Escandinávia e a Ibéria na Antiguidade (*Forbindelserne Mellem Norden Og Den Spanske Halvø I Ældre Tider*, 1882) e uma obra sobre a relação entre a Normandia e a Dinamarca (*Danske Minder i Normandiet*, 1897). Também escreveu obras memorialistas e regionais, como uma cronologia histórica da igreja de Drejød (*Drejød Sogns Beskrivelse og Historie*, 1882) e uma obra de popularização ilustrada da história luterana (*Illustreret kirkehistorie for folket*, 1896) (BRICKA, 1887-1905, p. 14, e FABRICIUS, 1963, p. 53).

O livro *Illustreret Danmarkshistorie for Folket* (História Ilustrada da Dinamarca para o Povo) foi uma das primeiras obras a apresentar uma visão geral e ilustrada da história da Dinamarca, da pré-história até os tempos em que foi impressa, sendo também uma das mais populares até o início do século XX, com inúmeras reedições (FABRICIUS, 1963, p. 65). Não sabemos se as primeiras edições foram utilizadas no ensino, mas o seu alcance provavelmente abrangeu a elite intelectual do período. O livro tem dois volumes, sendo o primeiro volume referente à Antiguidade e da Idade Média (com 615 páginas), ricamente ilustrado com desenhos de Constantin Hansen e Lorenz Frølich, enquanto o segundo volume (com 684 páginas) trata da história moderna e contemporânea dinamarquesa (até o período de 1848) e contém gravuras impressas em cobre, mapas, fotografias, tabelas e ilustrações de Gustav Theodor Wegener.

O primeiro volume apresenta duas divisões temáticas: “Oldtiden og Hedenskabet” (Antiguidade e paganismo) e “Middelalderen indtil Kalmarforeningen” (A Idade Média até a União de Kalmar). Na primeira parte, o capítulo inicial traz um texto sobre

a cultura material da Dinamarca da Idade do Bronze, da Idade do Ferro e do período das migrações germânicas. São apresentadas várias ilustrações e descrições de monumentos antigos, especialmente túmulos, megálitos, dólmenes, objetos cotidianos, armamentos e joias. A obra era atualizada com a pesquisa de vários acadêmicos dinamarqueses, que, aliás foram os pioneiros da moderna Arqueologia científica.

O capítulo dois é referente às sagas islandesas, com desenhos de Lorenz Frølich e o terceiro sobre mitologia nórdica, com imagens de Constantin Hansen. Os capítulos quarto, quinto e sexto tratam das ações e campanhas missionárias e o processo de cristianização, além de aspectos da vida nas cidades, leis e educação. A segunda parte do livro se concentra essencialmente em aspectos dinásticos e na vida e obra dos monarcas dinamarqueses no período de 1018 até 1397 d.C. No prefácio o autor define a sua visão de História e a essência de toda a obra:

“A história de um povo é a história de seu destino ao longo do tempo. O que conquistou, o que sofreu ou lutou, ganhou ou perdeu, conta a história de outros tempos e se abala com a escrita inapagável em seus Anais. É o juízo das famílias mortas. (...) Houve épocas em que o nórdico com a sua espada prescreveu todas as leis da Europa, quando perambulou da mais distante Thule até Miklegaard e fixou espólios nas margens férteis do Sena e na bela planície da Apúlia. Os dinamarqueses logo governaram a Inglaterra, as costas do Mar Báltico até os selvagens gentios à Leste e logo sobre a Noruega e a Suécia; suas armas vitoriosas espalharam o nome dinamarquês por toda parte e o tornou temido e honrado. (FABRICIUS, 1854, vol. I, p. 1).”

O passado aqui é resgatado dentro de um referencial sentimental e nostálgico, típico do romantismo oitocentista. E essa memória registrada tem um sentido moral, agindo sobre o presente. Fabricius porta-se como um apologista da causa nacional dinamarquesa, que é definida em relação à outras nações escandinavas (como a Noruega e Suécia) e europeias. Mas esta contraposição é também baseada em uma suposta superioridade marcial – representada pelos vikings (e o nórdico em geral, Nordboen) ao longo do livro, do qual o autor retomará constantemente como um símbolo de uma antiga integração e unidade nacional, em certo sentido também se tornando Fabricius uma espécie de “profeta” deste passado (BERGER, 2007, p. 31).

As sagas e o passado nacional

A primeira parte do livro tem início com uma ilustração sobre a deusa *Sága* (fig. 1) realizada por Gustav Wegener (1817-1877) e uma reflexão sobre a preservação da memória antes dos tempos escritos:

“O tempo longínquo está, como o futuro, envolto em uma escuridão densa. Mas o homem quer saber tanto o que está atrás quanto o que está adiante dele. Assim como nas profecias ele busca se apoderar do futuro, ele procura na saga um olhar para as trevas do passado. Antes dos eventos serem registrados por escrito, eles foram propagados por narração oral de geração em geração. O que o pai narrou ao filho é chamado de saga”. (FABRICIUS, 1854, vol. I, p. 5. Grifos do autor).

Assim o escritor dinamarquês utilizou as três formas possíveis do termo saga: a deusa, o ato de narrar e o gênero literário medieval. Na segunda forma (narração) ela ocorre para aproximar as gerações, do passado e do presente, na forma da oralidade. Esse conteúdo oral foi transformado nas sagas islandesas, o gênero literário que o autor retoma no capítulo seguinte. Também a imagem da letra historiada deste parágrafo apresenta esta mesma ideia: um homem puxa uma espécie de corda (talvez um pescador), estando com uma das pernas dobradas. A conexão entre o passado e presente é algo que Fabricius tenta retomar constantemente em sua obra. Mas o simbolismo maior é com a ilustração da deusa Sága, que abre o capítulo.



Figura 1. Sága, Gustav Theodor Wegener, 1851-1852, desenho.
Fonte: **Den anden guldalder.** Denmark: Den Hirschsprungske Samling, 2019, p. 82.



Figura 2. *Saga*, J. L. Lund, 1849, pintura a óleo, 106 x 88 cm, coleção particular.
Fonte: FABRICIUS, 1854, vol. I, p. 5.

A imagem apresenta a deusa Sága sentada (fig. 1). Ela possui um véu sobre a sua cabeça, segura um jarro e gesticula com as mãos. Em sua frente está o deus Odin, que porta uma lança e leva uma das mãos sobre o seu queixo, prostando-se de forma concentrado na fala da deusa. Ao meio está um lobo, animal relacionado ao deus. O ambiente em volta é muito semelhante ao litoral escandinavo, portanto, diferente do local em que Sága aparece nas fontes medievais, geralmente uma fazenda ou salão divino (*Søkkvabekkr*). Outra modificação muito grande é a caracterização presente no poema éddico *Grímnismól*, onde Odin e Sága beberiam todo dia em taças de ouro (MIRANDA, 2014, p. 309). O ilustrador foi inspirado na tradição artística dinamarquesa em representar a deusa saga a partir da etimologia do seu nome – associando-a com o gênero literário

homônimo, apesar das fontes mitográficas não apontarem uma relação neste sentido.

Uma popularização dessa ideia foi com um comentário de Finnur Magnússon publicado em 1821, descrevendo Sága como a deusa da profecia ou da narração oral (MAGNÚSSON, 1821, p. 203). E principalmente, com a pintura *Saga* (1849) de J. L. Lund (fig. 2), no qual esta divindade se torna a própria caracterização da memória (VEJLBY, 2019, p. 83) e o destino da nação dinamarquesa. Desta maneira, a *Sága* de Wegener foi influenciada pela pintura de Lund (especialmente no detalhe do véu, concedendo um aspecto de matrona romana), afastando-se da sua caracterização original como um ser subserviente à esfera privada masculina e tornando-se uma alegoria da memória e da oralidade dos tempos antigos, algo que Fabricius reforçou ao inseri-la no início de seu livro.

O capítulo sobre a história nórdica subsequente ao período de migrações e que antecede a cristianização da Escandinávia é composto essencialmente pelas sagas islandesas e este período é denominado pelo autor de Hedenskabet (paganismo), pois nesta época ainda não estava estabelecido ou popularizado o conceito de “Era viking” pelos historiadores em geral. Aqui Fabricius retomou uma caracterização que outros pesquisadores dinamarqueses já vinham fazendo há décadas.

E nesta época, as sagas não eram consideradas como obras literárias da Idade Média Central (referencial adotado após o século XX) e sim produtos diretos dos tempos pré-cristãos, apenas preservados por escrito depois da entrada dos missionários e do controle da Igreja (MJØBERG, 1980, p. 207). O autor justifica a inclusão das sagas islandesas logo no início do capítulo: As primeiras

memórias da infância do homem são obscuras e irreconhecíveis. Só aos poucos elas se tornam límpidas no palco na memória, à medida que o homem envelhece. Muitas vezes ficam envoltas em uma glória poética, fantástica, que a realidade depois dispersa. O mesmo é verdade para um povo. Sua história inicial consiste em sagas ou contações de estórias cheias de enfeites e exageros enganosos. Quando a historiografia começou, elas já haviam sido consideravelmente distorcidas pela transmissão oral de geração em geração (FABRICIUS, 1854 vol. I, p. 41).

Deste modo, apesar das sagas islandesas não terem a mesma importância que as fontes tradicionais da História (os documentos e as crônicas), ainda assim elas remetem à uma concepção de que fazem parte do folclore, da tradição oral e dos costumes antigos dos povos. Esse foi uma das bases do romantismo nacionalista que se iniciou no final do século XVIII e que acabou popularizando a busca por épicos ou tradições que pudessem edificar as nações. É necessário neste momento refletirmos sobre as seleções e ênfases (*Udvælgelser*) deste autor nos usos da História. Dentro do modelo do historiador Niels Kayser Nielsen (2012), podemos perceber em Fabricius três etapas:

1. A definição de uma agenda (*dagsordensfastlæggelse*): o livro preocupa-se em demonstrar a formação da nação dinamarquesa, desde os tempos mais remotos até a consolidação das realezas medievais (primeiro volume);

2. A escolha de um tema (*tematisering*), que estreita ainda mais a área de enfoque. Trata-se aqui do conceito de paganismo (*Hedenskabet*) que faz parte da primeira divisão do volume inicial. Por ele é possível ao leitor adentrar em um recorte histórico do qual ainda se tem poucas informações rigorosas de um ponto de vista

documental, mas que preenchem a necessidade de se conhecer este passado;

3. Na simplificação de estereótipos (*stereotypicerende forenkling*) ocorre a escolha de denominadores comuns, que em Fabricius são as figuras dos heróis, dos deuses e deusas e em eventos míticos – todos evocam o paganismo e fornecem elementos de identidade ao leitor. Esta terceira etapa é bem evidente no capítulo sobre as sagas islandesas.

Analisando os conteúdos de algumas das imagens, percebemos que a figura do herói foi muito bem delimitada, quase sempre envolvendo alguma situação de marcialidade, conflito, perigo ou morte gloriosa: Skiold mata um urso (p. 47), Uffe mata dois inimigos (p. 52), Hrólfr ataca Adil (p. 59), a morte de Hrólfr Kraki (p. 65), a batalha de Brávalla (p. 70), cena de duelo (p. 90). Todas estas ilustrações foram executadas por Lorenz Frølich²¹ entre os anos 1851 e 1852 e refletem o clima de tensão política e territorial na Dinamarca. Entre os anos de 1848 a 1851 ocorreu a Primeira Guerra do Eslésvico ou dos Três Anos (*Treårskrigen*). A maioria dos cidadãos dinamarqueses da região do Eslésvico-Holsácia (na fronteira entre os dois países) se rebelou contra a Dinamarca e buscou a independência, com ajuda militar da Prússia.

Em 1852 foi assinado o protocolo de Londres, devolvendo a região do conflito para a Dinamarca, mas que não conseguiu resolver a questão. Em 1864 foi iniciado um novo conflito, a Segunda Guerra do Eslésvico (ou Guerra dos Ducados), onde a Dinamarca perdeu o controle dos ducados da Holsácia e o Eslésvico para a Prússia e Áustria (LAURING, 2015, p. 211, e ALLEN, 2014, p. 53). A produção artística nórdica de Frølich na década de 1850 foi influenciada

politicamente pelo período entre as duas guerras e refletia as esperanças dinamarquesas de que a violência seria capaz de lidar com a ameaça separatista (ADRIANSEN; JENVOLD, 1998, p. 9). Mas esse furor heroico não recebeu uma primazia masculina, e sim feminina, ao menos em sua abertura: o capítulo de sagas contém a ilustração de três valquírias.



Figura 3. *Tre valkyrier*, Lorenz Frølich, 1851-1852, desenho.
Fonte: FABRICIUS, 1854, vol. I, p. 41.



Figura 4. *Valkyrior ridande till strid*, Johan Gustav Sandberg, 1818-1820, pintura a óleo. Fonte: Nationalmuseum, Estocolmo.

As valquírias e o feminino marcial

A imagem de abertura do capítulo 2 apresenta três seres femininos (fig. 3), ambas portando elmos lisos, duas com lanças e uma com arco e flecha. Somente uma está cavalcando um cavalo e as outras permanecem flutuando ou voando sobre o céu. Duas estão em posição de arremesso dos projéteis, mirando para baixo. Frølich retratou as três valquírias Gudr, Rota e Skuld, mencionadas na Edda em Prosa e constantes em traduções dinamarquesas da primeira metade do século XIX. O fato de serem guerreiras e em número de três já era uma tradição icônica na arte dinamarquesa, ainda no século XVIII, como no drama musical *Balders Død* (A morte de Balder, 1779), de Johann Ernst Hartmann e Johannes Ewald e elas prosseguem como personagens importantes na literatura produzida no início do século XX.

Com os diversos conflitos ocorrendo por toda a Europa, logo tanto os países germânicos quanto a Dinamarca elegem estas personagens como símbolos de um passado mítico, tornando-as personificações da morte, da batalha e da vitória para o romantismo norte-europeu (WILLIAMS, 2019, p. 129). No contexto das humilhações militares sofridas durante e após as guerras napoleônicas, as valquírias transformaram-se em alegorias nacionalistas para os países da Confederação Germânica da primeira metade do Oitocentos – elas forneceria unidade, justiça, liberdade, sendo heroínas para a condução da vitória germânica em uma batalha por uma causa justa (JOST, 2000, p. 10).

Apesar dos conflitos políticos entre as fronteiras escandinavas e germânicas, a influência artística provinda da escola de Dusseldórfia

foi fundamental, disseminando conteúdos e estéticas comuns aos países do norte europeu. E também os usos políticos e públicos destas imagens. E em duas situações, tanto em Estocolmo quanto em Berlim, as valquírias foram promotoras da ideologia política daquele momento. Na Suécia, Johan Gustaf Sandberg executou a pintura *Valkyrior ridande till strid em 1820* (fig. 4), patrocinado pelo rei Carlos XIV João (1763-1844). Aqui a obra foi usada para legitimar a casa real e o novo líder, que se via como um rei escandinavo causando um golpe no império francês (após as guerras napoleônicas), visão que influenciou a criação de várias obras artísticas em seus palácios, além da promoção de eventos culturais relacionados à mitologia nórdica.

Na pintura de Sandberg, as três entidades estão fortemente armadas, com cotas de malhas e lanças, inspirando e fortalecendo os combatentes detalhados logo abaixo. E no afresco *Aus dem Sagenkreis der Edda* do Museu Novo em Berlim, executado em 1850 por Gustav Carl Ludwig Richter e patrocinado pelo rei prussiano Friedrich Wilhelm IV, um dos painéis traz a pintura de duas valquírias. Elas estão nuas e usam elmos com asas, cavalgando ao lado do deus da batalha Tyr. Nesse sentido, toda a cena personifica o ímpeto de guerra nórdico e seus equipamentos têm um significado positivo para a barbárie do passado, agora entendida como emblemática para o novo patriotismo germânico (HEINECKE, 2011, p. 14). Nestes dois contextos, as valquírias foram manifestações de um poder político “invisível”, personificado pela arte antes de ser percebido diretamente na sociedade. O mito torna-se uma forma de moldar e exercer o poder, que é requerido em uma relação legítima entre governantes e subordinados (EKEDAHL, ALM, 2004, p. 537).

No contexto dinamarquês, as valquírias foram integrantes de dois grandes projetos artísticos, executados por Herman Freund. Primeiro na escultura *Nornerne* (1822), onde ocorrem as representações de Gudur, Rotha e Skuld portando machados e escudos, todas a pé e também com uma indumentária tipicamente provinda dos germanos antigos (pelos animais na cabeça e corpo).

Já no painel do Ragnarök (*Ragnarökfrisen*, 1827), patrocinado pelo rei Frederico VI para o palácio de Christiansborg, o escultor criou nove valquírias que cavalgam com fúria, portando asas e grande imponência, dentro de um referencial neoclássico. E o modelo marcial das valquírias também iria influenciar na formação de outro importante símbolo nacionalista do norte europeu: a representação da pátria como um ser feminino e bélico. Os países germânicos possuem representações visuais neste sentido desde 1818, mas a Dinamarca só iria conhecer a sua primeira obra em 1851. Executada por Elisabeth Jerichau-Baumann (1819-1881), a pintura *Moder Danmark* (Mãe Dinamarca) apresenta uma jovem camponesa empunhando a bandeira do país (fig. 5).

Ela possui uma atitude enérgica e parece estar pronta para uma batalha ou ação marcial, ativa e com uma indumentária de camponesa. Também segura uma espada e porta um colar e diadema, todos objetos inspirados na Idade do Bronze. Estas referências denotam que a História é uma justificativa para a defesa da Pátria. A pintora foi influenciada pela arte alemã (ela estudou em Dusseldórfia), sem dúvidas, mas também pela literatura dinamarquesa, como o poeta Grundtvig, que em 1850 e 1851 escreveu poemas comparando a Dinamarca com uma donzela do escudo. A pintura foi utilizada em

inúmeras publicações, inclusive na capa de uma edição da *Illustreret Danmarkshistorie for folket* de 1914. Comparando outras obras sobre alegorias nacionais desta autora, percebemos um grande contraste com a referida pintura. Em *Moder Polen* (Mãe Polônia, 1857) este país foi representado como uma camponesa serviçal, empunhando uma grande foice e os pés apoiados sobre trigo, enquanto em *Britannia* (1873), uma mulher está guiando o leme de uma pequena embarcação e porta uma coroa. Uma trabalhadora servil e uma líder, enquanto a Dinamarca seria uma camponesa pronta para a batalha. A feminilidade marcial contaminava tanto os artistas e intelectuais masculinos quando as mulheres em Copenhague.



Figura 5. *Mor Danmark*, Elisabeth Jerichau-Baumann, 1851, pintura a óleo.
Fonte: Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, Dinamarca.



Figura 6. *Rofls dod*, Lorenz Frølich, 1851-1852, desenho.
Fonte: FABRICIUS, 1854, vol. I, p. 65.

Deste modo, percebemos que a ilustração das valquírias de Frølich não foi uma escolha aleatória. Apesar das imagens deste capítulo serem majoritariamente de heróis masculinos, a sua inclusão na abertura denota a importância do feminino na constituição do referencial da ideologia marcial. As três valquírias concedem a inspiração para as batalhas que os homens devem travar – logo abaixo desta imagem, a letra historiada do primeiro parágrafo apresenta três guerreiros bradando seus escudos e lanças, enquanto uma quarta figura na parte inferior, de tamanho maior, apoia-se sobre a sua espada, cabisbaixo. Aqui trata-se de uma imagem melancólica: o homem encontra-se taciturno devido às consequências da guerra.

Também em outro momento percebemos a influência da ideologia da valquíria.

No subcapítulo Roar og Helge, Rolf Krake, foi inserida uma ilustração do momento da morte do rei Rolf Krake (Rolfs død, p. 65). A cena trata da derrocada final deste rei legendário pelo exército de Skuld (sua meia irmã) e foi baseada essencialmente na *Saga de Hrólfr kraki* (fig. 6). A imagem apresenta o rei agonizando, com uma flecha cravada sobre o seu peito, com vários guerreiros tombados ao redor e algumas pessoas lastimando-se em volta. A figura central é a rainha Skuld, que se mantém ativa e segura uma tocha no alto, iluminando o rosto do rei tombado. Ao fundo o disco da Lua cheia se ergue no mar. Skuld porta uma cota de malhas e um elmo com asas laterais e um dos seus pés está apoiado sobre um dos guerreiros mortos. Aqui Frølich modificou o relato desta personagem. Na saga mencionada, ela é descrita como uma rainha feiticeira (galdrakind) e praticante de magia (seið e galdrar) e junto ao seu exército, são convocados elfos (álfar) e nornas (nornir). No momento da batalha, a rainha se posiciona dentro de uma tenda negra, praticando encantamentos.

Em nenhum momento da *Saga de Hrólfr kraki* ela possui aspectos bélicos, armamento ou conduta semelhante a uma valquíria ou donzela do escudo. Para o ilustrador, porém, uma mulher que comanda um exército deve necessariamente possuir as características das auxiliares bélicas do deus Odin. Na ilustração, ao iluminar a noite, Skuld guia os seus homens, assim como os espíritos femininos conduzem os mortos para o outro mundo.



Figura 7. *Illustration til “Arngrims sønner”*, Lorenz Frølich, 1851-1852, desenho.
Fonte: FABRICIUS, 1854, vol. I, p. 93.



Figura 8. *Nornerne*, Constantin Hansen, 1851-1852, desenho.
Fonte: FABRICIUS, 1854, vol. I, p. 92.

Também o desfecho do capítulo de sagas é revelador, ao mostrar mais uma vez a importância do feminino mítico: no final do subcapítulo *Arngrims sønner* (Os filhos de Arngrim), a última imagem é a de um guerreiro nú sendo levado em um cavalo e acompanhado por uma valquíria (fig. 7). O animal é negro e o seu cavaleiro é apresentado sobre uma penumbra, enquanto a mulher permanece totalmente iluminada, destacando-se na imagem. Sobre a cabeça do homem, que segura uma espada entre suas pernas (símbolo de virilidade), a valquíria ergue um laço com três nós – seria uma alusão ao destino? Ela apoia-se sobre o ombro do cavaleiro, enquanto este firma-se sobre a sua coxa. Evidentemente, a ilustração tem tons eróticos. Aqui não temos mais a representação da donzela bélica, mas a que conduz o herói morto para o Valhalla, de forma subserviente e mais “feminina”. Talvez Frølich tenha sido inspirado pelo comentado *Friso do Ragnarök*, de Freund, onde estas personagens possuem asas e que aqui se assemelha também a um anjo. Morrer pela pátria tem as suas recompensas escatológicas e sexuais.

As nornas e o nacionalismo

O terceiro capítulo do livro de Fabricius trata dos principais conteúdos sobre a mitologia nórdica, especialmente as descrições dos deuses e a sua abertura destaca a importância de seu conhecimento:

“Nada revela a condição espiritual de um povo tão claramente quanto sua religião. Mostra-nos quão profundamente as pessoas perceberam o significado da vida e seus enigmas, e quão profundo é o desejo que se move para o Superior. Olhando para a religião nórdica,

constatamos que ela não fica atrás de nenhuma das antigas religiões no que diz respeito à pureza dos ideais elevados que expressa. As fontes mais antigas das quais extraímos nosso conhecimento da antiga Mitologia são as chamadas Eddas” (FABRICIUS, 1854, vol. I, p. 93. Grifo do autor).

Apesar de ser um sacerdote cristão, Fabricius segue uma orientação tradicional entre os intelectuais dinamarqueses do período, não tratando o paganismo nórdico antigo como algo desprezível ou condenável, mas uma tradição que deve ser resgatada. Este possuiria um estatuto elevado e assim como nos escritores Adam Oehlenschläger e Nikolaj Grundtvig, a sua importância maior se deve a ter precedido o cristianismo, preparando o caminho para a religião definitiva – e mesmo a ter antecipado, como no comentário acima, no qual os antigos teriam expressado uma ideia monoteísta.

Este capítulo se inicia com uma ilustração sobre as nornas (fig. 8). Mas uma questão aqui se interpõe: por que elas? Na iconografia e arte dos séculos XVIII e XIX, os deuses Odin e Thor foram os mais representados e entre as deusas, Freyja e Frigg foram as preferidas. Nem os países germânicos, França, Suécia ou Noruega produziram pinturas sobre nornas até os anos 1870. O que levou Fabricius a escolher este tema? A resposta está no próprio contexto dinamarquês: as representações artísticas das nornas estiveram relacionadas com o desenvolvimento de um sentimento patriótico especificamente atrelado à sua nação, como veremos a seguir.

A ilustração *Nornerne*, de Constantin Hansen, perpetua vários elementos presentes na arte dinamarquesa anterior sobre o tema, como a fonte com um cisne, um vaso e um bastão rúnico, mas dois elementos são inovadores (fig. 8). Primeiro, uma lança na mão de

uma das nornas (talvez Skuld), uma peça de equipamento geralmente relacionada a Odin em fontes medievais. O segundo e mais importante é a presença de um tear. As principais fontes medievais (ou mesmo Snorri) não mencionam atividades de tecelagem ou fiação entre as nornas (BEKPEDERSEN, 2011, p. 123, 140, 157, 158.). Então, de onde veio essa ideia?



Figura 9. *Freia*, Constantin Hansen, 1851-1852, desenho.

Fonte: FABRICIUS, 1854, vol. I, p. 136.

A pista pode vir de outra ilustração de Hansen, *Freia*, também incluída no mesmo livro (p. 136). Nele (fig. 9), a deusa aparece segurando um bastão de lã e um fuso pendurado na ponta, outra imagem não relacionada às fontes da literatura nórdica antiga, mas presente na tradição iconográfica de muitas personagens femininas,

como Eva e Maria carregando varas e fusos em igrejas medievais da Dinamarca (Kirkerup), Suécia (Hedje) e Alemanha, ou no folclore popular. No caso da ilustração de Freia, Hansen também pode ter sido influenciado por imagens de tecelagem de moiras e parcas, comuns na arte europeia. As mulheres retratadas na ilustração de Hansen são muito mais pagãs do que trabalhos anteriores. É a primeira grande tentativa de criar uma estrutura mais nórdica para as personagens mitológicas. Todos os detalhes de roupas e equipamentos foram cuidadosamente reconstruídos com base no conhecimento da cultura material da Era Viking que surgiu na década de 1840 e 1850, muito superior ao de períodos anteriores, mas que, apesar disso, ainda continha algumas imprecisões.

As nornas foram inseridas no início do capítulo sobre mitologia nórdica – este resumindo o conteúdo das duas *Eddas* e contendo um trecho do poema *Völuspá*. Fabricius inseriu as nornas e os deuses nórdicos – temas pan-escandinavos - em um contexto regional. Nesse sentido, seguiu a tendência do início do século XIX, onde as principais fontes literárias para o conhecimento do mundo nórdico (as sagas e as *Eddas*, originalmente em islandês antigo), foram consideradas como patrimônio dinamarquês. As três nornas colocadas no início deste capítulo, denotam, sem dúvida, a importância que ganharam na arte dinamarquesa. Mas em que medida isso traz alguma conotação nacionalista? Talvez Fabricius e Hansen estivessem familiarizados com a obra de C. W. Eckersberg e o concurso mitológico do qual Herman Freund e J. L. Lund participaram em 1822, além, é claro, do painel do Ragnarök no Palácio de Christiansborg.

No livro, as nornas situam-se entre a pré-história, os deuses nórdicos e a cristianização, funcionando como elo mítico entre os

períodos que precedem uma estrutura política mais definida, no medievo. Considerando o momento de turbulência que a Dinamarca atravessava quando o livro foi publicado (Primeira Guerra do Eslésvico), podemos considerar que as normas aqui retomam a um simbolismo de identidade nacional. Eles reforçam o caráter heroico do mundo nórdico (com as várias referências às sagas islandesas, nos capítulos anteriores, como Rolf Krake, Regnar Lodbrog e Hagbard, este último muito retratado pela pintura dinamarquesa) e preparam o período do cristianismo medieval, quando o país já estava começando a formar sua identidade política plena.

Conclusão: nacionalismo e símbolos femininos na Dinamarca

Como vimos no presente texto, a obra de Adam Fabricius é uma tentativa de reconstituir o passado dinamarquês, em seu primeiro volume, tratando da antiguidade até o medievo. A mitologia nórdica foi usada e selecionada, neste caso, nesse contexto onde as informações materiais e históricas sobre a Era Viking na Dinamarca ainda eram muito escassas no período de publicação do livro. Os mitos serviram como elementos históricos ao permitirem preconizar e antecipar algumas das identidades nacionais requeridas naquele momento, servindo como ligação entre a Antiguidade e o cristianismo medieval, mas, ao mesmo tempo, denotando sentimentos úteis para as tensões políticas, especialmente entre os países germânicos e a Dinamarca. Apesar de textualmente o autor dimensionar os limites historiográficos dos mitos e das sagas, a inclusão destes temas em

seu livro demonstrou um uso objetivo e empírico dos mitos como História, reforçados pelas imagens.

As três ilustrações principais que analisamos destacam a importância dos símbolos femininos para aquele tempo: Sága, inspira e mantém as tradições orais e folclóricas, necessárias para a manutenção das narrativas. As valquírias, incentivam os soldados e combatentes a lutarem pelo país, ao mesmo tempo em que simbolizam a nação. E as nornas são alegorias das temporalidades da nação, do destino e do futuro da pátria. Apesar de alguns mitos também serem importantes para outros países do período, como o caso das valquírias e a Confederação Germânica, as três imagens femininas constituíram um caso estritamente vinculado com a Dinamarca e sua seleção por Fabricius atendia a um contexto intelectual e político de sua época.

Essas três figuras míticas foram representadas junto de outras figuras femininas, porém históricas, que também fazem parte do livro, como a rainha Thyra, que do mesmo modo foram utilizadas como importantes símbolos nacionais durante o século XIX. Thyra é mencionada e ilustrada no capítulo posterior ao das sagas: *Den Historiske Tid* (A História documentada) e sua biografia foi um dos principais elementos nacionalistas para a criação de uma identidade de fronteira com os países germânicos, uma imagem do próprio povo dinamarquês. (ADRIANSEN; JENVOLD, 1998, p. 5).

Com isso percebemos que o conceito de nação apresentado no livro de Fabricius a partir do mito, tinha essencialmente essas características: ele utilizou uma tradição bem mais antiga, a de apresentar valores, princípios, noções escatológicas e tradições a partir de símbolos femininos, que tanto evocariam os combatentes, o povo, a pátria e demais elementos que pudessem fornecer identidade

para aquele momento. O elemento principal que definiu a seleção das imagens que discutimos, as questões militares com os países germânicos, foi definido pelo próprio autor ao final de sua obra (segundo volume):

‘Nós vivemos em um tempo maravilhoso, repleto de patriotismo sacrificial (...). Só então a salvação da Dinamarca se tornou possível pela marca da desigualdade (...) Slesvig infelizmente não foi vencida completamente, embora batalhas duras tenham sido travadas. As lutas ainda nos aguardam, mas deveríamos – assim o esperamos – encontrarmo-nos, como os antepassados, sempre inspirados pelo patriotismo e unidos pelo forte vínculo da unidade’ (FABRICIUS, 1854, vol. II, p. 559-560).

A questão da região do Eslésvico foi o principal elemento político-social que norteava os intelectuais e artistas dinamarqueses durante os anos 1850. E a sua legitimação enquanto parte da Dinamarca foi requerida pelo passado histórico – os antepassados que Fabricius evoca – seja na forma de mitos, seja na forma de documentos históricos, cuja figura de Sága é importante por construir um ser feminino que perpetua as antigas tradições que devem ser resgatadas. Os covardes devem ser deixados de lado e o patriotismo sacrificial deve ser lembrado nas figuras heróicas – especialmente os que tombaram em combate. Neste sentido as valquírias são alegorias que funcionam como estimuladores de uma morte gloriosa pela pátria. Fabricius também alerta sobre a permanência do conflito e, neste sentido, as nornas evocam uma ligação entre os tempos da nação, mas especialmente o seu futuro. O livro *Illustreret Danmarkshistorie for folket* é uma obra com um potencial enorme para diversos

tipos de análises históricas e historiográficas das mais variadas. Nossa proposta foi singela, no sentido de eleger apenas alguns pontos possíveis de debate na relação entre mito e imagem e ambas dentro da perspectiva dos usos da História. Outras possibilidades investigativas são possíveis, bem como temas convergentes que não foram devidamente abordados pelos pesquisadores. O século XIX ainda se mantém como um grande manancial de abordagens e fontes inéditas para futuros estudos.

Referências

Fontes primárias:

BROADBRIDGE, Edward (Editor/Tradutor). **Living Wellsprings:** The Hymns, Songs, and Poems of N.F.S. Grundtvig. Aarhus: Aarhus University Press, 2015.

FABRICIUS, Adam Kristoffer. **Illustreret Danmarkshistorie for Folket.** Kjøbenhavn: Rittendorff & Aagaard, 1854, vol. I e II.

NYERUP, Rasmus (Tradutor). **Edda:** eller, Skandinavernes hedenske gudelære. Kjøbenhavn: Andreas Geidelins Forlag, 1808.

MAGNÚSSON, Finnur. Til Digtet Grimnersmaal. In: **Den ældre Edda:** En samling af de nordiske folks ældste sagn og sange. Kjøbenhavn: Gyldendal, 1821.

MIRANDA, Pablo Gomes de (Tradutor). Grímnismǫl, **Roda da Fortuna** vol. 3, n. 2, (2014), p. 301-325.

REITZELL, Carl e LANGE, Julius. **Fortegnelse over danske Kunstneres Arbejder paa de ved Det Kgl. Akademi for de skjønne Kunster i Aarene 1807-1882 afholdte Charlottenborg-udstillinger.** Copenhagen: Thieles Bogtrykkeri, 1883.

SANDAL, Jon Julis (Editor). Hrólfs saga kraka ok kappa hans, **Fornaldarsögur Norðurlanda**. Disponível em http://wayback.vefsafn.is/wayback/20070508212122/http%3A//www.heimskringla.no/o_riginal/fornaldersagaene/hrólfsagakraka.php Acesso em 5 dez. 2020.

WORSAAE, Jens. **Danmarks Oldtid oplyst ved Oldsager og Gravhøie**. Sjøpenhavn: Louis Klein, 1843.

Fontes secundárias:

ADRIANSEN, Inge. Danish and German national symbols, **Grundtvig-Studier**, vol. 44, n. 1, 1993, pp. 61-90.

ADRIANSEN, Inge. Mor Danmark Valkyrie, skjoldmø og fædrelandssymbol, **Folk og Kultur**, vol. 16, n. 1, 1987, pp. 105-163.

ADRIANSEN, Inge e JENVOLD, Birgit. Danske myter – fra dronning Thyre til krigen i 1864, **Fortid og Nutid** 1, 1998, pp. 5-49.

ALLEN, Julie. Remembering the Schleswig War of 1864, **The Bridge**, vol. 37, n. 1, 2014, pp. 53-70.

ARIÈS, Philippe. **O tempo da História**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

ARONSSON, Peter. The power of Nordic culture to transform Nordic history”, **Nordics.info**, 2021. Disponível em: <https://nordics.info/show/artikel/the-power-of-nordic-culture-to-transform-nordic-history/> Acesso em 09 de fevereiro de 2021.

BEK-PEDERSEN, Karen. **The Norns in Old Norse Mythology**. Edinburgh: Dunedin Academic Press, 2011.

BERG, Laura Berg e JENSEN, Lykke. Historiebrug af vikingetiden, **Danmarkshistorien**, 2019, <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-ogkilder/vis/materiale/historiebrug-af-vikingetiden> Acesso em 09 de fevereiro de 2021.

BERGER, Stefan. The Power of National Pasts: Writing National History in Nineteenth and Twentieth Century Europe. In: BERGER, Stefan (Org.). **Writing the Nation: A Global Perspective** (London: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 30-62.

BRICKA, Carl Frederik. Fabricius, Adam Kristoffer. In: **Dansk biografisk Lexikon**. Copenhagen: Gyldendal, 1887-1905, pp. 14.

BRINCKER, Benedikte. A 'Small Great National State': An Analysis of the Cultural and Political Factors that shaped Danish Nationalism 1760-1870, **Journal of Historical Sociology** 16(4), 2003, pp. 407-431.

DAVIDSON, Hilda. Myths and symbols in pagan Europe. New York: Syracuse, 1988. DJUPDRÆT, Martin Brandt. Vikingen får sin hjelm/Vikingen bliver til. In: **Vinkler på Vikintiden**. Copenhagen: Nationalmuseet & Skoletjenesten, 2013, pp. 6-29.

ÐÓRARINSSON, Þrándu. **Goðsagnastríðið**: Ritdeila um ágæti norrænnar goðafræði fyrir danska myndlist í upphafi nítjándu aldar. Háskóli Íslands, MA-ritgerð í listfræði, 2016.

EBESSEN, K. Lorenz Frølich og arkæologien. **Magasin fra Det Kongelige Bibliotek**, 1994, pp. 3-12.

EKEDAHL, Nils e ALM, Mikael. En dynasti blir till. Medier, myter och makt kring Karl XIV Johan, **Historisk Tidsskrift**, vol. 124, n. 3, 2004, pp. 535-539.

ENGELHARDT, Juliane. Patriotism, nationalism and modernity: The patriotic societies in the Danish conglomerate state, 1769-1814. **Nations and Nationalism** 13(2), 2007, pp. 205-223.

FABRICIUS, Knud. Adam Fabricius og hans Danmarkshistorie, **Personalthistorisk Tidsskrift** n. 83, 1963, pp. 53-73.

FILOCHE-ROMMÉ, Susan. Fatal spinters: thread work in 19th-century artsitic depictions of Norse Mythology women. **Scandia Journal of Medieval Norse Studies** 4, 2021, pp. 13-51.

FONTES, Virgínia. A questão nacional: alguns desafios para a reflexão histórica. In: MENDONÇA, Sônia. **Nação e poder**: as dimensões da História. Niterói: Eduff, 1998, pp. 1-22.

GERVEN, Tim Van. Is Nordic Mythology Nordic or National, or Both? Competing National Appropriations of Nordic Mythology in Early Nineteenth-Century Scandinavia. In: HALINK, Simon (Org.). **Northern Myths, Modern Identities**. Leiden/Boston: Brill, 2019, pp. 49-70.

HANSSON, Nora. **Klassiskt och nordiskt: Fornnordiska motiv i bildkonsten 1775-1855.** Masteruppsats, Konstvetenskapliga institutionen. Uppsala Universitet, 2019.

HARVEY, John Harvey. Visual culture In: STAUSTBERG, Michael (Org). **The Routledge Handbook of research methods in the study of religion.** Londres: Routledge, 2013, pp. 502-521

HEINECKE, Eva. **König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und die Errichtung des Neuen Museums 1841-60 in Berlin.** Halle a.S.: Universitätsverlag Halle-Wittenberg, 2011.

HERMANN, Pernille. Danish perspectives. In: GLAUSER, Jürg et alii (Orgs.) **Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies.** Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2018, pp. 771-781.

JONHANSEN, Peter. **Nordisk oldtid og dansk kunst.** København: I kommission hos H. Hagerup, 1907.

JOST, Hermand. Victory for the Just Cause! Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld: Cäcilia Tschudi as a Valkyrie (1813). In: BROCKMANN, Stephen (Org.). **Heroes and Heroism in German Culture.** Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2000, pp. 1-14.

KETTUNEN, Pauli. A Return to the Figure of the Free Nordic Peasant. **Acta Sociologica** n. 42, 1999, pp. 259-269.

KNASS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens, **ArtCultura** vol. 8, n. 12, 2006, pp. 97-115.

KRISTMNSSON, Gauti. Ossian in the North, **Translation and Literature** vol. 22, n. 2, 2013, pp. 361-382.

KUHN, Hans. Greek gods in Northern costumes: Visual representations of Norse mythology in 19th century Scandinavia, **International Saga Conference**, 2011, pp. 209- 219.

LAURING, Palle. **A History of Denmark.** Copenhagen: Høst & Søn, 2015.

LJØGODT, Knut. Northern Gods in Marble: the Romantic Rediscovery of Norse Mythology, **Romantik** vol. 1, n. 1, 2012, pp. 141-166.

MADSEN, Carsten Lyngdrup. **Nordboernes Gamle religion.** Højbjerg: Forlaget Univers, 2016.

MAINARD, Patricia. **Another World**: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture. Yale: Yale University Press, 2017.

MISKOWIAK, Jerzy. **Elisabeth Jerichau-Baumann**: nationalromantikens enfant terrible: en værkoversigt. København: Frydenlund, 2018.

MJØBERG, Joran. Romanticism and revival. In: David Wilson (org.). **The Northern World**. New York: Harry Abrams, 1980, pp. 207-238.

MONRAD, Kasper. **Mellem guder og helte**: historienmaleriet i Rom, Paris og København, 1770-1820. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 1990.

NIELSEN, Niels Kayser. **Historiens forvandlinger**: historiebrug fra monumenter til oplevelsesøkonomi. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2010.

NIELSEN, Niels Kayser. Historiebrug. **Danmarkshistorien.dk**, 2012, consultado em 05 jan. 2021. <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/historiebrug>

NYKÆR, Mogens. **Kundskabens Billeder**: Motiver I Dansk Kunst Fra Eckersberg TilHammershoi. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1991.

OIVEN, Ruben. Mitologias da nação. In: FÉLIX, Loiva e ELMIR, Cláudio (Orgs.). **Mitos & Heróis**: construção de imaginários. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998, pp. 23-40.

OLSEN, Rikke Agnette. **Oldtiden Ansigt**. København: Det Kongelige Nordiske Oldskriftselskab, 1990, pp. 11-51.

RIX, Robert William. In darkness they grope: Ancient Remains and Romanticism in Denmark, **European Romantic Review** vol. 26, n. 4, 2015, pp. 435-451.

ROESDAHL, Else. Vikingerne i dansk kultur, Fortid og Nutid 2, 1994, pp. 158-172. ROSS, Margaret Clunies. Reception studies in GLAUSER, Jürg et al. **Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2018a.

ROSS, Margaret Clunies (Org.). **The Pre-Christian Religions of the North**: Research and Reception, Volume I: From the Middle Ages to c. 1830. Turnhout: Brepols Publishers, 2018b.

ROSS, Margaret Clunies e LÖNNROTH, Lars. The Norse Muse, **Alvíssmál** n. 9, 1999, pp. 3-28.

SALLING, Emma. Den tungsendige helt. In: **Meddelelser fra Thorvaldsens Museum**, 1989, pp. 284-296.

SCHMIDT, Sally Schlosser. Constantin Hansens politiske motiv: en kontekstualiseret billedanalyse af maleriet af Den Grundlovgivende Rigsforsamling. **Kulturstudier** 11 (2), 2020, pp. 92-121.

SCHNURBEIN, Stefanie von. **Norse Revival**: Transformations of Germanic Neopaganism. Leiden: Brill Academic Pub, 2016.

SIMEK, Rudolf. **Dictionary of Northern Mythology**. London: D.S. Brewer, 2007.

SPRAY, Thomas Spray. Northern Antiquities and Nationalism, **eSharp** n. 23, 2015, pp. 11-17.

TRIGGER, Bruce G. **História do pensamento arqueológico**. São Paulo: Odysseus, 2004.

VEJLBY, Anna Schram. **Den anden guldalder**: Johan Ludvig Lund over alle grænser. Denmark: Den Hirschsprungske Samling, 2019.

ZERNACK, Julia. Pre-Christian Religions of the North and the Political Idea of Liberty. In: ROSS, Margaret Clunies (Ed.). **The Pre-Christian Religions of the North**: Research and Reception, Volume I: from the Middle ages to c. 1830. Turnhout: Brepols Publishers, 2018, pp. 255-266.

WIDÉN, Per. Odin and the Charleses – A Royalist Monument That Never Came to Pass, **Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History** vol. 82, n. 4, 2013, pp. 322-338.

WIENE, Poul (Ed.). **Billeder af Lorenz Frølich**: udvalgte for ungdommen. København: SFA-89, 2012.

WILLIAMS, Lindsey K. Changing Perspectives: Valkyries in Text and Image. **Ex Historia** n. 11, 2019, pp. 111-148.

WILSON, David (Ed.). **Vikinger og guder i europæisk kunst**. Aarhus: Moesgård Museum, 1997.



capítulo 2

RELIGIÃO, VIKINGS E
ARTE: reflexões sobre
o medievo na pintura
“São Sigfrido batiza
o povo em **Småland**
(1866), de Johan
Blackstadius

Estamos de volta à Idade Média. Seja por declarações pejorativas advindas de algumas pessoas na atualidade, referentes à atual situação política, ou simplesmente de simpatizantes que são fascinados por este período histórico, o medieval está mais vivo do que nunca. Estas imagens negativas e positivas sobre os tempos medievais produzidas pela modernidade ainda são pouco estudadas pelos acadêmicos, mas são fundamentais para entendermos nossas atitudes e pensamentos sobre a História. Nosso estudo em particular, tem como objetivo uma breve análise de uma pintura produzida durante o Oitocentos e portanto, é um objeto mais comum nas reflexões dos especialistas em história da arte e pouco explorado pelos medievalistas em língua portuguesa.

Partimos do princípio de que os estereótipos sobre o medieval circulam sempre em conexões: produzidas pelas artes visuais e literatura, eles também acabam influenciando a academia, as interpretações populares sobre a História e outras mídias, como os quadrinhos e cinema. Nosso artigo vai envolver três momentos. No primeiro, concedemos um rápido olhar sobre as interpretações da Idade Média e Escandinávia entre os séculos XVIII e início do XIX, além de um primeiro contato genérico com a obra do pintor sueco Johan Blackstadius. Em seguida, analisamos os detalhes da pintura *St Sigfrid döper allmoge i Småland*. Por último, contextualizamos esta obra artística dentro dos referenciais sociais e culturais de sua época e a comparando com outras pinturas de mesma temática.

Nosso principal referencial teórico são considerações sobre cultura visual. Em tal abordagem, procuramos compreender o contexto social em que uma imagem particular é criada, dentro de perspectivas multidisciplinares. Assim as imagens fornecem acesso

a visões contemporâneas de um determinado mundo social e de seu passado histórico. Neste sentido, as imagens precisam de uma série de contextos (políticos, materiais e artísticos) para serem compreendidas, mas sempre preponderando a experiência cultural da visualidade como principal elemento.

Como metodologia de análise, escolhemos as considerações de John Harvey sobre a cultura visual com temática religiosa, entendendo a tradição e as características intrínsecas dos artefatos, sua materialidade e sua situação, mas também aplicando referenciais comparativos. Como suporte teórico adicional para o tema da recepção artística, seguimos o referencial de que a popularidade dos temas nórdicos nas artes visuais se devia à sua ligação com identidades nacionais e à situação política de cada país europeu da época, definida por Knut Ljøgdø e Tim van Gerven.

O principal esforço investigativo é tentar ponderar sobre o envolvimento da identidade nacional na produção artística sueca do século XIX: em particular, a temática da cristianização, dos vikings e da religiosidade medieval – estes estavam relacionados com símbolos, temas ou motivos ligados a ideologias ou sentimentos nacionais dos suecos? Como o paganismo nórdico e a cristianização foram retratados na pintura de Johan Blackstadius?

A redescoberta do medievo sueco

O século XVIII foi um momento de grandes transformações nas sociedades europeias. Com o surgimento da crise do neoclassicismo e de novos ideais políticos, diversos países iniciaram uma busca de identidades nacionais baseadas em seu próprio passado histórico e

não mais no mundo mediterrânico. Assim como a França e Alemanha, os países escandinavos buscavam elementos para novos ideais que se formavam baseados no popular, nas tradições folclóricas e no heroísmo antigo. Com o romantismo nacionalista, já em pleno século XIX, estes ideais saem do plano puramente artístico e penetram na esfera política de Estado, nas atividades públicas, no ensino e na educação.

É a Idade Média que passa a ser revalorizada, depois de séculos de preconceitos. Mas não se trata, evidentemente, de um medievo realista, totalmente desprovido de estereótipos. É a contrapartida do obscurantismo, da Idade das Trevas. Dela são retirados heróis de um passado que agora passa a ser nacional, patriótico, popular: no caso escandinavo, ele oscila entre um modelo mais pagão, na figura dos Vikings, e de outro lado, na figura dos heróis evangelizadores. São dois polos que se repelem, mas por vezes também convergem para uma mesma direção. Enquanto de um lado ocorrem traduções das principais fontes sobre a Mitologia Nórdica (também em inglês, francês e alemão), as artes visuais tratam de representar os antigos deuses travestidos de nuances classicistas e referenciais cristãos. A convergência, muitas vezes, acaba dissipando qualquer diferença histórica entre os antigos sistemas de fé – uma estátua oitocentista do deus Balder podia ter sido inspirada em outra estátua, na de Cristo, por exemplo. O caso mais famoso é o *Balder* de Bengt Fogelberg (1844), inspirado no *Christus* de Thorvaldsen (1821) – uma escultura no centro de Copenhague, situada na igreja evangélica-luterana da Dinamarca. Ou então a deusa *Frigga*, que era comparada a virgem Maria.

E como o pintor de nosso interesse estava inserido neste processo? Antes de refletirmos, precisamos de algumas observações gerais sobre a sua vida e obra. O sueco Johan Zacharias Blackstadius (1816-1898) foi pintor, litógrafo, restaurador e professor de arte. Na década de 1840 ele frequentou a Real Academia Sueca de Artes, ao mesmo tempo em que realizou várias viagens para a Suécia e Finlândia e na década seguinte, por vários pontos da Europa. Quando retornou, em 1854, ele executou várias restaurações em altares e afrescos de igrejas medievais, com destaque para Västeråker, em Uppsala (datada do século XIV). Como pintor, ele realizou retábulos, retratos, cenas históricas, bíblicas, paisagens e cenas do cotidiano. A década de 1830 foi o período em que se mesclou nos artistas suecos os antigos conceitos de Goticismo com o romantismo, por exemplo, nas obras de Pehr Henrik Ling e C. J. L. Almqvist.

Vários poemas e obras literárias manifestam a ideia de uma migração dos deuses nórdicos para a Suécia, reatualizando velhas teorias evemeristas de autores medievais com o novo nacionalismo de seu país. Mas também surgiram novos desafios (problemas econômicos, reformas industriais e trabalhadoras, movimento liberal e estudantil) convergindo para o início do movimento realista. Recentes artistas impuseram novas releituras sobre a Mitologia Nórdica e a História medieval sueca entre os anos 1840 a 1860, como Nils Jakob Blommér, Mårten Eskil Winge, Johan Peter Molin, Carl Gustaf Qvarnström e August Malmström.

Deste modo, Blackstadius acompanhava as tendências artísticas de sua época. Primeiro, ele realizou várias ilustrações para a versão de 1839 da *Frithiofs saga* de Esaias Tegner – a mais importante e influente obra literária sueca do início deste século,

tratando da temática nórdica medieval. Em seguida, produziu a pintura *Väinämöinen kiinnittää kielet kanteleeseen* (Vainamoinen insere as cordas no kantele, 1851), com o principal deus finlandês e personagem central no épico finlandês *Kalevala* (1835). Também o folclore torna-se um imperativo para o nacionalismo artístico da Suécia, seja por meio da celebração pictórica das indumentárias, danças e músicas dos habitantes das várias regiões interioranas, seja com o registro visual das tradições orais. Neste último caso, Blackstadius tem outra obra com este tema, *Två bondflickor som lyssnar på Strömkarlens spel* (Duas garotas interioranas ouvindo a peça de Strömkarl, 1860). Com isso, o folclore também foi um elemento da reafirmação da identidade nacional, ligando o passado e o mundo rural com os anseios daquele momento.

A pintura São Sigfrido batiza o povo em Småland

A tela *St Sigfrid döper allmoge i Småland* (São Sigfrido batiza o povo em Småland, 1866, figura 1) é um trabalho com grande força dramática e uma obra muito conhecida deste autor. Por esta pintura histórica, Blackstadius recebeu o prêmio “menção honrosa” na *Skandinaviska konstexpositionen* (Exposição de Arte Escandinava) em 1866. Ela reproduz o trabalho de conversão da Suécia na primeira metade do século XI por São Sigfrido, atuando na região de Växjö (Gotalândia). Sigfrido foi um missionário beneditino provindo da Inglaterra e enviado à esta região pelo rei lendário Mildredo. O local na pintura tem semelhança real com o litoral sueco da Gotalândia, possuindo um grande penhasco sobre o fundo. O tema histórico da

conversão do mundo nórdico foi muito retratado pela arte oitocentista, sendo comum em pinturas de todos os países da Escandinávia durante o século XI.

O principal elemento da composição é a figura de São Sigfrido (figura 1), situado quase ao centro do quadro e cercado de diversas pessoas ao seu redor – o jogo de luzes faz com que este conjunto seja muito mais claro, reforçado pelas suas roupas brancas; no lado direito, um outro grupo se posiciona na penumbra, utilizando roupas escuras. No primeiro plano, temos duas crianças: enquanto uma menina observa a cena, de costas para o espectador, um menino é o único a olhar diretamente para o observador da tela.



Figura 1. Johan Zacharias Blackstadius, *St Sigfrid döper allmoge i Småland*, 1866. Pintura a óleo, 200 cm x 287 cm, Nordiska museets (inventário n. 84565), Estocolmo, Suécia. Foto de Sören Hallgren, disponível em: <https://digitaltmuseum.se/011013836914/st-sigfrid-doper-allmoge-i-smaland-oljemalning-avjohan-z-blackstadius> . Acesso em 22 de agosto de 2020.

Um olhar mais atento, já levando em consideração o conteúdo das cenas, pode dividir a tela em quatro grupos de imagens, que será o nosso foco de análise – primeiro, o grupo em que está situado o santo; em seguida, um grupo que se prepara para ser batizado (no centro da tela); em terceiro, um grupo que se mantém isolado do batismo. E por último, as duas crianças em primeiro plano (que podem pertencer ao segundo grupo ou estão separadas). Cada um dos três primeiros grupos possui um guerreiro portando um elmo com asas (talvez um líder ou chefe/rei): o que está situado atrás do santo já se encontra convertido, porque possui um manto com uma cruz bordada. O que está ajoelhado prepara-se para o batismo. E o terceiro apenas observa, sem outras intenções.

Ao lado do nórdico convertido, um monge realiza anotações em um livro. Ele é o símbolo do registro, da historicidade daquele momento. Isso confere à tela um caráter de realidade, de uma situação crível no passado. Em sua frente, dois jovens dão apoio ao ritual: enquanto um segura a bacia com água benta, ajoelhado, outro porta um círio pascal e um turíbulo. O santo foi representado em vestes de bispo e com grande imponência: enquanto ergue um grande crucifixo, batiza uma jovem, com uma pequena criança entre os braços. Neste momento, podemos perceber que Blackstadius continua seguindo uma tradição iconográfica deste santo desde o medievo, sendo representando em vestes de bispo. Mas dois elementos importantes estão ausentes: o báculo e uma cesta ou recipiente com três cabeças, uma alusão a seus sobrinhos assassinados em Växjö (figura 2 e 3). Por que ocorreu esta mudança?

Obviamente não faria sentido o bispo portar o instrumento, pois tem que utilizar as duas mãos para a realização do ritual do

batismo. E as cabeças, apesar de serem estreitamente associadas com a campanha missionária do santo, também não teriam nenhum significado na composição da pintura.



Figura 2 e 3. Duas representações medievais de São Sigfrido: esquerda – igreja de Spånga (Estocolmo, Suécia, afresco do século XV); direita – igreja de Götene (Västra Götaland, Suécia, afresco de 1490). Na primeira, o santo segura um pequeno cesto com as cabeças, enquanto no segundo ele permanece ao ladodelas (portando uma bíblia em uma das mãos).

Fonte das imagens: Medieval Religion Archives/UK Education and Research Communities, 2016. Disponível em: <https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A2=MEDIEVAL-RELIGION;b9458691.1602>.

Acesso em: 19 de agosto de 2020.

A cena seguinte é a do líder nórdico prostrando-se, quase ajoelhado, perante o santo e se submetendo à conversão. Ao seu lado, uma estranha figura, com roupas escuras, portando um cajado e um barrete, apoia sua mão sobre o ombro do guerreiro. Seria um sacerdote pagão? Em praticamente toda a arte oitocentista, na maioria dos países europeus, a representação dos que se encarregam dos rituais pré-cristãos nórdicos empregou o mesmo referencial dos druidas celtas – predominantemente em vestes brancas, um estereótipo que sobrevive visualmente até nossos dias.

Na ponta de seu cajado, foi representada uma pequena escultura antropomórfica, que segura um objeto em suas mãos (uma representação do deus Thor?). Ele olha para o santo, mas de modo não amistoso. Sua mão sobre o ombro do líder parece indicar um sinal de reprovação do ato. A derradeira interpretação deste personagem provém do jogo de luzes da pintura: a iluminação que incide sobre o grupo que se mantém atrás do santo, desce sobre o líder, a jovem mãe que se batiza e a outra que segura o menino, além da menina. Mas o sacerdote está sobre a penumbra, que permanece nele e segue até o escaldado e todo o grupo isolado. Definitivamente, ele está nas trevas, no obscurantismo. Ele pertence à velha religião.



Figura 4. Johan Zacharias Blackstadius, detalhe ampliado, *St Sigfrid döper allmoge i Småland*, 1866. Pintura a óleo, 200 cm x 287 cm, Nordiska museets (inventário n. 84565), Estocolmo, Suécia. Foto de Sören Hallgren, Disponível em: <https://digitaltmuseum.se/011013836914/st-sigfrid-doper-allmoge-i-smaland-oljemalning-avjohan-z-blackstadius>. Acesso em: 22/08/2020.



Figura 5. J. L. Lund, *Nordisk offerscene fra den Odinske periode*, detalhe ampliado, 1831. Óleo sobre tela, 43,1 × 32,1 cm, © Den Hirschsprungske Samling, Copenhague, Dinamarca. Foto de Alle Haupt. Fonte da imagem: *Den anden guldalder: Johan Ludvig Lund over alle grænser*. Denmark: Den Hirschsprungske Samling, 2019, p. 123.

O escaldo é a primeira figura do grupo dissidente (figura 4). Ele está cabisbaixo, entristecido, desolado. Suas mãos tocam uma grande harpa, mas com desânimo, sem chegar a tocar qualquer música. Aqui Blackstadius repete uma tradição literária e visual: o fim dos tempos pagãos, representado pela melancolia do poeta. Ela tem início com o poema *Den sist skalden* (O último escaldo, 1811) de Erik Gustaf Geijer. Logo atrás do poeta, três figuras se destacam: dois homens barbados e um jovem com um arco. Um deles toca a sua barba e possui uma pele de urso sobre a cabeça. Trata-se de um berserkr, um guerreiro devotado ao culto do deus Odin. Ao seu redor, outra pessoa contempla a cena de batismo, portando um elmo alado. Ele também está desolado e com certeza trata-se de um chefe que resolveu não aderir ao processo de conversão. O jovem que completa o grupo não possui uma expressão de reprovação como o de seus companheiros, mas de admiração e surpresa.

No meio deste grupo, surge uma pedra rúnica, muito semelhante aos padrões encontrados por toda a Suécia. Com a definição destes dois grupos, Blackstadius define a essência de sua tela: a oposição entre dois mundos, o cristianismo, que traz a luz, a civilização e a História; e por outro lado, o paganismo, identificado essencialmente nas figuras do berserkr, o escaldo, o sacerdote. É uma religião agonizante, em seus últimos dias em meio à escuridão.

O pintor sueco não inventou estes elementos, mas acabou adaptando de outro pintor, de origem dinamarquesa, J. L. Lund (1777-1867). Dois elementos muito importantes na pintura de Blackstadius já estavam presentes na tela *Christendommens indførelse i Danmark* (Introdução do cristianismo na Dinamarca, 1827) de Lund. Em primeiro lugar, duas crianças no primeiro plano, que olham

diretamente para o observador (figura 8). Elas simbolizam a pureza e a inocência da nova religião (e/ou também, o nascente país que passa a ser formado pela nova fé). E não menos importante: ao fundo da cena principal, em que o missionário Ansgário de Hamburgo prega para uma multidão, um grupo de pagãos descontente se isola, não concordando com a situação. Lund aproveitou este mesmo grupo para uma outra pintura, mas referente a um ritual pré-cristão: *Nordisk offerscene fra den Odinske periode* (1831, figura 5). E dela Blackstadius vai retirar o seu conjunto de elementos pagãos: o escaldo, o líder Viking, o berserkr e o jovem.

A figura do Viking, neste caso, é essencialmente o líder portando elmo com asas. Este estereótipo foi originado de uma reapropriação de figuras heroicas advindas do ciclo de Ossian no imaginário artístico europeu, fundidos aos nórdicos a partir de 1827. Sem maiores conhecimentos sobre a cultura material que teria existido na Escandinávia da Era Viking, os artistas daquele momento adaptavam referenciais que advinham da literatura (como o modelo do cavaleiro medieval com armadura completa e comportamento nobre) ou fundiam traços da História dos celtas com os germanos antigos e os escandinavos.

A partir dos anos 1850, as representações visuais dos nórdicos foram ficando mais sofisticadas e atualizadas com as recentes pesquisas arqueológicas. Na pintura de Blackstadius, as indumentárias já se aproximam de um referencial mais histórico sobre o medieval, apesar da inclusão do elmo com asas. As túnicas e os vestidos são bem realistas, mas a harpa do escaldo é fantasiosa. Talvez a grande novidade no quadro seja a inclusão da pedra rúnica. Entre os anos 1830 a 1840, houve uma grande quantidade de pesquisas em torno

das supostas runas de Runamo, na Escânia (sul da Suécia). Mencionadas pela literatura medieval, elas se tornaram um importante foco do antiquarismo do Setecentos e Oitocentos, sendo, porém, consideradas produtos naturais durante pesquisas após os anos 1840.

De qualquer maneira, este episódio acabou por popularizar ainda mais o tema das runas. Na arte europeia oitocentista, elas tiveram destaque em dois momentos. No desenho *Oden bygger sin Hufvud-stad Sigtuna* (Odin funda a sua capital, Sigtuna, 1812), elas se associam a fundação mítica de uma cidade sueca e ao deus Odin (na qual o pintor Pehr Hörberg foi comissionado pelo príncipe coroado Carl Johan). E em um afresco do museu Neues, em Berlim, realizado em 1851: *Alfather*, de Gustav Richter, no qual novamente as runas são associadas com o deus Odin, reforçando uma associação que já constava na poesia éddica do medievo (*Hávamál*). Deste modo, o bloco pétreo presente na pintura de Blackstadius corrobora uma concepção de que as runas pertencem ao paganismo, são uma característica essencial da religião pré-cristão e não tem espaço na nova religião.

Comparando com outras pinturas escandinavas sobre conversão

A pintura mais antiga que encontramos sobre o tema de São Sigfrido foi produzida pelo sueco Linnell Pehr Emanuel (1764-1861) no início do século XIX e tem padrões bem mais simples que a pintura de Blackstadius. O santo não é visto em trajes de bispo e neste ponto, todas as indumentárias pertencem à própria época da pintura (figura 6). Do Renascimento até os anos 1820, todas as representações envolvendo nórdicos da Era Viking seguiam referenciais anacrônicos.

Não existe a oposição entre o paganismo e o cristianismo, sendo simplesmente o foco central o batismo do rei Olof Skötkonung (Olavo III da Suécia)



Figura 6. Limnell Pehr Emanuel, *Olof Sköt-Konung blir döpt af Biskop Sigfrid vid St. Ragnhilds källa*, 1809, óleo sobre tela, 75 x 99 cm, coleção particular. Disponível em: https://www.uppsalaauktion.se/en/auctions/?auction_name=20170606&catalog_nr=1158. Acesso em: 19/08/2020.

Já em outra pintura, *Olof Skötkonungs dop*, de Axel Kulle (1846-1908), executada ao final do século XIX, novamente encontramos o batismo do rei Olof Skötkonung por São Sigfrido, conservando o ideal deste santo como bispo e portando o seu cajado. Mas do mesmo modo, a pintura é diferente da de Blackstadius: as pessoas em volta da cena festejam, estão alegres, reúnem-se para celebrar o acontecimento (figura 7). A pintura é muito colorida e não ocorre nenhum tipo de dicotomia ideológica ou religiosa. Mas então, de que fonte Blackstadius teria retirado este modelo?



Figura 7. Axel Kulle, *Olof Skötkonungs dop*, s.d. (possivelmente final do século XIX), óleo sobre tela, 65 x 155 cm, Nationalmuseum NM 7089. Foto de Per-Åke Persson. Disponível em: <http://collection.nationalmuseum.se>. Acesso em: 19/08/2020.

Este protótipo proveio de outro santo, bem mais conhecido dos artistas europeus: Ansgar (Ansgário). Ele foi criado pelo pintor J. L. Lund em uma de suas cinco pinturas retratando a história religiosa da Dinamarca, encomendado pelo rei Frederik VI para o palácio de Christiansborg de Copenhague. Em ordem cronológica de conteúdo, é o segundo da coleção, retratando o momento em que a região de Hedeby muda de religião, por meio da ação missionária de São Ansgário de Hamburgo no século IX. Um pequeno grupo de pagãos permanece ao fundo da cena central de pregação, sendo ainda muito pequeno se comparado a grande multidão que assiste ao missionário (figura 8). Nesta pintura, os Vikings são identificados objetivamente com o paganismo e o herói nórdico é um cavaleiro medieval com armadura completa, situado ao lado direito de Ansgário e em frente ao grupo destes relutantes. Aqui a dicotomia ainda não é muito clara e objetiva, mas ela vai aparecer com mais contundência em outras obras.



Figura 8. J. L. Lund, *Christendommens indførelse i Danmark*, 1827. Óleo sobre tela, 370 x 570 cm. Statsrådssalen, © Christiansborg Slot, Copenhagen, Dinamarca. Foto de Alle Haupt. Fonte da imagem: Den anden guldalder: Johan Ludvig Lund over alle grænser. Denmark: Den Hirschsprungske Samling, 2019. p. 226-227.

No livro *Teckningar ur Skandinaviens Äldre Historia* (1830), o pintor Hugo Hamilton (1802-1871) produziu a primeira representação objetiva desta dicotomia, com o desenho Ansgar. Dois grupos ficam separados, ao lado esquerdo e ao lado direito do missionário, que permanece ao centro (figura 9). O primeiro grupo está já convertido. São várias pessoas, algumas fortemente armadas com longas lanças, um dos guerreiros porta o seu elmo alado nos braços, em sinal de respeito. O outro grupo, de pagãos, observa tudo com cautela. A primeira figura possui um barrete e se apoia sobre um cajado (seria um sacerdote pagão?). Hamilton recupera o simbolismo da criança, mas aqui ela está nos dois grupos (em cada um com uma mãe), mas com uma diferença: na multidão cristianizada, ela permanece nos

braços de uma mãe em pé, enquanto no grupo dos pagãos, ela está no chão.⁴⁸ Ao longe, atrás deste último agrupamento de pessoas, é possível vislumbrar um pequeno navio, com escudos nas amuradas e uma carranca na proa. É um navio Viking, sem dúvida, também associado com os pagãos.



Figura 9. Hugo Hamilton, *Ansgar*, desenho (publicado no livro: *Teckningar ur Skandinaviens Äldre Historia*, 1830).

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vida_de_Ansg%C3%A1rio.

Acesso em: 19/08/2020.



Figura 10. Wenzel Tornøe, *Ansgar*, 1895. Óleo sobre tela, 190 x 252 cm. Coleção particular. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenzel_Torn%C3%B8e_-_Ansgar_-_1895.png. Acesso em: 19/08/2020.

A última pintura significativa da temática de conversão no medievo, produzida na Escandinávia oitocentista, foi *Ansgar* (1895) do dinamarquês Wenzel Ulrik Tornøe (1844-1907). Ela já contém novos elementos estéticos, entre os quais o realismo. A cena no geral é mais histórica que as suas antecessoras, sendo o missionário representado em vestes de monge, de modo muito mais simples (figura 10). As indumentárias masculinas e femininas e equipamentos são reconstituídos em detalhes. Já não ocorre a oposição entre os

pagãos e convertidos. Mas apesar da sua estrutura, condizente com os avanços da pesquisa arqueológica e da cultura material nórdica depois dos anos 1880, o pintor ainda conservou diversos elementos simbólicos antigos. A melancolia ainda se faz presente, na figura de três idosos, um com os olhos fechados e outros dois que miram o infinito, pensativos e entristecidos. O sacerdote pagão também aparece, portando um barrete, capa e com a mão em seu queixo, desconfiado com as palavras do missionário. O líder Viking não fica de fora da composição, aparecendo de braços cruzados e com aparência zangada (já apresentando um elmo mais histórico). O jovem arqueiro, que também ocorria na pintura de Lund e Blakstadius, volta a marcar presença.



Figura 11. Detalhe ampliado da pintura *Ansgar*, Wenzel Tornøe, 1895. Óleo sobre tela, 190 x 252 cm. Coleção particular. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenzel_Torn%C3%B8e_-_Ansgar_-_1895.png. Acesso em: 19/08/2020.

Mas nenhum elemento da pintura é mais marcante que a menina representada ao centro, com um vestido azul claro e destacando-se das outras figuras. Ela (e o menino ao seu lado) estão descalços, impressionando pela simplicidade (figura 11). Ela segura um ramo de bétula (*Betula pendula*), uma árvore sagrada para a religiosidade antiga. Enquanto o menino olha admirado e prestativo para Ansgário, ela fita o outro lado, com olhar direcionado para o ancião de olhos fechados e a entristecida moça ao seu lado. Aqui o pintor dinamarquês modificou a tradição iconográfica.

A criança aqui não é simplesmente um símbolo de inocência. Ela é a alegoria da transição, das modificações que a sociedade terá que passar no futuro, mas ainda vinculada com as tradições. A sua tristeza não é a mesma que os idosos, pois enquanto estes marcam o fim de um período, ela é a demarcadora de uma sociedade que será formada pela junção do novo e do velho. O olhar para o idoso é necessário, pois remete à sabedoria acumulada perante as gerações; o ramo de bétula é indicativo dos significados da velha religião. Mas a sua tristeza não é nostálgica ou melancólica, e sim, uma indicadora das mudanças que estão por vir. Blackstadius em sua pintura *St Sigfrid döper allmoge i Småland* não apenas conservou a alegoria das crianças, mas tornou-as um emblema da própria Suécia, jovem, que avança pelos caminhos proporcionados pela nova religião.

É um ponto de inflexão do Romantismo, aqui tanto sueco quanto dinamarquês, que percebe no medievo as origens de seu Estado e de sua monarquia, convergindo para uma ideia de religião nacional. Ao mesmo tempo, um outro elemento deve ser mencionado, uma diferença em relação às outras duas pinturas suecas sobre São Sigfrido. Nas telas de Limnell Pehr Emanuel e Axel Kulle, tanto em

seus títulos quanto na pintura, quem é batizado é o rei Olavo III da Suécia, enquanto na tela de Blackstadius é uma camponesa.

Neste último caso, temos uma influência direta do romantismo alemão iniciado no século XVIII, pelo qual a figura do camponês encarnaria o povo – a alma da nação. As roupas, os costumes, a música dos camponeses, seriam manifestações do caráter nacional. Para vários escritores escandinavos românticos (como Adam Oehlenschläger e N. S. Grundtvig), a cultura popular encarnou o sinônimo da liberdade e da cultura nacional (*folkelig*, em dinamarquês).

Essa mudança em relação a quem é batizado na tradição visual de São Sigfrido talvez tenha advindo da experiência que Blackstadius adquiriu nas suas viagens pelo interior da Suécia nos anos 1840, que como já vimos, o levou a pintar várias cenas folclóricas e do cotidiano camponês.

Conclusão: o século XIX e as pinturas de conversão no medievo

A pintura *St Sigfrid döper allmoge i Småland* é uma das obras mais icônicas do Oitocentos sobre o tema da conversão dos nórdicos. Ela foi premiada durante a *Skandinaviska konstexpositionen* (Exposição de Arte Escandinava). Inaugurado em 15 de junho de 1866, este evento foi parte das atividades para a abertura inicial do Museu Nacional de Artes da Suécia (*Nationalmuseum*). Na segunda metade do século XIX, os países europeus buscavam consolidar internacionalmente as suas indústrias, comércio, equipamentos e inovações por meio de grandes exposições universais – que eram também grandes símbolos

do nacionalismo vigente e impregnados da ideologia do progresso e do triunfo da ciência.

Neste mesmo sentido, tiveram início exposições de arte, que tinham como meta demonstrar o grande progresso artístico e cultural desenvolvido pelas nações. A Exposição de Arte Escandinava de 1866 teve um caráter pan-escandinavo e europeu, com um alcance para pessoas de várias categorias sociais. A meta também era ampliar a difusão de um ideário artístico muito além dos círculos intelectuais.

A premiação da pintura *St Sigfrid döper allmoge i Småland* demonstra a importância da pintura histórica com temática nórdica para a consolidação de uma identidade nacional sueca neste momento. A segunda metade do Oitocentos contemplou o surgimento de uma nova geração de artistas românticos escandinavos interessados tanto em História quanto em Mitologia Nórdica e altamente conectados com o pensamento político da época e em particular, com os ideais de cultura e identidades nacionais. E a Exposição de Arte Escandinava, ao premiar a pintura, reforçava o prestígio da temática nórdica como elemento fundamental da identidade sueca. A recepção desta pintura de Blackstadius durante os anos 1860 também confirma a sua idealização como instrumento do nacionalismo da Suécia. No catálogo da exposição, a obra recebeu elogios por apresentar um conteúdo histórico relevante. Por parte de alguns críticos de arte, o conteúdo foi mais valorizado que a estética, justamente pelo seu caráter histórico. Blackstadius chegou a ser considerado o “único sueco que apresentou uma verdadeira pintura histórica” na exposição de 1866, sendo a mesma obra alcunhada de “monumento” da História.

Dentro deste contexto, a pintura de Blackstadius igualmente serviu como instrumento didático. Ela informava aos observadores

sobre detalhes da História sueca, mas também foi um reflexo das idealizações sobre o cristianismo vigentes em seu período. A pintura era integrante de uma visão sobre o nacionalismo sueco e as origens da religião cristã serviam como legitimação para a implementação dos ideais de uma religião nacional, justificada e apoiada pela monarquia vigente. Na realidade, a própria noção de nacionalismo foi muito influenciada pelos ideais cristãos.

Em primeiro lugar, a ideia fundacional – de origem dos heróis e da pátria, são impregnadas por um referencial dramático de salvação, em que a missão da nação seria tornar particular o seu país perante o mundo. A crença nacional seria como uma “missão divina”. A história nacional redescobriria, reconstruiria e inventaria o passado comunal para construir uma visão de destino coletivo, também derivado de modelos religiosos (principalmente as concepções teológicas cristãs). Isso explica por que Blackstadius recuperou elementos das pinturas sobre São Ansgário para o seu contexto imagético de São Sigfrido. No fim, o que importava não era tanto a historicidade do bispo, a concretude deste missionário na Suécia medieval, e sim, o contexto de uma nascente nação, identificada com a nova religião e seus valores. A ação era mais importante do que o personagem em si. Um fato anterior reforça essa nova visão.

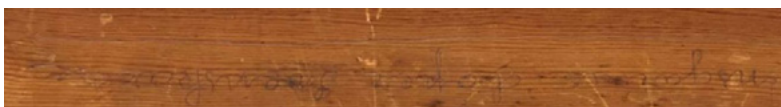


Figura 12. Detalhe de inscrição no chassi da tela Olof Sköt-Konung blir döpt af Biskop Sigfrid vid St. Ragnhilds källa, 1809, com o texto: Ansgarius döper Svenskarne. Disponível em: <https://live.uppsalaauktion.se/view/large/1463816-2.jpg?1495024697>. Acesso em: 19/08/2020.

Na parte de trás da pintura de São Sigfrido realizada Pehr Emanuel Limnell em 1809, no seu chassi, encontramos uma inscrição que alude, ao contrário do título oficial, ao outro missionário: *Ansgarius döper Svenskarne* (Ansgário batiza os suecos, figura 12). Ou seja, originalmente a pintura foi criada reproduzindo um fato histórico, e quando foi exposta oficialmente (pela Konstakademien, Academia de Artes de Estocolmo, em 1810), foi denominada com o título: *Konung Olof Sköt-Konung blir döpt af Biskop Sigfrid* (O rei Olof Sköt é batizado pelo bispo Sigfrido). Percebemos aqui uma certa tendência pan-escandinava. Apesar das diferenças na formação de cada identidade nacional e de variação na relação entre cristianismo e nacionalismo em cada país europeu, os artistas escandinavos convergiam em propagar um referencial em que um missionário, bispo ou santo realizava um ato excepcional, fundamental para a inauguração da História – o ritual do batismo.

Não se tratava somente de um fato passado do cristianismo, mas do início da “igreja nacional”, que era vista como a personificação da História passada da nação, também servindo como identidade do presente e para futuras aspirações. Com isso, a identidade nacional foi definida por referência a uma tradição cristã específica, a figura de um santo missionário. Essa presente pesquisa é apenas uma primeira abordagem analítica a um universo extremamente complexo e muito rico de fontes ainda sem estudos. Praticamente todos os países europeus produziram centenas de representações artísticas visuais (entre esculturas, pinturas e obras de arquitetura) tendo como meta a reconstituição de períodos específicos da Idade Média.

Cada uma destas produções nacionalistas requer estudos específicos, assim como as obras com temática convergente e temas

similares, além de análises comparativas, que também são muito amplas. Alguns temas repletos de possibilidades investigatórias são as cenas do início do cristianismo durante o medievo, algumas das quais foram inseridas nos espaços públicos e políticos. Esperamos que este artigo seja inspirador para novas pesquisas. Afinal como estamos de “volta à Idade Média”, que esse retorno seja por um viés acadêmico, reflexivo e acima de tudo, histórico.

Referências

Fontes primárias:

ANÔNIMO. Representação de São Sigfrido: afresco na igreja de Spånga (Estocolmo, Suécia, afresco do século XV). **Medieval Religion Archives**/UK Education and Research Communities, 2016. Disponível em: <https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A2=MEDIEVAL-RELIGION;b9458691.1602>. Acesso em: 19/08/2020.

ANÔNIMO. Representação de São Sigfrido: afresco na igreja de Götene (Västra Götaland, Suécia, afresco de 1490 d. C.). **Medieval Religion Archives**/UK Education and Research Communities, 2016. Disponível em: <https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A2=MEDIEVALRELIGION;b9458691.1602>. Acesso em: 19/08/2020.

ANÔNIMO. Selo episcopal de Växjö (Suécia), **Svenskt Diplomatariums huvudkartotek över medeltidsbrev**, SDHK-nr. 1568, datado de 1292 d. C. Riksarkivet. Disponível em: https://sok.riksarkivet.se/bildvisning/Sdhk_1568_1568.jpg?c=&m=&s=&cv=&xy wh=-2583%2C-243%2C8076%2C4853. Acesso em: 05/08/2020.

ANÔNIMO, Detalhe de inscrição no chassi da tela **Olof Sköt-Konung blir döpt af Biskop Sigfrid vid St. Ragnhilds källa**, com o texto: Ansgarius döper Svenskarne. Disponível em: <https://live.uppsalaauktion.se/view/large/1463816-2.jpg?1495024697>. Acesso em: 19/08/2020.

BLACKSTADIUS, Johan Zacharias. **St Sigfrid döper allmoge i Småland** (São Sigfrido batiza o povo em Småland), 1866. Pintura a óleo, 200 cm x 287 cm, Nordiska museets (inventário n. 84565), Estocolmo, Suécia. Foto de Sören Hallgren. Disponível em: <https://digitaltmuseum.se/011013836914/st-sigfrid-doperallmoge-i-smaland-oljemalning-av-johan-z-blackstadius>. Acesso em: 22/08/2020.

EMANUEL, Limmell Pehr. **Olof Sköt-Konung blir döpt af Biskop Sigfrid vid St. Ragnhilds källa**, 1809, óleo sobre tela, 75 x 99 cm, coleção particular. Disponível em: https://www.uppsalaauktion.se/en/auctions/?auction_name=20170606&catalog_nr=1158. Acesso em: 19/08/2020.

HAMILTON, Hugo. **Ansgar**, desenho (publicado no livro: Teckningar ur Skandinaviens Äldre Historia, 1830). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vida_de_Ans%C3%A1rio. Acesso em: 19/08/2020.

HOFBERG, Herman. **Genom Sveriges bygder**: skildringar af vårt land och fold. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1882.

IVAN, Johannes. S. **Sigfrid i biskopsskrud**. Vendels kyrka, c. 1452 d. C., Riksantikvarieämbetet (K1C: 782, Vendel Gr 3-12). Disponível em: <http://kmb.raa.se/cocoon/bild/show-image.html?id=16000200139790>. Acesso em: 01/07/2020.

KULLE, Axel. **Olof Skötkonungs dop**, s.d. (possivelmente final do século XIX), óleo sobre tela, 65 x 155 cm, Nationalmuseum NM 7089, foto: NM 7089. Foto de PerÅke Persson. Disponível em: <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus>. Acesso em: 19/08/2020.

LUND, J. L., **Christendommens indførelse i Danmark**, 1827. Óleo sobre tela, 370 x 570 cm. Statsrådssalen, © Christiansborg Slot, Copenhagen, Dinamarca. Foto de Alle Haupt. Fonte da imagem: **Den anden guldalder**: Johan Ludvig Lund over alle grænser. Denmark: Den Hirschsprungske Samling, 2019. p. 226-227.

LUND, J. L., **Nordisk offerscene fra den Odinske periode**, detalhe ampliado, 1831. Óleo sobre tela, 43,1 x 32,1 cm, © Den Hirschsprungske Samling, Copenhagen, Dinamarca. Foto de Alle Haupt. Fonte da imagem: **Den anden guldalder**: Johan Ludvig Lund over alle grænser. Denmark: Den Hirschsprungske Samling, 2019. p. 123.

TORNØE, Wenzel, **Ansgar**, 1895. Óleo sobre tela, 190 x 252 cm. Coleção

particular. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenzel_Torn%C3%B8e_-_Ansgar_-_1895.png Acesso em: 19/08/2020.

Fontes secundárias:

AGRAWALL, R. R. **The Medieval Revival and Its Influence on the Romantic Movement**. New Delhi: Shaksti Mailk, 1990.

ALEM, Hiram. Arquearia. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de História e Cultura da Era Viking**. São Paulo: Hedra, 2018. p. 60-63.

AYOUB, Munir Lutfe. Cristianização da Escandinávia. In: LANGER, Johnni (ed.). **Dicionário de História das Religiões na Antiguidade e Medieval**. Rio de Janeiro: Vozes, 2020. p. 103-108.

BARBUY, Heloisa. **Exposições universais**: problemáticas gerais. In: _____. A exposição universal de 1889 em Paris. São Paulo: Edições Loyola, 1999. p. 38-45.

HARVEY, John. Visual culture. In: STAUSBERG, Michael (ed.). **The Routledge Handbook of research methods in the study of religion**. Londres: Routledge, 2013.

HENRIKSEN, Søren Bo Rødgaard. **Kristendommens indførelse i Danmark**: De første kristne. Disponível em: <http://somet.dk/>. Acesso em: 10/07/2020.

JEZIERSKI, Wojtek. Scandinavian Parallel I: St Sigfrid. In: **Domesticating St Adalbert**: Episcopal Power and Holy Husbandry on the European Peripheries during the High Middle Ages. Göteborg: Centre for European Research (CERGU), 2018. p. 15-18.

JONSSON, Hedvig Brander. Art and Society in the 19th century. In: QVARNSTRÖM, Ludwig (ed.). **Swedish Art History**. Lund: Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, 2018. p. 137-168.

JÖNSSON, Emma. History Painting and National Identity in the 19th century. In: QVARNSTRÖM, Ludwig (ed.). **Swedish Art History**. Lund: Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, 2018. p. 197-206.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006.

KETTUNEN, Pauli. A Return to the Figure of the Free Nordic Peasant. **Acta**

Sociologica, n. 42, p. 259-269, 1999.

LANGER, Johnni. Unveiling the destiny of a nation: the representations of Norns in Danish art (1780-1850). **Perspective**: Journal of art history, SMK – National Gallery of Denmark, 2020 (no prelo).

LANGER, Johnni; MENINI, Vitor. A invenção literária do nórdico: Vikingen (O Viking), de Erik Gustaf Geijer, 1811. **Scandia Journal of Medieval Norse Studies**, n. 3, p. 709-738, 2020.

LANGER, Johnni. Viking. In: LANGER, Johnni (ed.). **Dicionário de História e Cultura da Era Viking**. São Paulo: Hedra, 2018. p. 706-718.

LANGER, Johnni. The origins of the imaginary Viking. **Viking Heritage** 4. Gotland University/Centre for Baltic Studies, 2002. p. 7-9.

LEERSSEN, Joep. Gods, Heroes, and Mythologists: Romantic Scholars and the Pagan Roots of Europe's Nations. **History of Humanities**, v. 1, n. 1, p. 1-25, 2016.

LEERSSEN, Joep. Notes towards a definition of Romantic Nationalism. **Romantik**, v. 2, n. 1, p. 9-35, 2013.

LINDOW, John. St Olaf and the Skalds. In: DUBOIS, Thomas (ed.). **Sanctity in the North**: saints, lives, and cults in Medieval Scandinavia. London: University of Toronto Press, 2008. p. 103-127.

LJØGODT, Knut. Northern Gods in Marble: the Romantic Rediscovery of Norse Mythology, **Romantik**, v. 1, p. 141-165, 2012.

LÖNNROTH, Lars. The Vikings in History and legend. In: SAWYER, Peter (org.). **The Oxford illustrated history of the vikings**. Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 225-249.

MAGNELL, Ola; IREGREN, Elisabeth. Veitstu Hvé Blóta Skal: The Old Norse Blót in the Light of Osteological Remains from Frösö Church, Jämtland, Sweden. **Current Swedish Archaeology**, n. 18, p. 223-250, 2010.

MALEVAL, Maria. Hagiografias medievais em perspectiva oitocentista. In: ANDRADE FILHO, Ruy de Oliveira (org.). **Relações de poder, educação e cultura na Antiguidade e Idade Média**. São Paulo: Editora Solis, 2005. p. 561-572.

MALM, Mats. Swedish romanticism and gothicism: aesthetics synergies. In: ROSS,

Margaret Clunies (ed.). **The Pre-Christian Religions of the North**: Research and Reception: From the Middle Ages to c. 1830. Turnhout: Brepols Publishers, 2018. v. 1, p. 351-356.

MCLEOD, Hugh. Christianity and nationalism in nineteenth-century Europe. **International Journal for the Study of the Christian Church**, v. 15, n. 1, p. 7-22, 2015.

MELLOR, Scott A. St Ansgar: his Swedish mission and its larger context. In: DUBOIS, Thomas (ed.). **Sanctity in the North**: saints, lives, and cults in Medieval Scandinavia. London: University of Toronto Press, 2008. p. 31-65.

MIRANDA, Pablo. A Caçada Selvagem de Asgard, Nacionalismo e Mito na Noruega do Século XIX: considerações sobre a obra de Peter Nicolai Arbo. **Roda da Fortuna**, v. 6, n. 1, p. 232-249, 2017.

MIRANDA, Pablo Gomes de. Nórdicos da Era Viking (Religião). In: LANGER, Johnni (ed.). **Dicionário de História das Religiões na Antiguidade e Medievo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2020. p. 427-430.

MIRANDA, Pablo Gomes de. Berserkir. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica**. São Paulo: Hedra, 2015. p. 68-73.

MJÖBERG, Joran. Romanticism and revival. In: WILSON, David (org.). **The Northern World**: The History and heritage of Northern World. New York: Harry Abrams, 1980. p. 225-238.

MÖRNER, Stellan G.; BLACKSTADIUS, Johan Zacharias. **i Svenskt biografiskt lexicon**. Disponível em: <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=18348>. Acesso em: 10/07/2020.

MUCENIECKS, André. Runas. In: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica**. São Paulo: Hedra, 2015. p. 413-418.

O'DONOGHUE, Heather. **From Asgard to Valhalla**: the remarkable history of the Norse myths. London: I. B. Taurus & Co, 2007.

PALMER, James. Rimbert's Vita Anskarii and Scandinavian Mission in the Ninth Century. **The Journal of Ecclesiastical History**, v. 55, n. 2, p. 235-256, 2004. P

AVEL, Horák. The Image of Paganism in the British Romanticism. **Pomegranate**, v. 19, n. 2, p. 141-165, 2017.

PEREIRA, Maria Cristina. O revivalismo medieval pelas lentes do gênero: as fotografias de Julia Margaret Cameron para a obra *The Idylls of the King* e outros poemas de Alfred Tennyson. **Domínios da Imagem**, v. 11, n. 2, p. 119-153, 2017.

PEREIRA, Leonardo de Atayde. **O medieval romântico**: A construção da Idade Média nas obras de Alexandre Herculano. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literatura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PORTO, Thiago; SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. Culto aos santos. In: LANGER, Johnni (ed.). **Dicionário de História das Religiões na Antiguidade e Medieval**. Rio de Janeiro: Vozes, 2020. p. 140-144.

RIX, Robert. Letters in a Strange Character: Runes, Rocks and Romanticism. **European Romantic Review**, v. 16, n. 5, p. 589-611, 2005.

ROSS, Margaret Clunies; LÖNNROTH, Lars. The Norse Muse Report from an International Research Project. **Alvíssmál**, v. 9, p. 3-28, 1999.

SUNDQVIST, Olof. Cult leaders, rulers and religion. In: BRINK, Stefan (org.). **The Viking World**. London: Routledge, 2008. p. 223-226.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

ÞÓRARINSON, Þrándur. **Goðsagnastríðið Ritdeila um ágæti norrænnar goðafraði fyrir danska myndlist í upphafi nítjándu aldar**. MA-ritgerð í Listfræði, Hugvísindasvið Háskóla Íslands, 2016.

VRETEMARK, Maria; AXELSSON, Tony. The Varnhem Archaeological Research Project: A New Insight into the Christianization of Västergötland. **Viking and Medieval Scandinavia**, v. 4, p. 209-219, 2008.

WEMHOFF, Matthias. **Allvater – Gottvater?** Die nordischen Mythen im Rahmen der Gesamtkonzeption des Neuen Museums, Interaktion ohne Grenzen, ed. Ralf Bleile; Ulf Ickerodt. Schleswig: Archäologischen Landesamt, 2017. p. 938-941.

WINROTH, Anders. **The conversion of Scandinavia**: Vikings, merchants, and missionaries in the remarking of Northern Europe. London: Yale University Press, 2021.

ZANIRATO, Andreli de Almeida. **Religião e magia na Gesta Danorum de Saxo Grammaticus**, séculos XII e XIII. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.



capítulo 3

**UNVEILING THE
DESTINY OF A NATION:
the representations
of norns in Danish
art (1780-1850)**

My paper investigates the representations of norns in Danish art, choosing a specific historical period extending from the first representation in 1780s until 1850. A few decades later, there was a decline in National Romanticism in the reception of Nordic themes.¹ As the main theoretical foundations for the study of images, I rely on studies from the realm of cultural history, especially those of Peter Burke. In such an approach, I seek to understand the fundamental social context in which a particular visual culture was created. Given that the images provide access to contemporary views of a given social world, they then need a series of contexts (cultural, political, material and artistic) in order to be understood.²

As an analysis methodology, I have chosen John Harvey's considerations about visual culture, about understanding tradition and the intrinsic characteristics of the artefacts, their materiality

1 Ross, Margaret Clunies & Lönnroth, Lars, 'The Norse Muse: Report from an International Research Project', **Alvíssmál** 9, 1999, pp. 8, 23.

2 (...) 'images are neither a reflection of social reality nor a system of signs without relation to social reality, but occupy a variety of positions in between these extremes. They testify to the stereotyped yet gradually changing ways in which individuals or groups view the social world, including the world of their imagination'. Burke, Peter, **Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence**. London: Reaktion Books Ltd, 2001. I also use Ernest Gombrich's schemata: these visual stereotypes (schemas) act as a familiar filter for themes with little historical information, 'a guess conditioned by habit and tradition'. Gombrich, Ernst, **Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation**. Princeton: Princeton University Press, 2000, p. 77.

and their situation.³ As my main theoretical support for the theme of artistic reception I follow the idea that the popularity of Norse mythology in visual arts was due to its connection with ideals of national cultures and the political situation of each Scandinavian country at that time, as defined by Norwegian art historian Knut Ljøgodt.⁴ The main investigative endeavour is to ponder on the involvement of nationalism in Danish artistic production: in particular, the theme of the norns. How were norns portrayed in Danish art, and how are they related to symbols, themes or motifs linked to ideologies or national sentiments by the Danes?

3 Harvey, John, 'Visual culture', in Stausberg, Michael (Ed.). **The Routledge Handbook of research methods in the study of religion**. London: Routledge, 2013, pp. 505-507.

4 Ljøgodt, Knut, 'Northern Gods in Marble: the Romantic Rediscovery of Norse Mythology', **Romantik** 1, 2012, pp. 141-165.



Figura 1. Johannes Wiedewelt, The Norns: Urd, Verand og Skuld, 1780s. Pencil and watercolour on paper (Illustration for Johannes Ewald's *Balders Død*), 37.9 x 51.5 cm. Danish National Art Library, inv. no. C20. Photo: Public domain, <http://www.kunstabib.dk/samlinger/arkitekturtegninger/vaerker/000027954/2>

The norns and the beginning of Nordic reception in Denmark
Norse mythology was an important source of inspiration for several Danish artists. As a direct product of the so-called Nordic Renaissance,⁵ a great interest in the ancient Norse peoples – their

5 The Nordic Renaissance was a pre-romantic literary movement inspired by Norse myth and Eddic poetry. Ross, Margaret Clunies & Lönnroth, Lars, 1999, p. 3. On the influences of the Nordic Renaissance in Scandinavian visual arts, see: Hansson, Nora, **Klassiskt och nordiskt: Fornnordiska motiv i bildkonsten 1775-1855**. Masteruppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala Universitet, 2019, pp. 15-19.

material culture, their sagas and myths – was aroused. The oldest representation of norns in Danish art was executed by Danish sculptor Johannes Wiedewelt (1730–1802) in the 1780s. The norns are a group of supernatural beings with an extremely variable nature depending on the source. Nevertheless, they are also subjected to stereotyped interpretations.⁶ Wiedewelt’s Norner is part of a set of illustrations made for the opera *Balders Død*, by the Danish poet Johannes Ewald (1743-1781), based on Saxo Grammaticus’s work *Gesta Danorum*. It is a direct product of the Nordic Renaissance.⁷

The drawing [Fig. 1] represents the norns Urd, Verdandi and Skuld. The three are in front of a small fountain, in whose waters two swans swim. Urd dips her hand in the waters of a large pot, while Verdandi is supported by a large block of stone and Skuld, turning her back on us, waters the Yggdrasil tree. The details of this scene were directly influenced by Snorri Sturluson’s *Edda*, which in Wiedewelt’s time was available in French, English and German through the books (1756-70) of Paul Henri Mallet. In the drawing, the only norn whose face we can contemplate is Urd’s (the past); her

6 Simek, Rudolf, **Dictionary of Northern Mythology**. Cambridge: D. S. Brewer 2007, pp. 236-237; ‘Nornir appear to represent notions of inevitability in a broad and unapproachable sense; they are strongly linked to death and to ideas concerning judgment but also to transitions more generally’. Bek-Pedersen, Karen, **The Norns in Old Norse Mythology**. Edinburgh: Dunedin Academic Press, 2011, p. 66.

7 On Johannes Wiedewelt’s involvement with Denmark’s Nordic Renaissance, see: Nielsen, Marjatta, ‘An introduction to the life and work of Johannes Wiedewelt (1731-1802)’, in Nielsen, Marjatta; Rathje, Annette (eds.), **Johannes Wiedewelt: a Danish artist in search of the past, shaping the future**. Copenhagen: Museum Tusulanum Press/University of Copenhagen, 2010, pp. 31-37.

breasts are also visible. Using allegorical language, Wiedewelt defines the present (Verdandi) and the future (Skuld) as uncertain, while the past remains the true nourishing force for the Danish nation. Especially with Urd's breasts in plain sight.⁸

The garb of the norns is based on peasant models, reflecting the artist's effort to reconstruct a more Nordic reference for the characters of Norse Mythology, distancing himself from the neo-classicist model of *moirai* and *parcai*. Even so, Wiedewelt included two vases with Greco-Roman shapes, this being an example of how the Nordic motifs of this period incorporated traditional symbols from the classical tradition to convey the content of the myths.⁹ From a general point of view, the libretto of the opera *Balders Død* illustrated here by Wiedewelt was based on the archaeological information available to the artist in his own day: alongside the runic inscriptions, Sámi drums and megaliths, the characters portrayed also bear anachronistic costumes from the Renaissance and Baroque; in addition to this, the image has a certain fantastical and imaginary charge.

8 Wiedewelt uses the motif of a scarf over Urd's head to represent Urd as older, while Verdandi and Skuld wear braided hair to look younger. An interpretation directly from Snorri's Edda: 'The exploration of the three names attached to the nornir in certain sources – Urd, Verdandi, Skuld – has shown that the relationship between the nornir and the concept of time is at best awkward. To equate fate with time and regard the nornir as representatives of past, present and future is something that can only be done through their three names and, in Old Norse tradition, this interpretation is probably exclusive to *Völuspá* and *Snorra-Edda*, of which the latter is dependent on the former', Bek-Pedersen, Karen, 2011, p. 200.

9 Hansson, Nora, 2019, p. 84.

The depiction of the norns was part of Wiedewelt's recent status. In the 1770s, the artist designed Frederik V's funerary chapel in Roskilde Cathedral, which for him would serve to immortalise the glories of national rulers, in addition to carrying out various works that highlighted the patriotism of the ancient Nordic heroes.¹⁰ The adoption of a peasant look for the norns, moving (partly) away from classicist references, gave the characters the customs and traditions of a Denmark closer to their time, thus creating a first reference for a nationalist sentiment which was still taking its first steps in Europe. Within the Danish patriotic conceptions of the eighteenth century, the peasant figure represented something backward; they were considered superstitious and lazy ('the Others' within the nation), while the nobility spoke foreign languages and had a cosmopolitan outlook.¹¹ By adopting a peasant look for the norns, Wiedewelt turned things around, anticipating the Romantic nationalist idea that it was among the people (the peasant) that the soul of the nation was truly found: the national character. A few years after this illustration, the German philosopher Johann Gottfried Herder (1744-1803) would defend the idea that the traditions, language and clothing of the peasants reflected a cultural continuity from antiquity to the present day and were manifestations of the national character.¹²

10 Nielsen, Marjatta, 2010, pp. 30-35.

11 Engelhardt, Juliane, 'Patriotism, nationalism and modernity: The patriotic societies in the Danish conglomerate state, 1769-1814', in **Nations and Nationalism**, 13(2), 2007, pp. 215-216.

12 Herder, Joseph Gottfried, **Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit**, (1774) apud: Engelhardt, Juliane, 2007, p. 215.

In addition to the garments, a specific detail of the design seems to confirm this conception: the triple knot in Skuld's hair follows the same pattern constant in images of Valkyries and female supernatural beings, preserved in monuments such as The Hunnestad Monument (DR 284, currently in Lund) and known since the book *Monumenta Danica* (1643) by the Danish antiquarian Ole Worm (1588-1654). In this regard, the knot formed by the joining of hair above Urd's naked breasts is also significant, being an allusion to a state of natural freedom and also anticipating the creation of the peasant as a cultural hero by nineteenth-century Scandinavian intellectuals.¹³

13 Kettunen, Pauli, 'A Return to the Figure of the Free Nordic Peasant', **Acta Sociologica** n. 42, 1999, pp. 259-269. Could these elements of Wiedewelt's work be precursors to the nationalist freedom present in Oehlenschläger and Grundtvig? In Oehlenschläger a root in mythological past still living in Danish rural people (Schnurbein, Stefanie von, **Norse Revival: Transformations of Germanic Neopaganism**. Leiden: Brill Academic Pub, 2016, p. 301). In Grundtvig, his educational ideas for the rural world applied to the Nordic gods: 'Frihed for Loke såvel som for Thor' (Freedom for Loki as well as for Thor), apud: Zernack, Julia, 'Pre-Christian Religions of the North and the Political Idea of Liberty', in Ross, Margaret Clunies (Ed.), **The Pre-Christian Religions of the North: Research and Reception, Volume I: from the Middle Ages to c. 1830**. Turnhout: Brepols Publishers, 2018, p. 261. According to Grundtvig the independent peasant was the founder of Danish popular culture, which for him was synonymous with national culture (called by him: 'folkelig'). Brincker, Benedikte, 'A "Small Great National State": An Analysis of the Cultural and Political Factors that Shaped Danish Nationalism 1760-1870', **Journal of Historical Sociology** 16(4), 2003, p. 416.



Figura 2. Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Balder's Death*, 1817. Oil on canvas, 142 cm x 178.3 cm. Akademiraadet, Det Kongelige Akademi for de Skønne Kunster. Photo: Public domain: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Baldr_dead_by_Eckersberg.jpg

In 1817 norns are once again represented in Danish art, but not as a main or central theme. They appear in the background of the painting *Baldr's death* [Fig. 2], by Danish painter C. W. Eckersberg (1783-1853).¹⁴ While the main gods appear in the foreground, clad in bright colours and seen under a lot of light, the norns are in the shadows, next to the Yggdrasil tree. They appear in simple and very

¹⁴ This painting will not be analysed in detail, only the elements related to the norns. For an extensive and detailed interpretation, see: Hansson, Nora, 2019, pp. 44-54.

dark clothes, almost like peasant women, at the outskirts of the events taking place in the foreground, their faces low and sad. Urd points her finger in the direction of Skuld. Verdandi holds a large shield in her hands, ornamented with the sun, moon and two stars.

Eckersberg ended up creating a very personal interpretation of the norns. In the absence of a defined pattern for representing them, he may have known Wiedewelt's previous drawing and then chosen to depict them in peasant dress. His depictions also moves away from classical tradition in other ways, opting out of any symbolism associated with weaving or differences in age. The detail of the shield associated with the norns does not exist in any medieval or modern literary source.¹⁵ Eckersberg inscribes celestial bodies on this object, perhaps to give a more cosmic sense or a cosmic power to these entities, facilitating their role as agents of the destiny (in his interpretation) of the god Balder. At the same time, we perceive some echo of the cosmic and divine power of the norns instituted

15 Eckersberg may have been influenced by reading The Prose Edda: 'De vælge dem der skal falde, og de raade for Sejren. Gudr, Rota, og den yngste Norne, som heder Skuld, er dem som altid ride for at bestyre Kampen' (They choose those who fall and govern victory. Gudr, Rota and the youngest norn, called Skuld, are the ones who always ride to lead the fight). Nyerup, Rasmus, **Edda**: eller, Skandinavernes hedenske gudelære. Kjøbenhavn: Andreas Geidelins Forlag, 1808, Niende Capitel, p. 47. In this work, Snorri Sturluson fused the Skuld norn with the eponymous valkyrie, which have the same names but are different beings in the oldest sources (as we can see in *Völuspá*, where they are mentioned in different stanzas). It is also in *Völuspá* that the valkyrie Skuld is described as carrying a shield ('Skuld bar Skjoldet', **Den ældre Edda**, bd. I. København: Den Gyldendalske Boghandling, 1821, Valas Spaadom, s. 28, p. 42). So, perhaps by reading Snorri, Eckersberg inserted a shield next to the norns in his painting.

by N.F.S. Grundtvig in *Nordens Mytologi – eller en udsigt over Eddalæren* (1808).¹⁶

The shield and celestial bodies are also unrelated to Balder's death as described in the two literary sources used by Eckersberg for his painting: the Prose Edda and Adam Oehlenschläger's *Baldur hin gode* (1807).¹⁷ Contrary to old interpretations asserting that the painting is predominantly neoclassical, Nora Hansson interpreted it as a classicist only in regards to the formalism of light, its colours and contours, particularly as it also illustrates a blend of equipment and clothing from various historical periods.¹⁸ In the painting as a whole, the norns represent the conception that destiny is inevitable, offering no escape. And the detail of the three figures by the Yggdrasil, with mountains in the background, inserts the painting in an effectively mythological landscape.¹⁹

16 Grundtvig grants a power to the norns much greater than that contained in the two Eddas, being Odin's instrument to weaken the giants and gods decaying: Grundtvig, N.F.S., **Nordens Mytologi eller en udsigt over Eddalæren**. København: Hofboghandler J. H. Schubothes Forlag, 1808, pp. 38-40.

17 Hansson, Nora, 2019, p. 49.

18 Hansson, Nora, 2019, p. 54.

19 From 1817 on, Eckersberg no longer painted Norse mythological themes, see: Þórarinnsson, Þrándur, **Goðsagnastríðið**: Ritdeila um ágæti norrænnar goðafræði fyrir danska myndlist í upphafi níttjándu aldar. Háskóli Íslands, MA-ritgerð í listfræði, 2016, p. 55.



Figura 3. Søren Henrik Petersen, *The Norns*, 1822. Etching, roulette and aquatinte, 172 x 466 mm. SMK National Gallery of Denmark, inv. no. KKSGB12687. Photo: Public domain, <https://open.smk.dk/artwork/image/KksGB12687>

The norns in the Copenhagen Mythological contest

At the beginning of the nineteenth century, a series of political and social events caused Denmark to undergo a new wave of national sentiment in which mythology became the major theme in the revaluation of the Nordic past. Several writers published various poems and books in which the ancient gods were associated with an idealised outlook on Denmark, the main examples being N.F.S. Grundtvig's *Nordens mytologi* (1808) and *Nordiske Digte* (1807) and Adam Oehlenschläger's *Nordens Guder* (1819). The Danish artists strove to create works with a mythological theme, but at the same time several critics questioned the fact that medieval sources did not provide any type of reference or information relevant to their

images. In 1801, Oehlenschläger argued that Danish art should use Nordic themes instead of Greek mythology, as they stimulate people's love for their homeland.²⁰

Between 1812 and 1821 the so-called Mythologie-Striden (The Mythology Dispute) occurred, giving rise to two opposing groups: for or against the Norse theme in Danish art.²¹ In an 1812 dissertation, the theologian Jens Møller defended the use of ancient Norse themes, stating that it stimulated love for the nation. In the years that followed, these discussions came to occupy The Royal Danish Academy of Fine Arts,²² and in 1819 and 1828, Finnur Magnússon was hired as an instructor in mythology and Nordic literature for art students.²³ Torkel Baden (secretary of the Academy of

20 Andersen, Lise Præstgaard, 'Ewald's and Oehlenschläger's Poetry inspired by Old Norse Myth', in Ross, Margaret Clunies (Ed.). *The Pre-Christian Religions of the North Research and Reception, Volume I: From the Middle Ages to c. 1830*. Turnhout: Brepols Publishers, 2018, pp. 331–350. After the great success of his poem *Guldhornerne*, Oehlenschläger held a series of public lectures on Norse mythology at the Academy of Art after 1804, being a great influence on the visual artists of his time. Grandien, Bo, 'Painting and Sculpture in Denmark', in Ross, Margaret Clunies (Ed.), **The Pre-Christian Religions of the North: Research and Reception, Volume I: From the Middle Ages to c. 1830**. Turnhout: Brepols Publishers, 2018, p. 452.

21 Þórarinnsson, Þrándur, 2016, pp. 41-45.

22 Ljøgodt, Knut, 2012, pp. 145-146.

23 Kuhn, Hans, 'Greek gods in Northern costumes: visual representations of Norse mythology in 19th century Scandinavia', **International Saga Conference**, 2011, p. 211; Gerven, Tim van, 'Is Nordic Mythology Nordic or National, or Both? Competing National Appropriations of Nordic Mythology in Early Nineteenth-Century Scandinavia', in Simon Halink (ed.), **Northern Myths, Modern Identities: The Nationalization of Northern mythologies since 1800**. Leiden/Boston: Brill, 2019, p. 54. 'Finnur exerted great influence on the artistic cultivation of Nordic mythology', Gerven, Tim van, p. 55.

Fine Arts) refuted Jens Møller's ideas, stating that the Nordic themes were deformed and useless, unlike classical mythology, which was sublime, ideal and cultured.²⁴ The painter C. F. Høyer followed the same train of thought, asserting that classical and Christian motifs should prevail in Danish art.²⁵

In 1820, Danish prince Christian Frederik asked the eminent sculptor Bertel Thorvaldsen to speak publicly in favour of Norse mythology; however, no such thing ever came to happen.²⁶ That same year, the idea of launching an artistic competition with a Nordic theme was fostered and sponsored by Jonas Collin and Johan Bülow.²⁷ An advertisement was published in several Copenhagen newspapers on 21 May 1821 and the contest was promoted by Det

24 Kuhn, 2011, p. 211.

25 Kofoed, Kira, 'Norse Mythology in Thorvaldsen's Art – a Virtually Omitted Motive', **Arkivet**, Thorvaldsen Museum, 2014. [Accessed on 05.01.2020:] <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/norse-mythology>

26 'I know there can be no question of you putting up the award money, but it would be crucial to the cause and to safeguard the so shamefully maligned worth of Norse mythology (which at any rate should always be of interest and value to Nordic artists) if you, if you found the theme and the will for it, would sketch some drawings and send them to me or to the Academy.' Christian Frederik, Luzern d. 12 Aug. 1821. **Arkivet**, Thorvaldsen Museum [Accessed on 20.05.2020:] https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m71821_nr.58 My translations unless stated otherwise.

27 'It now comes to light that the studies of Norse mythology studies have cost Denmark several thousands; A private individual, Bülow from Sanderumgaard, is for his part said to have spent 8,000 Rdb thereon'. Letter from C. F. Høyer to Thorvaldsen dated 23.6.1821, **Arkivet**, Thorvaldsen Museum, [Accessed on 05.01.2020:] <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/M875,10>

skandinaviske Litteraturselskab (Scandinavian Literature Society), remaining open until 1 May 1822. The awards involved sums of money and were divided into three categories: Sketches for paintings; relief compositions, and drawings of individual figures. All proposals were to address themes of Norse mythology and would be judged by Jonas Collin, historian Peter Erasmus Müller, writer Adam Oehlenschläger, architect C. F. Hansen and painters Christian August Lorentzen, C. W. Eckersberg and architect G. F. Hetsch. The winners in the drawings category were J.L. Lund with *Balder og Mimer hos nornerne*²⁸ (first place) and Andreas Ludvig Koop with *Volas spådom* (second place), while Hermann Freund received the first prize for his relief (*bozetti*)²⁹ [Fig. 4], for the same theme as Lund.³⁰



Figura 4. Herman Ernst Freund, *Mimir & Balder Consult the Norns*, 1822.
Relief, 34 x 101 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, inv. no. MIN 0319.
Photo: Kunstindeks Danmark, public domain

28 Salling, Emma, 'Den tungsindige helt', in **Meddelelser fra Thorvaldsens Museum**, 1989, p. 288.

29 Ljøgodt, Knut, 2012, p. 151.

30 The title appears as *Mimer og Balder der udspørger Nornerne* in Freund, Victor. **Hermann Ernst Freund's levned**. Kjøbenhavn: T. H. Linds Forlag, 1883, p. 82.

Lund and Freund's norns share the same structure, despite appearing in different contexts. I have been unable to ascertain who made the first version of the subject or did the original outlines. Even so, we know that the two artists were friends. We suspect that Freund carried out the original design, as he was personally invited by the competition's patron and even received books from him as inspiration.³¹ Freund's award-winning relief is currently at Ny Carlsberg Glyptotek, while the National Gallery of Denmark keeps the reproduction for this sculpture by Søren Henrik Petersen in 1822 [Fig. 3].

These works feature three sets of characters: a group of valkyries, the norns and two gods, Mimir and Balder. The three valkyries (Gudur, Totha and Skuld) are located on the far left, clad in animal skins and carrying shields and axes. They reflect Germanic patterns with wild and aggressive tones, unlike the other five characters, all markedly classic in nature. Verdandi (Varanda) and Balder are almost completely naked, with hair and features fitting the Greek model. Urd is seated and facing to the left, while Skuld is

31 Jonas Collin sent Freund the translation of Edda by Finn Magnussen and the books Nordens Guder by Oehlenschläger and Optrin af Norners og Asers Kamp by Grundtvig. According: Johansen, Peter, **Nordisk oldtid og dansk kunst**. København: I kommission hos H. Hagerup, 1907, p. 55.

at the opposite side and Verdandi is standing in the middle of the group. Urd writes on a tablet – matching a description from *Völuspá*, accessible via the Danish translations of the time.³²

Verdandi supports one foot on an overturned and overflowing water jar – another idea that may have been taken from Snorri’s Edda and its description of how the norns watered the cosmic tree daily. In turn, the act of the gods Mimir³³ and Balder consulting the norns,

32 The *Völuspá* has been available in Danish since 1665. According to: Andersen, Lise Præstgaard, ‘Oehlenschläger: de norrøne kilder og de norrøne kvinder’, **Danske Studier**, Akademisk Forlag, København, 1981, p. 12. In 1821 there was a new translation into Danish of *Völuspá*, carried out by Magnússon, Finnur, **Den ældre Edda**. En samling af de nordiske Folks Sagn og Sange, ved Saemund Sigfussön kaldet Hin Frode, vol. I. København: Den Gyldendalske Boghandling, 1821. The excerpt in this edition that mentions carving norns is: ‘de skare paa Tavlen’ (cut on the board, Valas Spaadom, s. 18, p. 38).

33 In the detail of Mimir consulting the norns, Freund was influenced by an earlier painting by Abildgaard in which the god Apollo (standing and with one hand outstretched forward) consults the parca (seated in front of him). Nicolai Abildgaard, *Apollon pålægger Parcerne at opsøge den fra jorden bortflygtede Ceres*, 1809, oil on canvas, 47.5 x 48 cm, **The National Gallery of Denmark**, KMS3342. Photo: Public domain: open.smk.dk/artwork/image/KMS3342. Apollo’s encounter with the parca to try to find Ceres does not exist in the sources of classical mythology. Perhaps the writer Oehlenschläger was inspired by Abildgaard’s painting to compose the scene (**Nordens Guder**, canto XIV) in which the gods look for the norns to try to solve the kidnapping of Iduna.

the detail of Skuld's wings and her position with her fingers on her lip was taken from Oehlenschläger's *Nordens Guder*, published just three years before this image.³⁴ Freund also added wings for Verdandi and, moreover, positioned her in a central and imposing way, including a detail that did not exist in the Edda but appears in Oehlenschläger's book: a set of scales in her hand.³⁵ This equipment also does not occur in representations of the parca and moirai in European art. So it is possible that Oehlenschläger and Freund merged two other iconic traditions: the statues of the Nike goddesses of the Greeks with the Lady Justice of the Romans.

34 'Og Baldur, blødbedrøvet som en Pige, Besøgte Mimer i den kolde Hule (...) Med Baldur Mimer Træet gik forbi, Og standsed først ved Urdurs klare Kilde' (And Baldur, gentle-hearted as a maid, Visited Mimer in the cold cave (...) Balder and Mimer now direct their course, Passing that tree, to Urdur's mystic spring); (...) 'Sad Nornen Skuld med Læben mod sin Finger (...) Fra hendes Skuldre gik uhyre Vinger' (The norn Skuld sat, with finger on her lips (...) From her shoulders huge wings sprang). Oehlenschläger, Adam Gottlob, **Nordens Guder**: et epik digt. København: Trykt paa Forfatterens Forlag, 1819, p. 186, 187, 188. Perhaps Oehlenschläger was inspired by the wings of Freyja (a description that appears in the canto XIV) to describe wings also in Skuld.

35 'Varanda paa sin gyldne Vægt tilveier, Alfaders Gaver: Døden eller Seier!' (Varanda on her golden Scales weighs out the gifts of the All-Father: Death or Victory!). Oehlenschläger, Adam, **Nordens Guder**, p. 188. All-Father (Alfader) is another name for the god Odin in the Eddas.



Figura 5. Herman Ernst Freund, *Ragnarök Frieze*, fragment, 1826-27. The photo was probably taken in the 1870-80's. Reproduced in Kasper Monrad, *Ragnarokfrisen af H.E. Freund*, SMK National Gallery of Denmark, 1986.

Later, in 1826, Freund would include norns in the most ambitious Nordic project in Danish art, the Ragnarök Frieze [Fig. 5] executed for Christiansborg Palace. A part of the panel was installed in 1827. With Freund's death in 1840, the remainder of the frieze was completed by Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868) between 1841 and 1842; however, the ensemble was destroyed by a fire in 1884. The panel now survives only through copies. Freund kept the three Norns in almost the same position and holding the same objects, but they now bore a look more Egyptian than Greek: instead of hair tied or loose, their heads are encircled by bands that fall behind the ears. Despite the changes, the meaning of the motif is perpetuated: Urd is the historical past (the record), Verdandi is the present figured by justice and equity, while Skuld represents the uncertainty of future (previously with her finger on her mouth and looking to the right; now with her chin in her hand and facing left).

The norns in the works of J. L. Lund

A drawing by Lund, *Balder og Mimer hos nornerne*, known from a reproduction [Fig. 6], suggests influences from Freund's award-winning relief, albeit with modifications.³⁶

I possess no documental information that objectively proves that this composition is the same that won the 1822 contest. Heiberg claims that this drawing was taken from Oehlenschläger's poem, but gives it a wrong title³⁷, because in this poem, it is Balder and Mimir who visit and talk to the norns to rescue the goddess Iduna. The book in which the image was found only states that the drawing is by Lund.³⁸ Our conviction is based on elements intrinsic to the object:

1. In all later representations of Norns by Lund, the presence of Balder and Mimir does not occur, as in this image of Heiberg's book, alluding to the title of the 1822 contest submission;
2. The publication date of the book is only five years after the contest;

36 Unlike Hermann Ernst Freund, J. L. Lund's debut in terms of Nordic themes preceded the 1822 competition. A couple of years earlier, Lund had already done several drawings and paintings depicting such themes.

37 (Odin und Mimer befuchen die Nornen, Heiberg, **Nordische Mythologie**, p. vii)

38 ('nach einer Zeichnung des herrn Professors Lund in Kopenhagen', Heiberg, **Nordische Mythologie**, p. vii)

3. Skuld's helmet and Mimir's clothing in the image from Heiberg's book resemble helmets and clothing in Lund's earlier drawings: Ansgar prædikende³⁹;
4. The drawing repeats the same patterns as Freund's relief, on which it was based.



Figura 6. J.L. Lund, Mimir and Balder visiting the Norns. Reproduced in Johan Ludvig Heiberg, *Nordische Mythologie: aus der Edda und Oehlenschlägers, mythischen Dichtungen*. Schleswig: Königl Taubstummen-Inst, 1827, p. 335.

39 (pencil, 1819, **The National Gallery of Denmark**, KKSgb13640, <https://collection.smk.dk/#/detail/KKSgb13640>), Knud den Store ved strandbredden (pencil, 1825-1830?, **The National Gallery of Denmark**, KKSgb13500, <https://collection.smk.dk/#/detail/KKSgb13500>)

Lund leaves only Verdandi with wings, and the scales are passed into Skuld's hands. Urd is no longer writing, but just holding the sign, this time covered in runes. This time, it is Verdandi who touches her lips with her finger, while Skuld wears armour of the Lorica type – here Lund brings her closer to a homonymous valkyrie, Skuld, a recurring character in the Eddic sources. Overall, the scene is much more Nordic than Freund's image: the women's clothing consists of long dresses, capes and brooches, in keeping with ancient Denmark, and Mimir and Balder wear traditional costumes too. The latter has no beard (as in Freund), but rather than Greek hair, he has a face much closer to the face traditionally associated with Christ. Lund used other strategies to bring this landscape closer to the Nordic world. First, he inserted a runestone to the left side of the norms, and two ornate vases to the right. In the background of the scene, on a small slope, is the Yggdrasil tree with the Bifrost rainbow coming out of its crown. At the base of the tree is a megalithic circle of ten stones.

The runestone in the illustration was based on dozens of monuments found throughout Denmark, featured in several antiquarian publications since Ole Worm. One side is covered in serpentine ornaments, while the others bear runic inscriptions. In the early nineteenth century, literature and art still made use of runes according to a Romantic ideal stemming from antiquarian studies, a scenario that began to change after the 1830s.⁴⁰ In Lund, the runestone and the runes in Urd's hands serve to reinforce the feeling that the past was rich in wisdom and knowledge, just as the

40 Rix, Robert William, 'Letters in a Strange Character: Runes, Rocks and Romanticism', **European Romantic Review** 16(5), 2005, pp. 589-611.

megalithic circle around the cosmic tree reinforces a symbolism of antiquity and unity of the gods.

In 1836 Lund created another depiction of the norns [Fig. 7], this time omitting Mimir and Balder. Virtually the same scene and its elements are preserved (the megaliths, the tree and rainbow, and the runestone), albeit with some small details changed: Skuld is no longer armoured and wears a garland of flowers on her head, making the scene much lighter and more feminine in tone. Her scales carry a dagger and a wreath⁴¹, symbolising the balance between war and peace among men in the future.⁴²

41 'In der einen Schale liegt ein Dolch, in der anderen ein Kranz' (In one bowl a dagger lies, in the other a wreath), Heiberg, Johan Ludvig, **Nordische Mythologie**, p. viii.

42 A more literal interpretation of Oehlenschläger's poem is also possible: "Døden eller Seier!" (Death or Victory!), Oehlenschläger, Adam, **Nordens Guder**, p. 188.



Figura 7. J.L. Lund, *The Three Norns*, 1836. Pencil on paper, 415 x 351 mm. Kunsthalle zu Kiel, Inv. no. 1957-KH 37. Photo: Public domain, <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-076017/lido/1957-KH+37>



Figura 8. J.L. Lund, *The Norns*, 1842. Pencil on paper, framed with watercolour, 499 x 429 mm. SMK National Gallery of Denmark, inv. no. KKSGB14737. Photo: Public domain, <https://open.smk.dk/artwork/image/KKSgb14737>



Figura 9. J.L. Lund, *The Three Norns*, 1844. Oil on canvas, 205 x 173 cm. SMK National Gallery of Denmark, inv. no. KMS494a. Photo: Public domain, <https://open.smk.dk/artwork/image/KMS494a>

Lund continues to explore the theme of norns in a study from 1842 [Fig. 8] and in the painting *De tre norner* from 1844 [Fig. 9]. Both share the same structure, differing only in the use of colours and some minor details.⁴³ The painting has painted side frames, depicting beasts and snakes on the upper part (a common motif in rune stones) as well as the name of the three norns written in Danish-style runes (the younger futhark).⁴⁴ Each female character boasts a strong and vibrant colour (purple, red and green), all contrasting with each other. Such contrast is characteristic of the Nazarene movement with which Lund was associated, referring to the patterns of the Italian Renaissance.⁴⁵ Here all parts of the image were executed with precision and balance of the elements. There is no difference between nature and the three female beings; all have a strong symbolic charge:

43 In addition to the detail of him having inverted the position of the background objects: in the study, the cave was located behind Skuld and the tree of Urd; in the final painting, the cave was on the right of Urd and the tree next to Skuld.

44 Page, Raymond Ian, **Runes**. London: The British Museum Press, 2000, p. 20.

45 On the relationship between Lund and the Nazarene movement, see: Grewe, Cordula, 'J. L. Lund, Lukasbrødrene og den moderne religiøse kunsts frembrud', in **Den anden guldalder: Johan Ludvig Lund over alle grænser**. Denmark: Den Hirschsprungske Samling, 2019, pp. 160-209. Despite this aesthetic influence, Lund follows the colours of the norns according to the book *Nordens Guder*, where Skuld has a green garment and Verdandi uses a light garment: 'Gront hendes Klaedefønd (...) med Blikket klart', Oehlenschläger, Adam, **Nordens Guder**, p. 188.

the fountain in the foreground, the cave⁴⁶ on the left and the Yggdrasil tree to the right.

The norn Urd is in front of a cave, here symbolising the past. Conveying a very determined attitude, she is the only one with a vigorous look. Verdandi is in front of the fountain, symbolising the actions that can be judged in the present (by the scales), while Skuld remains seated with Yggdrasil behind her silhouette. Here the cosmic tree takes on cosmic significance related to the future. Compared to his 1822 drawing [fig. 6], here the harmony and natural balance of the three norns imbues the painting with a much greater sense of time and destiny.

In this painting, Lund has chosen to hybridise his previous illustrations by incorporating certain elements from Hermann Freund's relief: Urd writing on the blackboard; Verdandi with wings and carrying scales; Skuld holding a staff. Between one norn and another, he inserted an ornamented vase. One of the transformations involved placing Verdandi in the central position, almost upright and carrying the scales: these had already been inserted in the works of by Freund and Lund in 1822 and now once again become the main focal point of the image. Lund preserves the runic wooden staff, but

46 There is no description of caves next to the norns, in medieval sources or in Oehlenschläger. It is possible that Lund took this image from Mimir's cave, described in Nordens Guder, but this is another scene that also does not occur in sources of medieval literature: 'Besøgte Mimer i den kolde Hule' (Visited Mimer in the cold cave), Oehlenschläger, Adam Gottlob, **Nordens Guder**, p. 186. Another possible influence on Lund is the cave symbolism in the paintings of German romanticism, e.g. in Caspar David Friedrich. Johannes Wiedewelt's drawing for the opera Balders Død (act 3, scene 2) features the three women in a cave (Johannes Ewald's Balders Død, 1780). Online: <http://www.kunstabib.dk/samlinger/arkitekturtegninger/vaerker/000027954/26>

here it is almost shaped like a sword,⁴⁷ perhaps an allusion to the valkyrie Skuld. The order of the norns was inspired by the conception of time and age, with Urd presented with a veil and cape (the oldest), Verdandi with braids and a spiral diadem (middle age) and Skuld, the youngest, with a diadem and simpler braids. As for the general meaning of the painting, scholar Anna Schram Vejlby has observed that its figures exhibit far more symbolic than realistic attitudes, their gestures and gaze communicating a sense of reflection and eternity.⁴⁸

The Destiny of a Nation

A central question remains: Why were the norns chosen as a central theme in Freund and Lund's two award-winning works? The first answer may lie in Oehlenschläger's book. While in the Eddas the norns appear as shadowy figures, in quick and fragmented descriptions, in Nordens Guder they became an important part of the XIV canto (Iduns Frelse), being connected not only with the liberation of Idunn, but with the fate of all the gods and the universe.

47 Wooden staves with runic inscriptions have been known in Scandinavia since the Renaissance. Several private collections in Denmark and Sweden contained runic staves during the nineteenth century (information sent by Per Larsson, Kulturen, email on February 7, 2020). The city of Lund (Sweden) has a very old collection of rune wooden calendars and in Copenhagen there was much research on runes, which may have influenced J.L. Lund.

48 Vejlby, Anna Schram, 'Johan Ludvig Lund. En alt for glemt kunstner', in **Den anden guldalder**: Johan Ludvig Lund over alle grænser. Denmark: Den Hirschsprungske Samling, 2019, p. 55.

Oehlenschläger was inspired by Snorri Sturluson's quick comment that in the Urd fountain the gods met in council, turning the norns into advisors to characters such as the valkyries (included by Freund in his relief), as well as Bragi, Mimir and Balder. Nordens Guder was a product of Danish Romanticism, in which the Nordic characters had Homeric characteristics and languages.⁴⁹ Thus, the classicist filtering of the norns is not only a choice of the sculptor, but a reception (Freund) of the reception (Oehlenschläger) of Norse myths.

But the question is still, why – among so many gods and mythical scenes in Oehlenschläger's book Nordens Guder – did Freund and Lund choose norns as the central theme?⁵⁰ I have to once again emphasise that until that moment the norns had never before been main motifs in works of art and it is with the Copenhagen

49 Andersen, Lise Præstgaard, 1981, p. 15. This researcher also recalls the influence of German literature and philosophy on Oehlenschläger, as well as other authors such as Snorri Sturluson, Saxo Grammaticus, John Ewald, Peter Friderich Suhm and Nikolaj Frederik Severin Grundtvig.

50 Several other projects and works by Freund created in the same year reproduce the most varied Norse gods and goddesses. The famous statue of Loke (1822), included in the collection of **Ny Carlsberg Glyptotek** (inv. Nr. MIN 0294, public domain: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisVaerk.do?vaerkId=105873> with other versions: Loke, 1822, **The National Gallery of Denmark**: Inv. No. KMS5331; Loke, 1822, Kunstmuseum Brandts: Inv. No. FKM / 342). Several etchings by Søren Henrik Petersen for Freund's sculptures made in 1822 are part of the collection of The National Gallery of Denmark (Thor, Idunna, Bragi, Freia, Odin).

contest that they gain notoriety.⁵¹ Out of a total of thirty chapters in Oehlenschläger's book, thirteen deal directly with the god Thor – the most important deity in the artistic reception of the eighteenth and nineteenth centuries; Loki appears in five cantos titles; Odin is quoted in almost every corner.

The scene of the three norns gathered to receive the gods Mimir and Balder becomes an allegory of Danish national culture for both Freund and Lund [Fig. 4 and Fig. 6]. With Denmark going through territorial problems and international conflicts, in addition to recent economic troubles, the socio-political context of this time sought to find ways of overcoming such troubles and also of building identities for the new moment. While Oehlenschläger saw mythical times as a heroic model,⁵² Freund and Lund chose the norns as a model based on their power over time – they regulated men; the gods bowed to them, making them true symbols of destiny.⁵³ Nothing

51 In a previous artistic contest with the theme of Norse mythology, held in Stockholm and promoted by Geatish Society (1817–18), the winning works were: Isac Salmson (first prize) for the relief Thor Fighting the giants; Pehr Berggren (second prize) for a drawing showing Freyr; Bengt Erland Fogelberg exhibited plaster models for three planned large sculptures: Odin, Thor and Freyr. Grandien, Bo, 'Painting and Sculpture in Sweden', in Ross, Margaret Clunies (Ed.), **The Pre-Christian Religions of the North: Research and Reception**, Volume I: From the Middle Ages to c. 1830. Turnhout: Brepols Publishers, 2018, p. 478. No artistic work at this event had norns as their motive or theme.

52 'Mythology is the product of an era when the brave soul, unaware of his impotence, rose high up on fantasy's wing to god', Shailer-Hanson, Kathryn, 'Adam Oehlenschläger's Erik and Roller and Danish romanticism', in Stewart, John (Ed.), **Kierkegaard and His Contemporaries: The Culture of Golden Age Denmark**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2003, p. 236.

53 Freund, Victor, Hermann Ernst Friends levned, p. 119.

could be better suited to representing a mythical past for the country at that time.

On the left side of Freund's relief [Fig. 4], imposing, heavily armed valkyries symbolise death, battle and victory, following the standards in force in Romantic art.⁵⁴ They also became personifications of war, especially poignant in the context of the military humiliations suffered during and after the Napoleonic wars. Accordingly, they become nationalist allegories in the early nineteenth century.⁵⁵ Freund's three valkyries were initially inspired by Snorri Sturluson (Gudur, Rotha, Skuld) but featured much more Germanic elements (bear pelts) than the mail-clad warriors in the Sandberg painting *Valkyrior ridande till strid*, 1820, commissioned by Sweden King Karl XIV Johan. Along with this more militarised aspect, Mimir and Balder reinforce the other ideal notions about the nation.⁵⁶ Mimir

54 Williams, Lindsey K., 'Changing Perspectives: Valkyries in Text and Image', **Ex Historia** 11, 2019, p. 129. The valkyries began their trajectory in the visual arts as symbols of warmongering in nationalism in an illustration for the opera *Balders Død* (1778), made by Daniel Nikolas Chodowiecki (Ljøgdødt, Knut, 2012, p. 49).

55 '(...) that will bring 'unity, justice and freedom' to the Germans (...) an absolutely positive heroine, leading the Germans to victory in a battle for a just cause', Hermand, Jost, 'Victory for the Just Cause! Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld: Cäcilia Tschudi as a Valkyrie (1813)', in Brockmann, Stephen (Ed.), **Heroes and Heroism in German Culture**. Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2000, p. 10.

56 In the Danish artistic reception of Norse myths, Balder embodied the first nationalist idealisations familiar from the eighteenth century. From Eckersberg's previously mentioned painting of the same title, and the musical drama *Balders Død* (1770, first published in 1775, performed with music in 1779) by Johann Ernst Hartmann and Johannes Ewald, which also contained references to valkyries. See also: Brincker, Benedikte, 'A "Small Great National State": An Analysis of the Cultural and Political Factors that shaped Danish Nationalism 1760-1870', in **Journal of Historical Sociology** 16(4), 2003, p. 411. In addition to nationalist overtones, this

represents wisdom – he carries a vase, representing his connection to the roots of Yggdrasil. And Balder represents Christ and the new religion in the Nordic world.⁵⁷ Thus, in Freund’s relief, the norms balance a mythical time poised between political-military power and religious wisdom, indispensable for a model of nationalist identity in the first half of the nineteenth century.

In this context, art served as a propagator of myths that contained significant symbols for the political context,⁵⁸ but in order to understand the significance of norms in Danish art, we first have to understand the multiple variations prevalent in the notions of nationality and nationalism at this time. For Denmark, there were three main contexts: patriotism, literary nationalism and political nationalism, in addition to a tolerant form (nationality) and a more aggressive one (nationalism).⁵⁹ In the 1820s, several of these positions bled into each other. After the Battle of Copenhagen

musical drama contained ‘bourgeois ideals of equality’. Andersen, Lise Præstgaard, 2018, p. 336.

57 An example of the association between Christ and Balder in art is the influence of the Kristus sculpture (1821) by Thorvaldsen, in the Balder sculpture, by Bengt Fogelberg (1840). Fell, Christine E., ‘Gods and heroes of the Northern world’, in David Wilson (Org.), **The Northern World**. New York: Harry Abrams, 1980, p. 22.

58 The Scandinavian monarchs of the time (Frederik VI and Karl XIV Johan) both encouraged artistic production with themes from Norse mythology in order to assert and exercise their power, see: Ekedahl, Nils & Alm, Mikael, ‘En dynasti blir till. Medier, myter och makt kring Karl XIV Johan’, **Historisk Tidskrift** 124 (3), 2004, pp. 537-538.

59 Vammen, Hans, ‘National Internationalism – the Danish Golden Age Concepts of Nationality’, in **Meddelelser fra Thorvaldsens Museum**, 1997, pp. 9-10.

(1807) and the loss of Norway (1814), artists and writers sought an identity for the nation, based on a historical, mythical and literary past. Ancient Norse myths were an ideal solution, especially after the Nordic Renaissance, providing models of behaviour, virtue and ideals for the new nation's project and its inhabitants. While these myths served a pan-Scandinavian purpose, they were used with regional intentions, as we can see in the preface to the translation of the Poetic Edda by Magnussen in 1821:

”Thus, we get know the true national spirit on which our life and existence is founded – and then we realise that the three main peoples, generally called Nordic (Danish, Swedish and Norwegian) were originally brothers, spoke the same language and shared the same faith (...) As such, they belong to the older Danish language (...) Our oldest literary memorial I, as the reader will be aware, the so-called elder Edda, insofar as it contains the oldest national poems and legends of our people (...)”.⁶⁰

In this context, the mythological competition of 1822, inspired by prince Christian Frederik and sponsored by Jonas Collin, united the artistic and political intentions associated with the idealisation of the nation's mythical past. And the two main prize winners, both depicting the theme of norns, were inspired by Oehlenschläger's perception of these female beings controlling the fate of gods and men. Thus, norns became the ideal embodiment of a mythical identity for Denmark: they incorporated a symbolism from the past, a celebration of the present and hope and triumph for the future. The norns were the subject of the main relief of the Ragnarök frieze

60 Magnússon, Finnur, **Den ældre Edda**, p. v, vii.

and, just like Lund's collection of historical religious paintings, were executed for the Christiansborg palace under the initial sponsorship of Frederik VI in 1827. This king's government was authoritarian and reactionary, abandoning the liberal ideas of his time as a prince. The new reform of the Christiansborg Palace, completed in 1828, maintained a government policy based on the existing order of society and an ideological wish to base the future nation on its past.⁶¹ To put it in other words: a country with a national culture based on ancient myths and history.

Conclusion

Norns, like Norse myths in general, were rediscovered by Danish art in the late eighteenth century. Concerning the written sources that underpin the art, the earlier pictures (by the artists Wiedewelt, Eckersberg, Lund and Freund) draw heavily on *Völuspá* (stanzas 19-20) as well as Snorri's Edda version. Representations of norns were very closely associated with the notions of culture and identity prevalent at the time and their aesthetic variation was a direct product of the lack of a standardised iconography of myths, allowing room for interpretations and artistic license on the part of the artists. Such representations were also given further impetus by writers like Oehlenschläger and Grundtvig and their nationalist interpretations of medieval sources and canonical patterns followed by European art regarding moirai and parcai. Just as medieval myths

61 Vejlby, Anna Schram, 2019, p. 87; Lauring, Palle, **A History of Denmark**. Copenhagen: Høst & Søn, 2015, p. 207.

were themselves quite flexible,⁶² their reception in modern art varied a great deal, too.

The norns are just a small facet of Norse reception in Danish art. Other themes have been much more frequently portrayed, such as Odin, Thor, the valkyries, the goddesses Freja and Frigg, Ragnarök, among others. We are still waiting for more detailed studies regarding Norse deities, as well as for an analysis that is able to compare and contrast Denmark's artistic production with that of other Scandinavian countries during the nineteenth century, especially Sweden and Norway. We hope this article can contribute to such interest, helping to unveil that past, which is deeply interconnected with Art, Myth and History.

62 '(...) it is not the nature of mythology to be single-minded; rather, it is to be flexible', Bek-Pedersen, Karen, 2011, p. 199.



capítulo 4

**VALKYRIES AND
DANISH NATIONAL
SYMBOLISM IN THE
19TH CENTURY**

Scandinavian goddesses, gods, and supernatural deities: nowadays it is common to encounter the Norse myths being popularized in the mass media, in electronic games, in cinema and art in general. But in past contexts, they also had a different status, used as elements in the history of nations, in public monuments, in political speeches and in other spheres of society. Adam Fabricius' "*Illustreret Danmarkshistorie for folket*" (Illustrated History of Denmark for the People) from 1854 was an exhaustive work intended to cover all of Denmark's history in two volumes. It reflects the concern over the unification of the Kingdom of Denmark and the return of the Duchy of Schleswig to the 'Fatherland', which was the main political and national concern of Danish intellectuals and artists at the time; ancestors and myths were used to evoke national romanticism and to underline Denmark's claim to the Duchy of Schleswig as legitimate. The use of stereotypes, heroes, gods and goddesses as well as mythical events provide a variety of images that readers at the time could identify with – and unashamedly blurred the boundary between 'myth' and 'history' at a time when evoking nationalism was key.



Figura 1. British Library digitised image from page 496 of “*Illustreret Danmarkshistorie for Folket*” (Illustrated History of Denmark for the People).

Photo: British Library, Flickr.

The book *The Illustrated History of Denmark for the People* (*Illustreret Danmarkshistorie for Folket*) was arguably one of the first works to present an illustrated overview of the history of Denmark, from prehistory to the time it was printed, and was very popular until the beginning of 20th century, with numerous reissues being published. The author Adam Kristoffer Fabricius (1822–1902) was a Danish historian, writer and priest. He served as superintendent of Ranum Seminarium, an educational institution for teacher training and was also a teacher of history and French at Aarhus Cathedral school.

Myth taking the place of history

The work of Adam Fabricius is an attempt to reconstruct the Danish past and deals with Antiquity until the Middle Ages

in its first volume. The chapter on Nordic history (chapter 2) is essentially composed of Icelandic sagas and this period is referred to as “Paganism”, because the concept of “the Viking Age” was not yet established or popularized by historians. At that time, the sagas were considered direct products from pre-Christian times. However, they were not preserved in writing until a few hundred years later after the arrival of missionaries and the control of the Church. Today, it is acknowledged that, although the Icelandic sagas are perhaps not as uncontested as “traditional” sources of history which are written contemporaneously, they still provide important information about the time periods, both in which they were written (after 1200) and that to which they refer to (often three centuries before that time). What is key is that they provided a conception of being part of folklore, oral tradition, and ancient customs of peoples. Importantly, it was possible for a reader at the time to enter a historical frame from which there is still little rigorous information from a documentary point of view, but which fulfills the need to know the past. So, the concept of ‘nation’ presented in Fabricius’ book takes some essential characteristics from myth: he used a much older tradition, that of presenting values, principles, eschatological notions and traditions based on feminine symbols, evoking combatants, the people, the homeland and other elements that could provide a sense of identity. Romantic ideas of a nation Fabricius’ approach – and that of many of the artists who contributed illustrations to the book – was influenced by the climate of political and territorial tension between Denmark and the German Confederation at that time.

The nineteenth century was a period of intense change, where nationalism occupied an important space as an ideological and social

framework. The control of the Duchy of Schleswig was the main political element that guided the concern of Danish intellectuals and artists from the 1840s and throughout much of the nineteenth century. The First Schleswig War took place from 1848-1850, instigated by rising tensions between the Danish and the Schleswig-Holsteinian national movements during the 1840s, triggered by the coming to power of a Danish national-liberal government in March 1848. This was immediately followed by a Schleswig-Holsteinian insurrection and war.

The Second Schleswig War took place after the publication of the *Illustrated History of Denmark for the People* in 1864 and saw Denmark losing control of the Duchies to Prussia and Austria. The wars contributed to creating a clear image of Germany as the enemy in Denmark at the time. The visual arts played a great role in the construction of national identities and themes, essential for countries that sought self-assertion, delimitation of borders and identities within a world that was increasingly globalized, and Fabricius' book was no different.

The figure of the 'hero'

The figure of the hero is frequently used, almost always to do with a situation involving martiality, conflict, danger or glorious death. For example: Skiold was one of Denmark's first legendary kings, described by Saxo Grammaticus and Snorri Sturluson, and he is portrayed killing a bear (page 47). Uffe was a legendary hero described by Saxo, and was the subject of one of N.F.S. Grundtvig's poems after the start of the First Schleswig War. He is portrayed killing two

enemies (page 52). Hrólfr Kraki was a mythical Danish king, of the Skjolding dynasty, with his seat at Lejre in Jutland. He is portrayed attacking Adil (page 59) and his death is also portrayed (page 65).

Valkyries and the martial female

The Danish Lorenz Frølich (1820-1908) was the main illustrator of the first volume and his national romantic illustrations played an important role in the book. Frølich's artistic production in the 1850s was politically influenced by the tumultuous period between the two Schleswig wars and reflects the need for armed conflict against the German threat. For example, the opening of the chapter on Icelandic sagas contains the illustration of three Valkyries, Gudr, Rota and Skuld. The three women, all wearing flat helmets, hold weapons of war. The three Valkyries were mentioned in the Icelandic *Prose Edda* and listed in Danish translations from the first half of the 19th century. The fact that they were three female warriors was already an iconic tradition in Danish art in the 18th century, as in the musical drama *The death of Balder*, 1779, by Johann Ernst Hartmann and Johannes Ewald.

Somewhat ironically perhaps, the German Confederation also used Valkyries in symbolic ways. In the context of the military humiliations suffered during and after the Napoleonic wars, the Valkyries became national allegories for the countries that made up the German Confederation in the first half of the 19th century. They provided an image of unity, justice, freedom, being positive role models for the conduct of German fighters in battle. In the Danish context, the Valkyries were members of two great artistic projects,

executed by Herman Freund. First in the sculpture *Mimir & Balder Consulting the Norns* (1822, Ny Carlsberg Glyptotek), where Gudur, Rotha and Skuld carry axes and shields, all on foot and also with outfits typical of the ancient Germanics (e.g. with animals on the heads and body). In *The Ragnarök Frieze* (1827), sponsored by King Frederick VI (1768-1839) for the Christiansborg palace, the sculptor created nine Valkyries that ride with fury, carrying wings and within a neoclassical framework. In electing these characters to symbolize a mythical past in the *Illustrated History of Denmark for the People*, the Valkyries become personifications of death, battle, and victory at a time of Northern European romanticism.

The martial model of the Valkyries can be said to have influenced the formation of another important nationalist symbol in Northern Europe: the representation of the country as a female and warlike entity. For example, the painting *Mother Denmark* by Elisabeth Jerichau-Baumann (1819-1881) in 1851 features a young peasant woman holding the Danish flag. She has an energetic attitude and appears to be ready for battle or martial action, haughty and wearing a peasant costume. She also holds a sword and carries a necklace and a diadem, all objects inspired by the Bronze Age and commonly understood to denote that 'history' is a justification for the defense of the Motherland. The painter was in all likelihood influenced by similar representations in German art, but also by Danish literature, such as the poet N. F. S. Grundtvig, who in 1850 and 1851 wrote poems comparing Denmark with a shield-maiden.

Adapting the sagas: Queen Skuld

In the sub-chapter Roar and Helge, Rolf Krake (chapter 2), an illustration of the moment of King Rolf Krake's death can be found. The scene deals with the final defeat of this legendary king by the army of the Queen Skuld and was essentially based on the Icelandic *Saga of King Rolf Kraki*. The image shows the king in agony, with an arrow stuck in his chest, with several warriors lying around him and some people complaining about him. The central figure is Skuld, who stands tall and holds a torch aloft, illuminating the face of the fallen king and also to guide her men. She wears chainmail and a helmet with side wings and one of her feet is resting on one of the dead warriors.

Somewhat differently, in the *Saga of King Rolf Kraki*, Skuld is actually described as a witch and a practitioner of magic and together with her army, elves and norns are summoned. During the battle, the Queen positions herself inside a black tent, practicing spells. At no time does the saga mention that Skuld has warrior characteristics, weaponry or conduct similar to a Valkyrie or shield-maiden. This is at odds with how she is portrayed in the *Illustrated History of Denmark for the People* where for the artist, it seems, a woman who commands an army must necessarily have the characteristics of Odin's female helpers, such as, the use of weaponry.

The Valkyrie as a harbinger of death

The Children of Arngrim, the last image in the saga chapter in Fabricius' book is that of a naked warrior being taken on a horse and accompanied by a Valkyrie. The horse is black and its rider is presented in dim light, while the woman remains fully illuminated, standing out in the image. With his right hand, the man rests a sword on his thigh (symbol of virility). The Valkyrie rests her arm on the knight's shoulder. Evidently, the illustration has erotic tones. Here, we no longer have the representation of the war maiden, but the one that leads the dead hero to Valhalla, in a subservient and more feminine way. Perhaps Frølich was inspired by The Ragnarök Frieze by Herman Freund, where these characters have wings and also resemble an angel; dying for the homeland appears to have its eschatological and sexual rewards.

Myth as History

We have lived at a wonderful time At least from Fabricius' point of view, the Danes needed a rallying cry against outside forces in the nineteenth century and the use of myth was helpful. It supplemented historical elements, creating a link between paganism and Christianity, and the selection of particular images reflects the intellectual and political context of the time of publication. The Nordic myths and sagas had certainly been used before as an expression of the Danish national spirit, but they arguably took on a special

relevance at the time the *Illustrated History of Denmark for the People* was published in 1954.

“Vi har levet i en skøn Tid (d.v.s. Treårskrigen), fuld af opofrende Fædrelandskærlighed. Slesvig blev desværre ej vundet heelt og holdent, skjøndt haarde Kampe er kæmpede. Kampe staae tilbage, men de skulle – det haabe vi – finde os, ligesom Forfædrene, stedse beredte, naar vi ere besjælede af Fædrelandskærlighed og sammen knyttede ved Enigheds stærke Baand.”

“We have lived at a wonderful time, full of sacrificial patriotism. Unfortunately, Schleswig was not won completely, although hard battles have been fought. Further battles stand ahead of us, but they will – we hope – find us, like our forefathers, standing prepared, inspired by love of the Motherland and bound together by the strong bond of unity.” (Quotation from the end of Volume II of the *Illustrated History of Denmark for the People*).

This is also underlined at the end of the book (Volume II) when Fabricius states that cowards should not figure in historical narratives, but the sacrificial patriotism of heroic figures should be remembered, those who fell in combat particularly. In this sense, the Valkyries and other evocations of myths were allegories that acted as promoters of a glorious nationalistic death. Fabricius also warned of the continuation of the conflict and, in that sense, these symbols were not only able to evoke a strong connection with the nation’s past, but served as a political message in creating a rallying cry for the future.

Further reading

Adam Fabricius, *Illustreret Danmarkshistorie for Folket*. [Illustrated Danish History for the People] (Kjøbenhavn: Rittendorff & Aagaard, 1854, vol. I).

Nora Hansson, 'Klassiskt och nordiskt: Fornnordiska motiv i bildkonsten 1775-1855' [Classical and Nordic: Old Norse motifs in the visual arts 1775-1855], *Masteruppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala Universitet* (2019), pp. 1-94.

Inge Adriansen, 'Mor Danmark, Valkyrie, skjoldmø og fædrelandssymbol' [Mother Denmark, Valkyrie, shield maiden and patriotic symbols], *Folk Og Kultur, årbog for Dansk Etnologi Og Folkemindevidenskab* [People And Culture, yearbook for Danish ethnology and Folk Memory], 16, 1 (1987), pp. 105-163.

Inge Adriansen & Birgit Jenvold, 'Danske myter – fra dronning Thyre til krigen i 1864' [Danish myths – from Queen Thyre to the Second Schleswig War in 1864], *Fortid og Nutid 1* [Past and Present], (1998), pp. 5-49.

Inge Adriansen, 'Danish and German national symbols', *Grundtvig-Studier*, 44, 1 (1993), p. 66. Knut Ljøgdø, 'Northern Gods in Marble: the Romantic Rediscovery of Norse Mythology', *Romantik*, 1, 1, (2012).

Margaret Clunies Ross (org.), *The Pre-Christian Religions of the North: Research and Reception, Vol. I: From the Middle Ages to c. 1830*. (Turnhout: Brepols Publishers, 2018).

Tim Van Gerven, *Is Nordic Mythology Nordic or National, or Both? Competing National Appropriations of Nordic Mythology in Early Nineteenth-Century Scandinavia*. In: Simon Halink (ed.), **Northern Myths, Modern Identities: The Nationalization of Northern mythologies since 1800**. (Leiden/Boston: Brill, 2019, p. 49-72).

sobre o autor

Professor e historiador da UFPB, membro do grupo de pesquisa Reception (Universidade de Alcalá, Espanha). Atua principalmente nos seguintes temas: História e Arqueologia da Era Viking, Mitologia Nórdica, recepção de temas nórdicos antigos. Publicou em revistas acadêmicas da Dinamarca, Suécia, Inglaterra, França, Rússia, Portugal, Espanha, Itália, Argentina e em dezenas de periódicos brasileiros. É coordenador do Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos (NEVE) e editor chefe do Scandia Journal of Medieval Norse Studies.

nota à edição

Esta obra que você, leitor, tem em mãos foi contemplada pelo Edital PRPG/UFPB Nº 01/2024, financiado pelo Programa de Apoio à Produção Científica – PRÓ-PUBLICAÇÃO DE LIVROS da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, uma parceria entre a Editora UFPB e a PRPG. Ela representa o esforço de diversos pesquisadores e pesquisadoras, docentes, servidores técnico-administrativos, alunos e alunas desta instituição para divulgar o conhecimento científico produzido pela Universidade Federal da Paraíba.

O edital possibilitou a publicação de 13 livros em formato eletrônico sobre as mais variadas temáticas, reunindo pesquisadores ligados a dez departamentos, vinculados a sete diferentes centros de ensino e a dois campi da UFPB.

Das ciências das religiões às ciências da saúde, passando pelos estudos literários e sociais, apresentando reflexões sobre o fazer científico e os desafios educacionais, os títulos contemplados este ano apresentam um retrato – parcial e incompleto, visto que não contempla toda a pesquisa realizada na UFPB, mas ainda assim bastante significativo – da contribuição que nossa Instituição oferece à sociedade brasileira no intuito de avançar o fazer científico e ajudar no desenvolvimento do País.

Evandro Leite de Souza

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Geysa Flávia Câmara de Lima Nascimento

Diretora Geral da Editora UFPB



Título OS MITOS NÓRDICOS NO SÉCULO 19:
ARTE, HISTÓRIA E RECEPÇÃO

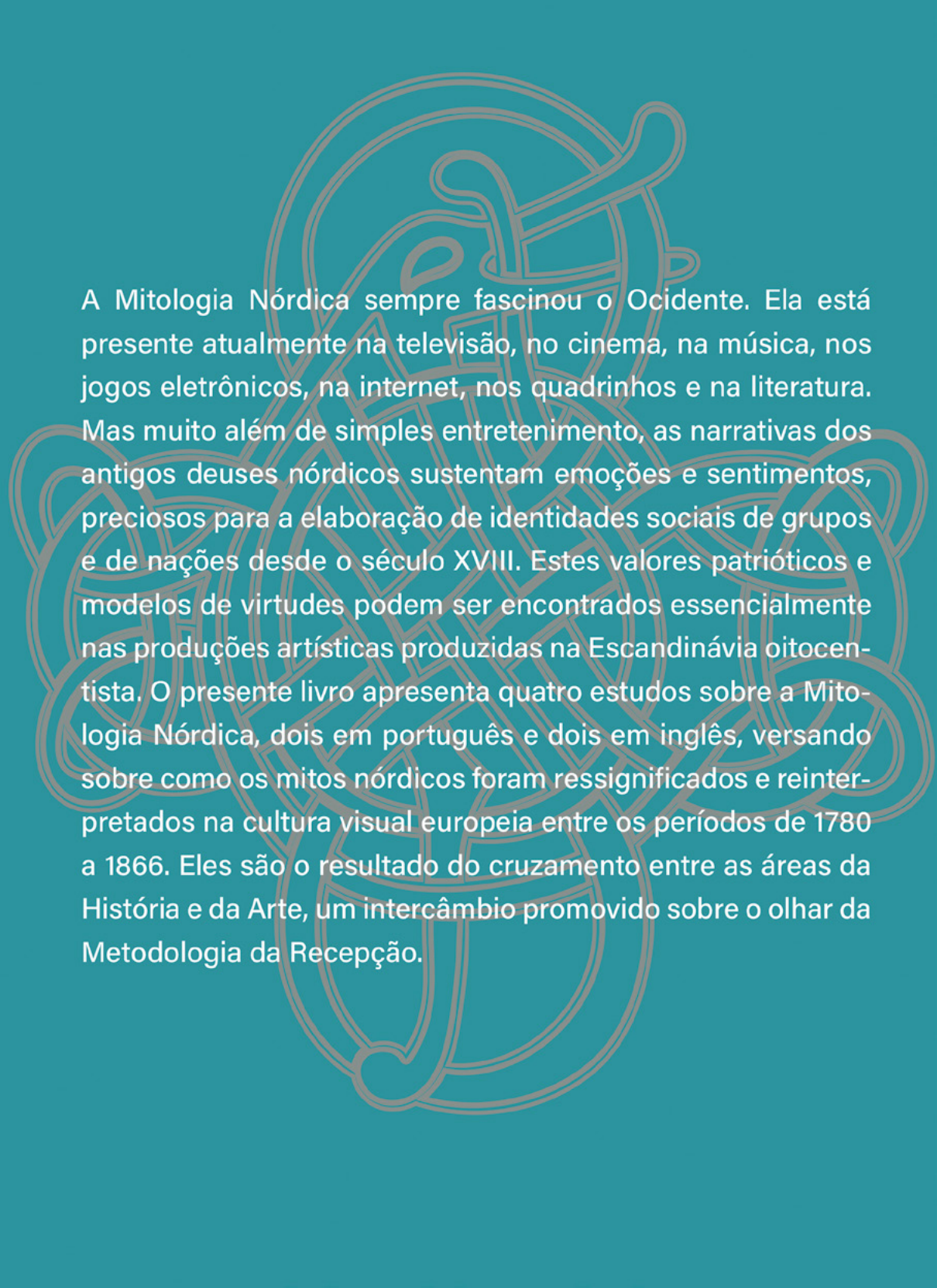
Autor Johnni Langer

Projeto Gráfico de Miolo Alice Brito
Projeto Gráfico de Capa Michele Holanda

Formato e-book (PDF – 16x22 cm)

Tipografia Chaparral Pro/Georgia

Número de páginas 136



A Mitologia Nórdica sempre fascinou o Ocidente. Ela está presente atualmente na televisão, no cinema, na música, nos jogos eletrônicos, na internet, nos quadrinhos e na literatura. Mas muito além de simples entretenimento, as narrativas dos antigos deuses nórdicos sustentam emoções e sentimentos, preciosos para a elaboração de identidades sociais de grupos e de nações desde o século XVIII. Estes valores patrióticos e modelos de virtudes podem ser encontrados essencialmente nas produções artísticas produzidas na Escandinávia oitocentista. O presente livro apresenta quatro estudos sobre a Mitologia Nórdica, dois em português e dois em inglês, versando sobre como os mitos nórdicos foram ressignificados e reinterpretados na cultura visual europeia entre os períodos de 1780 a 1866. Eles são o resultado do cruzamento entre as áreas da História e da Arte, um intercâmbio promovido sobre o olhar da Metodologia da Recepção.