

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
HOLYVER YOSHIDA GONÇALVES**

**O CRISTOCENTRISMO NA SÉRIE TELEVISIVA
*VIKINGS***

SÃO PAULO
2019

HOLYVER YOSHIDA GONÇALVES

**O CRISTOCENTRISMO NA SÉRIE TELEVISIVA
*VIKINGS***

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico.

SÃO PAULO
2019

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

c Yoshida Gonçalves, Holyver
O CRISTOCENTRISMO NA SÉRIE TELEVISIVA
VIKINGS / Holyver Yoshida Gonçalves. - 2019.
144f. : il.; 30cm.

Orientador: Luiz Antonio Vadico.
Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em
Comunicação - Mestrado) - Universidade Anhembi Morumbi,
São Paulo , 2019.

Bibliografia: f.

1. Séries de Televisão . 2. Vikings. 3. Religião. 4.
Cristocentrismo . 5. Michael Hirst.

CDD 791.4

HOLYVER YOSHIDA GONÇALVES

**O CRISTOCENTRISMO NA SÉRIE TELEVISIVA
*VIKINGS***

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico.

Aprovada em ____/____/____.

Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico

Examinador 01

Examinador 02

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha eterna companheira, Débora, por todo o seu apoio e incentivo durante as inúmeras madrugadas em claro; à minha mãe, Aparecida, por ser a maior das minhas inspirações: desde cedo, sempre tive sua figura como um exemplo a ser seguido por sua determinação e, ao mesmo tempo, sempre tão doce na sua maneira de enxergar o mundo; ao meu pai, Nelson, que, na sua dureza, muitas vezes incompreendida, me mostrou que raramente a vida nos oferece duas chances para provarmos o nosso valor. Dedico este agradecimento também à minha irmã, Karolyn, e ao meu irmão, Herik, assim como à família com que o destino me presenteou: Octávio, Marcia, Danilo, Danielle e André.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico, por ser tão paciente e solícito em minhas dúvidas ao longo deste processo de amadurecimento acadêmico. Aos professores Laura Cánepa, Rogério Ferraraz, Maria Ignês Carlo Magno e Bernadette Lyra, com quem tive o privilégio de ser aluno ao longo do programa.

Aos professores Renato Tavares, Luiz Alberto de Farias, Anderson Gonçalves, Elmo Francfort, Rosana Parede, Ricardo Matsuzawa e Alexandre Marino, por todo o incentivo e conselhos durante estes dois últimos anos.

Agradeço também aos colegas de profissão Marcelo Ribeiro, Marília Folgoni, Juliana Donatiello, Maria Eugênia Borges, Daniel Siqueira, Thalles Gimenez, Bruno Carrasco, Bruno Bragante, Bruno Botas, Gustavo Amorim, Otávio Andrade, Leandro Cardoso, Ralph Oliveira, Fábio Marinello, Nilson Takasi, Wallace Chagas, Moacir Trombelli e a todas as equipes que supervisionei na TV Anhembi, por tornarem a caminhada muito mais branda em nosso conturbado universo do audiovisual.

E por último, agradeço à Universidade Anhembi Morumbi e a Capes, por me concederem esta bolsa de estudos, me proporcionando a possibilidade de amadurecimento acadêmico, mas, acima de tudo, uma imensurável evolução pessoal através do conhecimento.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo dissertar sobre elementos audiovisuais inseridos na narrativa criada por Michael Hirst para a série televisiva *Vikings*, especialmente no âmbito da religiosidade da cultura nórdica antiga que envolve a obra em diversos momentos. Ao analisar a série, denota-se que a espiritualidade é apresentada como uma atmosfera que permeia pelo universo de *Vikings*, o choque entre o monoteísmo cristão em face ao paganismo nórdico torna-se um dos principais pilares na construção narrativa; porém, como transparecer dentro do audiovisual a religiosidade de uma cultura que, ao contrário do cristianismo, não nos deixou uma doutrina religiosa a ser aceita como a sua “palavra de Deus”?

Palavras-chave: séries de televisão; *Vikings*; religião; cristocentrismo; Michael Hirst.

ABSTRACT

This research aims to dissert about audiovisual elements inserted in the narrative created by Michael Hirst for the television series *Vikings*, especially in the context of the religiosity of the ancient Nordic culture that involves the work at various times. Analyzing the series, it is noted that spirituality is presented as an atmosphere that permeates the Vikings universe, the clash between Christian monotheism in the face of Nordic paganism becomes one of the main pillars in narrative construction. But how can the religiosity of a culture that, unlike Christianity, has not left us a religious doctrine to be accepted as its “word of God”, transpired within the audiovisual?

Keywords: TV shows; *Vikings*; religion; Christocentrism; Michael Hirst.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Thor lutando contra a serpente de Midgard.	25
Figura 2: Influência greco-romana na escultura de Odin.	26
Figura 3: Vikings na propaganda nazista I.	26
Figura 4: Vikings na propaganda nazista II.	27
Figura 5: Vikings na propaganda nazista III.	27
Figura 6: Thor é enganado por Hitler.	29
Figura 7: Piratas normands au IXème siècle.	30
Figura 8: Frame de Conan the Barbarian (1982).	31
Figura 9: Capa do DVD e cartaz do filme <i>Erik the Viking</i> (1989) I.	32
Figura 10: Capa do DVD e cartaz do filme <i>Erik the Viking</i> (1989) II.	32
Figura 11: Vikings em <i>Pathfinder</i> (2007).	33
Figura 12: <i>Jungfrukällan</i> (1960).	34
Figura 13: Shadow of the Raven.	34
Figura 14: How to Train Your Dragon (2010).	35
Figura 15: Detalhe da Stora Hammars I, mostrando um homem de braços enquanto outro homem está manipulando uma arma em suas costas, um homem portando escudo sendo enforcado, três pássaros e o símbolo Valknut.	41
Figura 16: Altar onde será executada a águia de sangue.	47
Figura 17: Sangue escorrendo pelo altar.	48
Figura 18: Sangue em contraste com a túnica.	49
Figura 19: Corpo sem vida de Jarl Borg.	49
Figura 20: Corpo sem vida de Jesus Cristo.	50
Figura 21: Odin sentado no trono e segurando sua lança Gungnir, cercado por seus corvos, Huginn e Muninn, e lobos, Geri e Freki.	52
Figura 22: Lâmina cortando a pele.	54
Figura 23: Entranhas de Aelle.	55
Figura 24: Ubbe desfrutando do sofrimento de Aelle.	55
Figura 25: Sofrimento de do Rei Aelle.	56
Figura 26: Corpo de Aelle, Rei da Nortúmbria.	57
Figura 27: Athelstan espiando o casal.	60
Figura 28: Athelstan negando o convite.	61
Figura 29: Equilíbrio imagético.	62

Figura 30: Ruptura do equilíbrio imagético.	62
Figura 31: Sensações de Athelstan.....	64
Figura 32: Sensações de Athelstan.....	64
Figura 33: Pessoas entorpecidas.....	65
Figura 34: Orgias.....	65
Figura 35: Floki, o construtor de barcos.	70
Figura 36: Palhaço Pennywise.	71
Figura 37: Travessura com Bjorn.....	72
Figura 38: Floki incendiando textos bíblicos.	72
Figura 39: Carruagem de Ivar.	76
Figura 40: Athelstan ensina oração a Ragnar.....	78
Figura 41: Pulseira sagrada de Athelstan.	79
Figura 42: Floki dizendo a Bjorn que Athelstan odeia os deuses nórdicos.	79
Figura 43: Hierofania.	80
Figura 44: Floki antes de matar Athelstan.	80
Figura 45: Punição de Loki.	81
Figura 46: Punição de Floki	81
Figura 47: Helga segurando vasilhame sobre a cabeça de Floki.....	82
Figura 48: Bispo de Wessex.....	84
Figura 49: Monges de Lindisfarne.	84
Figura 50: Bispo Heahmund trajando veste litúrgica.	87
Figura 51: Bispo Heahmund em batalha com a sua espada “ <i>ananyzapata</i> ”.	87
Figura 52: Espada encontrada em um sítio arqueológico pagão contendo símbolos cristãos.	88
Figura 53: Sacerdotes de Uppsala.	90
Figura 54: O vidente de Kattegat.	92
Figura 55: Odin caminha entre os mortos.	96
Figura 56: Valquírias.....	97
Figura 57: Bíblia sangrando.	98
Figura 58: Virgem Maria.....	99
Figura 59: Sangue escorre pelas mãos e pela testa de Athelstan.	100
Figura 60: Ave surgindo durante a “águia de sangue”.....	101
Figura 61: Jesus entre os vikings.	102
Figura 62: Auslag, Siggy e Helga compartilham o mesmo sonho.	106
Figura 63: Harbard em tom irônico afirma ser Thor, o deus trovão.	106

Figura 64: Harbard assume a forma da filha de Siggy.	106
Figura 65: Harbard retorna à sua forma real.	107
Figura 66: Feixe de luz.....	109
Figura 67: Athelstan após ser arremessado pela luz.	109
Figura 68: Estátua pagã sangrando.....	110
Figura 69: Efeito prismático.....	111
Figura 70: Odin.	113
Figura 71: Alfred e Athelstan.....	115
Figura 72: Mulher com semblante cadavérico e insetos saindo pela boca.....	117
Figura 73: Mulher vestida de preto com semblante normal.....	117
Figura 74: Cruz iluminada por um feixe de luz.	119
Figura 75: Ivar rastejando de forma intimidadora.....	126
Figura 76: Ivar rastejando pela Igreja.	127
Figura 77: Ivar sente prazer na crueldade.	127
Figura 78: Ubbe sendo bem recebido pelo padre.....	130
Figura 79: Pintura corporal e adereços de Ivar e Freydis.....	132
Figura 80: Ambientação em Kattegat durante a cerimônia.....	132
Figura 81: Foto promocional da 5.ª temporada de <i>Vikings</i>	134
Figura 82: Foto promocional da 5.ª temporada de <i>Vikings</i>	134

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE O INÍCIO E TÉRMINO DA ERA VIKING	19
1.1 O imaginário social sobre a cultura nórdica antiga e seu desdobramento para o campo da arte.....	25
1.2 Os vikings na televisão	36
2 A REPRESENTAÇÃO DA “ÁGUIA DE SANGUE” NA SÉRIE <i>VIKINGS</i>	38
2.1 A memória e o imaginário da cultura nórdica antiga sobre a águia de sangue.....	39
2.2 A crucificação da barbárie por Michael Hirst.....	42
2.3 A respeitosa águia de sangue em <i>Inveja, Cobiça e Vingança</i>	43
2.4 A literal águia de sangue em <i>Vingança</i>	53
2.5 Considerações sobre as duas águias de sangue	58
3 CONFLITOS DA FÉ E AS FIGURAS SACERDOTAIS EM <i>VIKINGS</i>	59
3.1 A dupla fé de Athelstan	59
3.2 A intolerância religiosa de Floki.....	68
3.3 Figuras sacerdotais cristãs: familiarização e heroísmo.....	83
3.4 Figuras sacerdotais pagãs: exotismo e monstrosidade.....	88
4 A MANIFESTAÇÃO DO SAGRADO EM <i>VIKINGS</i>	94
4.1 Odin caminha entre os mortos (1. ^a temporada, 1. ^o episódio: <i>Ritos de Passagem</i>)...95	
4.2 Valquírias levando os mortos para Valhalla (1. ^a temporada, 1. ^o episódio: <i>Ritos de Passagem</i>)	96
4.3 Bíblia sangrando (2. ^a temporada, 4. ^o episódio: <i>Olho por Olho</i>).....	97
4.4 Virgem Maria (2. ^a temporada, 5. ^o episódio: <i>Troco dado em sangue</i>).....	98
4.5 Sangue escorre pelas mãos e testa de Athelstan (2. ^a temporada, 6. ^o episódio: <i>Perdoar, jamais</i>).....	100
4.6 Ave surgindo durante a Águia de Sangue (2. ^a temporada, 7. ^o episódio: <i>Inveja, Cobiça e Vingança</i>)	101
4.7 Jesus entre os vikings (2. ^a temporada, 10. ^o episódio: <i>Preces do Senhor</i>)	101
4.8 Harbard, o andarilho (3. ^a temporada, 2. ^o episódio: <i>O andarilho</i> ; 3. ^o episódio: <i>O destino de um guerreiro</i> ; 4. ^o episódio: <i>Cicatrizes</i>)	102
4.9 Jesus surge em forma de luz (3. ^a temporada, 6. ^o episódio: <i>Renascimento</i>).....	107

4.10 Estatueta pagã sangrando (3. ^a temporada, 6. ^o episódio: <i>Renascimento</i>)	109
4.11 Athelstan pede misericórdia (4. ^a temporada, 3. ^o episódio: <i>Misericórdia</i>).....	111
4.12 Odin anuncia a morte de Ragnar (4. ^a temporada, 16. ^o episódio: <i>Travessias</i>)	112
4.13 Athelstan aparece para Alfred (5. ^a temporada, 2. ^o episódio: <i>Aqueles que se foram</i>)	114
4.14 Floki encontra o paraíso (5. ^a temporada, 3. ^o episódio: <i>Terra Natal</i>).....	115
4.15 A redenção de Floki (5. ^a temporada, 19. ^o episódio: <i>O que acontece na caverna</i>)	117
5 DOIS REIS: A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO BEM E DO MAL POR MEIO DOS PERSONAGENS ALFRED E IVAR.....	120
5.1 A concepção impura	122
5.2 Fraqueza e genialidade.....	124
5.3 A coroação de Alfred e Ivar.....	125
5.4 Dois reinados: a conversão ao cristianismo e o <i>Ragnarök</i>	129
COMENTÁRIOS FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS	140

INTRODUÇÃO

Atualmente na televisão, um produto audiovisual tem feito bastante sucesso ao explorar a temática da cultura nórdica antiga: a série chamada *Vikings* nos conta a história de Ragnar Lothbrok e seus filhos, Björn, Ubbe, Hvitserk, Sigurd e Ivar, figuras lendárias dentro da cultura nórdica por seus feitos heroicos ao longo da Escandinávia pré-cristã. Suas histórias são descritas nas *Sagas Islandesas* e a fama destes homens se espalhou por grande parte do continente europeu durante a Era Viking. A série é uma coprodução irlando-canadense encomendada pelo canal de televisão estadunidense History e teve seu 1.º episódio exibido em 3 de março de 2013. Atualmente, a série encerrou a sua 5.ª temporada e, desde a sua estreia, a produção já foi indicada 11 vezes ao *Primetime Emmy Awards*¹, configurando um sucesso de público e crítica. A sua 6.ª temporada ainda não tem data para lançamento, porém o criador da série já afirmou ser a última da obra; os vídeos promocionais apresentados até o momento sugerem a chegada dos vikings a territórios hoje pertencentes à Rússia, além dos conflitos já existentes entre os filhos de Ragnar e o choque entre os diferentes costumes do cristianismo e paganismo nórdico.

Criada pelo escritor inglês Michael Hirst, a série mostra diversos acontecimentos notórios da história escandinava inseridos dentro de sua narrativa e, logo no primeiro episódio, somos apresentados ao personagem de Ragnar Lothbrok, um jovem fazendeiro da região de Kattegat, e submetido ao Earl² Haraldson. Durante as festividades anuais, Ragnar expõe em público ao conde sobre o seu descontentamento em realizar invasões, ano após ano, contra os mesmos povos, alegando que as terras já estão devastadas pelos contínuos ataques recebidos e que descobriu uma maneira de velejar na direção oeste, onde supostamente existiria uma nova terra, cheia de riquezas nunca exploradas pelos vikings; comenta, inclusive da existência de um novo deus. Em contrapartida, o conde do vilarejo e dono dos navios utilizados nas pilhagens refuta Ragnar na frente de todos, dizendo que essa suposta nova terra a oeste não passa de boatos e que os seus navios irão seguir na direção que ele determinar.

Após a negativa de Haraldson, Ragnar e seu irmão, Rollo, conseguem secretamente encontrar homens dispostos a contrariarem as ordens do conde; porém, seria necessário construir uma embarcação própria. Nesse momento, entra em cena o personagem Floki, um construtor de navios movido pela vontade de conhecer essas novas terras e disposto a realizar tal façanha. Durante a expedição para o desconhecido, há diversos momentos de perigo e

¹ Famosa premiação estadunidense relativa a produções televisivas.

² Título dado a chefes vikings, algo semelhante a “conde”.

tensão, chegando ao ponto de alguns homens que aceitaram acompanhar Ragnar o acusarem de ser um servo de Loki³ e que jamais deveriam ter embarcado nessa viagem para a morte. Contudo, Ragnar consegue guiar o barco para uma praia, onde os vikings se deparam com uma espécie de vilarejo habitada por apenas homens. Os nórdicos, logo após matarem boa parte dos habitantes e reunirem todos os sobreviventes a fim de capturá-los como escravos, estranham a ausência de guardas e mulheres no local. Ragnar percebe que aqueles homens eram devotos de alguma divindade diferente de suas crenças, pois, entre todos os possíveis tesouros a serem pilhados, um dos monges sobreviventes, chamado Athelstan, decidira esconder um livro em vez de objetos de ouro ou prata. Na visão de um viking, somente o poder divino estaria acima das riquezas encontradas naquele local.

Ao retornarem a Kattegat, o conde Haraldson adverte Ragnar e os demais de que, mesmo com o sucesso da expedição, a atitude do grupo configura como uma traição ao desobedecer a suas ordens; porém, para mostrar sua benevolência, autoriza cada um dos integrantes da viagem a ficarem com um dos objetos do saque como forma de recompensa. Então, Ragnar, ao realizar sua escolha, surpreende a todos ao desprezar os objetos de valor monetário, optando por ficar com a posse do monge Athelstan, o mesmo homem que havia despertado sua curiosidade por escolher proteger um livro em vez dos tesouros mundanos. Para Ragnar, o padre representava muito mais do que um mero escravo em sua fazenda; ele sabia que o conhecimento do estrangeiro seria de grande valor para suas futuras invasões e possíveis assentamentos. Em outras palavras, Athelstan seria a chave para entrar na Inglaterra.

Esse arco narrativo recria o famoso ataque ao mosteiro de Lindisfarne, em 793 d.C., evento este considerado por alguns historiadores como o marco inicial da Era Viking. Claramente, a série se aproveita do acontecimento histórico para desenvolver uma conexão narrativa que permita apresentar ao espectador a visão de duas culturas distintas, criando, por meio do personagem Athelstan, um elo que possibilita demonstrar a história de um notório viking sem se limitar a estereótipos de apenas um selvagem aventureiro, mas sim de um hábil estrategista interessado em conhecer os costumes de seu inimigo. A curiosidade de Ragnar Lothbrok é a característica fundamental para nos contar a história de um simples fazendeiro que se tornou rei.

Conforme a narrativa evolui, observamos que a espiritualidade se faz presente em diversas passagens da série, seja em momentos que realcem apenas a fé das personagens, seja em rituais relacionados à sua respectiva religiosidade. Esta dissertação propõe realizar uma

³ Divindade nórdica relacionada à trapaça. Será amplamente discutida no terceiro capítulo desta dissertação.

análise fílmica com o objetivo de descobrir se tal produção audiovisual recebe a influência do cristianismo ao reproduzir a espiritualidade e os costumes do viking na era pré-cristã, durante os acontecimentos entre a sua 1.^a e 5.^a temporada, configurando, desta maneira, o cristocentrismo como um elemento criativo inserido na série. Esta pesquisa de maneira alguma busca elucidar a verdade histórica dos fatos que envolvem o povo nórdico daquela época; ao contrário, aproveita-se das dúvidas deixadas por estudiosos que ligam muitos dos feitos vikings ao imaginário social, criando assim uma imagem do povo escandinavo relacionado à barbárie. Essa representação se concretizou pelo fato de os principais materiais de pesquisa sobre essa cultura terem sido escritos a partir do século XI d.C., período em que a Escandinávia já havia sido convertida ao cristianismo e que, possivelmente, recebeu influências religiosas em seus relatos literários e artísticos.

Com a finalidade de situar o leitor sobre o aspecto do cristocentrismo na representação da cultura nórdica, o primeiro capítulo desta pesquisa propõe contextualizar os principais aspectos que englobam o início e término da Era Viking. Dissertar sobre este período histórico é uma tarefa que dificilmente resulta em verdades absolutas, pois a Era Viking é discutida por vários historiadores que se complementam na tentativa de responder sobre quem de fato foram os homens que protagonizaram lendas que atravessam o tempo e perpetuam-se no imaginário social até os tempos atuais. Nesse mesmo capítulo, o imaginário social sobre os vikings e o seu respectivo desdobramento para o campo da arte é apresentado por meio de um panorama sobre a representação da cultura nórdica nas artes plásticas, no cinema, nos quadrinhos, na literatura, na televisão e até mesmo como ferramenta política. A bibliografia selecionada como base para assuntos pertinentes à cultura nórdica concentra-se em dois compilados de pesquisas históricas reunidos por Johnni Langer, que apresentam um mapeamento sobre toda a Era Viking, divididos entre a história e a mitologia dos povos escandinavos.

O ponto de partida para a análise audiovisual de *Vikings* será desenvolvido no segundo capítulo desta pesquisa, por meio da representação do *Blóðörn*, método de execução conhecido em nossa língua portuguesa como águia de sangue. Podemos afirmar que o tema escolhido para iniciarmos nosso estudo da série é um tanto polêmico, pois abriu espaço para discussões de se essa prática pode ser considerada um ritual envolto de religiosidade ou se trata apenas de um método de execução entre inimigos que ganhou repercussão através do imaginário social. Langer (2015b) defende que a águia de sangue é uma prática ritualística e apresenta a opinião de pesquisadores como Alfred Smyth, Ronald Hutton e Régis Boyer, que concordam com esta visão; porém, o autor também descreve o pensamento de Roberta Frank que nega a relação da prática com qualquer origem ritualística.

Em sua primeira aparição na série, o *Blóðörn* é apresentado no episódio "*Inveja, Cobiça e Vingança*", episódio este que pertence à 2.^a temporada. Nele, a prática é representada supostamente pela religiosidade dos vikings: são personagens que compartilham da mesma crença e que expressam sua bravura na capacidade em suportar o flagelo físico durante o ato e no contexto da fé destes homens. Essa demonstração de vigor e virilidade seriam pré-requisitos para a aceitação divina após a sua morte. A tensão que envolve a cena não está ligada ao fato de que teremos uma vítima fatal, mas sim na maneira como o personagem suportará a dor até o momento da sua morte, neste caso prendendo nossa atenção a uma pergunta: a vítima será digna perante os olhos de Odin? Também podemos denotar que, na cena, existe um certo conjunto de “regras” pré-estabelecidas entre os participantes e que todos supostamente parecem compreender o seu papel diante do ato que ocorre. Esse conjunto de fatores vai ao encontro do pensamento de Huizinga (2000) a respeito da relação entre o culto e os jogos, em uma de suas pesquisas escrita para o livro *Homo Ludens*. Nela, o autor afirma que, dentro do domínio do jogo, reina uma ordem específica e absoluta que cria ordem e que demanda o cumprimento de regras. A desobediência dessa ordem “estraga o jogo” e o priva de sua finalidade.

Então podemos afirmar que, nesse caso, a águia de sangue foi representada como um ritual? Sim, podemos. Pois, além de Huizinga, René Girard (1972) também descreve que sacrifícios estão altamente enraizados nos costumes e que qualquer ruptura das etapas ritualísticas colocaria em risco o caráter de violência santa presente em rituais imolatórios:

Não há nada no sacrifício que não se encontre rigidamente fixado pelos costumes. A incapacidade de adaptação a novas condições é característica dos fenômenos religiosos em geral. [...] Caso ocorra uma ruptura exagerada entre a vítima e a comunidade, ela não atrairá mais sobre si a violência [...]. O sacrifício perde então seu caráter de violência santa, para se “misturar” à violência impura, tornando-se seu cúmplice escandaloso, seu reflexo ou até mesmo uma espécie de detonador. (GIRARD, 1972)

A própria série nos mostra Ragnar Lothbrok explicando ao seu filho que, para aquela prática punitiva, uma série de fatores devem ser observados e que, a qualquer deslize, a morte da vítima será em vão, não respeitando assim o rito que busca evocar a divindade do mito ao tempo contemporâneo da cena. Logo, o não cumprimento das regras do ritual configuraria apenas em uma execução livre de qualquer valor sagrado e fadada a representar apenas uma violência mundana entre inimigos.

O criador da série expõe em uma entrevista que a imagem da águia de sangue deveria carregar o peso da crucificação de Cristo; desta maneira, ele estabelece uma junção de visões religiosas, pois entende os valores sagrados envolvidos no ritual e, ao transpor suas ideias para

o campo do audiovisual, Michael Hirst, junto à equipe de filmagem, adota elementos cinematográficos citados por Vadico (2015) como característicos de grandes produções hollywoodianas que envolvem a temática bíblica. Embora seja um referencial estético advindo de outra religião, cria-se assim uma atmosfera respeitosa durante a profunda tensão presente em cena, atenuando a brutalidade do ato e não deixando se levar por estereótipos do imaginário social que relaciona o povo escandinavo da Era Viking aos valores de imoralidade ditados pelo modelo civilizatório judaico-cristão acerca do paganismo.

Em contrapartida, *Vikings* retorna ao assunto depois de duas temporadas e logo percebemos que a divergência entre opiniões de historiadores sobre o tema seria reproduzida pela série. Não podemos afirmar se Hirst tinha consciência sobre a polêmica que Langer apresentou em seus estudos, porém podemos conferir exatamente que a atmosfera reverente que envolvia o ritual da águia de sangue é coberta pela brutalidade do ato no episódio denominado apenas de *Vingança*. A série recria a águia de sangue descrita por volta do século XIII d.C. pelo islandês Haukr Erlendsson em *Pátr af Ragnars Sonum* (A História dos Filhos de Ragnar), dando majoritariamente espaço para a exploração da violência como meio de satisfazer aos anseios dos envolvidos. Embora o tema “religião” esteja presente em tom de desrespeito à crença da vítima, especialmente na fala de um dos personagens que diz exercer a mesma profissão de Cristo antes de pregar suas mãos a um tronco de árvore, a religiosidade no contexto viking não se manifesta junto às regras que compõem o rito, e a cena também não demonstra nenhum traço da presença mitológica no ato; ao contrário, a águia de sangue perde seu caráter ritualístico e abre espaço para a ação dos homens como meio de vingança e, conseqüentemente, intimidação, ao impor um menosprezo sobre a crença religiosa do subjugado – no caso, um cristão.

Portanto, a presença do cristianismo é fundamental para estabelecermos um referencial entre essas duas cenas, seja ele estético ou histórico. Esse ponto de partida serve de base para expandirmos a pesquisa que pretende determinar se podemos afirmar que, mesmo de forma não intencional, o cristocentrismo se manifesta durante o desenrolar da série, tornando-se peça chave na construção das personagens, na representação dos ritos na mitologia nórdica e, especialmente, quando a religiosidade dos vikings faz parte do contexto em cena.

Porém, é primordial compreendermos que estamos nos referindo a duas crenças diferentes e que, de certa forma, são opostas entre si. Se, de um lado, temos o cristão que, em sua fé, crê na separação entre o mundo em que vive e o reino dos céus, por outro lado, temos o pagão que busca, em seus mitos, respostas para fenômenos da natureza, além de crer que os seus deuses eventualmente vagam entre os mortais. Logo, torna-se claro que este estudo deve

realizar uma análise sobre a forma como que a obra representa o sagrado para ambas as partes e de qual a maneira as figuras sacerdotais e personagens altamente conectados ao divino são projetados para a tela.

Então, no terceiro capítulo desta dissertação, analisamos os conflitos que envolvem a fé de dois personagens: Athelstan e Floki. Também analisamos como *Vikings* representa os sacerdotes, tanto do cristianismo quanto do paganismo nórdico, especialmente para determinarmos se existe alguma conotação negativa na construção dos personagens que exercem a função de ministros da fé nórdica. Para realizar essa análise, utilizamos como referencial bibliográfico os estudos de Langer, a fim de compreendermos o papel do sacerdócio na cultura nórdica e as motivações do controverso personagem Floki. Também servem de base os relatos do próprio criador da série sobre os personagens destacados, bem como as figuras sacerdotais pagãs e cristãs. Suplementam o referencial bibliográfico deste capítulo autores como Vadico (2015), Chion (2011) e Deleuze (1983), principalmente na análise de como o personagem cristão Athelstan é representado ao espectador.

O quarto capítulo é destinado à análise da manifestação do sagrado ao longo das cinco temporadas de *Vikings*. Para estabelecermos um modelo comparativo, selecionamos um número igual entre hierofanias pagãs e cristãs a serem estudadas. Desta maneira, analisamos: a forma como a série representa a estes fenômenos; quais recursos cinematográficos ela emprega; qual é o impacto dessas manifestações na vida dos personagens; qual é o propósito dessas manifestações; e se estas hierofanias são advindas a partir de algum repertório bíblico ou mitológico. Nesse capítulo, selecionamos o material para análise sob o conceito de hierofania, definido por Eliade (1972; 1992), a fim de determinarmos precisamente o que pode ser considerado de fato uma manifestação do sagrado.

Por fim, esta dissertação também analisa dois personagens de grande importância durante a exibição da 5.^a temporada: Alfred, o rei de Wessex, e Ivar, rei de Kattegat. Historicamente, ambas as figuras tiveram grande fama durante suas vidas e construíram um legado de feitos que ecoam até os dias contemporâneos. Alfred é lembrado historicamente como um grande rei que combateu fortemente as invasões vikings pela região de Wessex, e Ivar é uma figura lendária dentro das sagas islandesas que liderou o Grande Exército Pagão nas invasões por toda a Grã-Bretanha. Dentro da série, os dois personagens também se destacam por suas conquistas e, após a morte do protagonista Ragnar Lothbrok, ambos ganham destaque dentro da trama. A narrativa que nos conta a história de Ivar e Alfred é representada por diversos paralelismos, desde a maneira como foram concebidos, a debilitação de um junto à fragilidade do outro, a inteligência estratégica dos dois, o interesse do divino sobre eles, a conduta de suas

mães, os conflitos familiares, entre outros. Entretanto, conforme a trama se desenvolve durante a 5.^a temporada, fica claro que as similaridades apresentadas na concepção de ambos os personagens acarretam consequências diferentes na narrativa de *Vikings*: os últimos episódios – exibidos até o momento de escrita desta dissertação – sugerem uma mescla entre contexto histórico e mitologia nórdica. Isso, pois Alfred é representado como o homem que iniciou a conversão dos nórdicos, e Ivar é mostrado como o personagem responsável por trazer conflitos irremediáveis entre toda a sociedade viking da série, como uma espécie de *Ragnarok*, evento mitológico que simboliza o fim dos tempos para os humanos e deuses da mitologia nórdica.

Nesse último capítulo, propomos analisar se o paralelismo dentro da construção destes personagens estabelece uma relação de bem contra o mal, diferenciando-se da maneira como a série retratou até o momento todos os embates que envolveram o choque entre culturas tão distantes. Diferentemente dos capítulos anteriores, não analisamos a representação da religiosidade ou do sagrado em *Vikings*, mas sim a utilização do evento mitológico *Ragnarok* no contexto da representação histórica da conversão dos nórdicos ao cristianismo. Para isso, utilizamos as definições de herói descritas por Vogler (2006) na construção de Alfred, sendo contrariadas pelo lado cruel de Ivar, não se tratando mais de apenas protagonista e antagonista, mas sim do salvador e do anticristo.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE O INÍCIO E TÉRMINO DA ERA VIKING

No final do século VIII, a Europa presenciou grandes expedições do povo escandinavo⁴ ao longo dos mares que ligavam a Península Escandinava ao resto do continente europeu. Nessas incursões, exploradores conhecidos como vikings embarcavam em dracares⁵ e lançavam-se ao mar com o propósito de encontrar novos vilarejos e cidades para realizarem seus saques e pilhagens. Mais especificamente no ano de 793 d.C., historiadores britânicos afirmam ser o início do período cronológico conhecido por Era Viking⁶. Embora existam questionamentos sobre a possibilidade em determinar quando que de fato esta era se inicia⁷, a data é marcada pelo famoso ataque ao mosteiro em Lindisfarne, na Inglaterra, e que viria a ser a primeira de muitas invasões bárbaras a assolar grande parte do continente. Essa intensa atividade nórdica fora da Escandinávia culminaria no intercâmbio de costumes devido ao estabelecimento de escandinavos em territórios povoados por adeptos ao cristianismo.

O povo escandinavo na era Viking não tinha o hábito de produzir grandes registros literários sobre a sua cultura e costumes, restando alternativas como: pedras rúnicas, utensílios do seu cotidiano, símbolos representativos de divindades e alguns registros literários como as *Sagas Islandesas*⁸ e a principal fonte de informações a respeito sobre a sua mitologia: as duas *Eddas*, ambas derivadas da poesia escáldica – a primeira ficou conhecida como “em prosa” e foi escrita por Snorri Sturlunson; já a segunda possui sua autoria desconhecida, mas é comumente chamada de “poética” e pertence a um manuscrito medieval islandês, chamado de *Codex Regius*. É importante ressaltar que ambas as *Eddas* e as *Sagas Islandesas* foram redigidas com base na poesia oral dos escaldos⁹ islandeses e vieram a ser escritas apenas no século XIII d.C.

Devido aos poucos registros literários tidos como base para a compreensão sobre os costumes do povo que viveu na Escandinávia e que foram produzidos por eles entre os séculos VIII e XI d.C., iniciou-se um debate entre historiadores questionando a fidelidade das

⁴ Povos que habitavam a região da Península Escandinava. Na contemporaneidade, a definição abrange os países Noruega, Suécia, Finlândia, Dinamarca e Islândia.

⁵ Dracares são os navios de guerra utilizados pelos vikings. A palavra é a forma aportuguesada de *drakkar*.

⁶ Consiste no período entre o final do século VIII d.C. e a metade do século XI d.C.

⁷ “[...] Else Roesdhal, em seu livro *Vikingernes verden* (1987), repete essa tendência, abandonando o marco categórico do ataque a Lindisfarne (793), muito popularizado pela historiografia inglesa [...]” (LANGER, Johnni. **Dicionário de História e Cultura da Era Viking**. São Paulo: Hedra, 2018, e-book).

⁸ As sagas são um tipo de narrativa literária em que se descreve a história de uma família ou linhagem histórica da Islândia, especialmente os feitos guerreiros que tiveram lugar entre os anos 874 e 1030 (LANGER, Johnni. **Dicionário de Mitologia Nórdica**: símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Hedra, 2015b, e-book).

⁹ Denominação dada a um poeta ou contador de histórias nos países da Escandinávia durante a Era Viking. A palavra tem sua origem do norueguês *skald*.

transcrições literárias sobre a cultura nórdica antiga. No *Dicionário de História e Cultura da Era Viking* (LANGER, 2017), o mestre em Letras pela Universidade de São Paulo Yuri Fabri Fernandes colaborou ao desenvolver um verbete sobre a literatura da cultura nórdica antiga. Em seu apontamento, ele discute sobre a impossibilidade em afirmar que tanto as *Eddas* quanto as *Sagas Islandesas* derivam exclusivamente da expressão literária da época a que se referem – no caso, a oral, praticada no período anterior ao século XI d.C. Sendo assim, Fernandes se apoia no pensamento de Judith Jesch, professora de estudos vikings da Universidade de Nottingham:

De acordo com Jesch, mesmo que haja convincentes indicações da continuidade de formas poéticas desde a Era Viking até períodos muito posteriores, as evidências materiais dessa Era é limitada a um pequeno número de inscrições grafadas em estelas rúnicas, normalmente destinadas a homenagear alguém (FERNANDES in LANGER, 2017).

Fernandes prossegue com o raciocínio de Jesch e pontua que a literatura nórdica antiga pode conter em seu conteúdo referenciais posteriores à Era Viking:

Em vista disso, a autora afirma ser necessário considerar evidências escritas em épocas posteriores (principalmente na Islândia Medieval) para que seja possível apreciar a completude da expressão poética daquele período. Portanto, tanto as sagas (que contêm narrativas sobre o cotidiano de reis, chefes, amigos etc.) quanto a poesia encontrada nos manuscritos não seriam literaturas compostas na Era Viking, mas em período posterior, que remetem ou não à Era Viking (FERNANDES in LANGER, 2017).

O pensamento de Judith Jesch, autora a quem Fernandes se refere, está inserido no livro *The Viking World*, de Stefan Brink e Neil Price. Este último, doutor em Arqueologia e professor da Universidade de Uppsala, escreveu o prefácio do livro citado no parágrafo anterior. Nele, o autor discorre sobre como a sociedade moderna acredita estar familiarizada com a temática viking; porém, Price afirma que cometemos erros até na forma em como os denominamos:

Ao contrário do que é comumente utilizado na maioria das línguas modernas fora dos países nórdicos, “viking” não é e nunca foi um termo genérico e não pode ser aplicado para toda a população que vivia “ali”, “naqueles dias” [...] A maioria das pessoas que viveram na Escandinávia nunca foram vikings e provavelmente não queriam nada com eles. Então qual nome devemos usar? (PRICE in LANGER, 2017).

Entretanto, Price complementa que um *víkingr*¹⁰, em sua origem, seria uma classe especial dentre os nórdicos, cujos homens, em suas respectivas comunidades, podiam

¹⁰ Palavra masculina que, no nórdico antigo, significa “guerreiro do mar”.

estabelecer um vínculo temporário ou permanente a um estilo de vida relacionado a violentas atividades marítimas. Com pós-doutorado em História Medieval pela Universidade de São Paulo, Johnni Langer (2017) afirma que a origem e o significado da terminologia viking são polêmicos entre historiadores e que a utilização do termo está relacionada genericamente a dois fatores, sendo o primeiro étnico, com a finalidade de denominar os habitantes da Escandinávia durante a Era Viking, e o segundo, ocupacional, categorizando as ações náuticas realizadas por alguns nórdicos daquela época. Ele também descreve que o emprego do termo na academia contemporânea fora aceito por intermédio da repetição pela cultura popular:

Alguns pesquisadores atuais (como John Lind e Frederik Svanberg) defendem que o termo “viking” deveria ser substituído por outros mais neutros, como “escandinavos”, “nórdicos” ou pela região específica que se pretende pesquisar, mas, ao mesmo tempo, percebem que na prática isso é inconcebível, devido ao enraizamento do termo tradicional na cultura popular, na academia e na sociedade em geral (LANGER, 2017).

Embora estudiosos argumentem existir uma clara separação entre o homem escandinavo comum e o viking, essa nomenclatura foi adotada pela cultura popular e, até o século XVIII d.C., o termo “viking” carregava consigo uma conotação negativa por justamente estar ligado às invasões nórdicas, em especial aos reinos que hoje formam a Inglaterra e a França. Apesar de ambas as nações terem triunfado perante os nórdicos, o período de conflitos entre esses povos resultou em grandes devastações. Ao longo de quase quatro séculos, a impetuosidade dos ataques vikings rendeu enormes perdas a grandes cidades desses países, inclusive a própria região francesa da Normandia fora concedida aos vikings como uma forma de acordo para cessar os ataques; já a cidade inglesa de York chegou a ser capturada e transformada em grande rota estratégica durante o seu comando escandinavo. Logo, as expansões militares nórdicas condenariam todo o povo escandinavo e sua cultura ao estereótipo de brutalidade e crueldade entre o imaginário social dos reinos invadidos, sendo largamente difundida pelos registros históricos da época. Um dos exemplos mais ricos em informações sobre os ataques viking é a *Crônica Anglo-Saxônica*, de autoria desconhecida. A crônica é um compilado de documentos entre os séculos IX e XI d.C. que contém relatos do início das esporádicas pilhagens, a sua intensificação até a ocupação permanente por meio de ataques e extorsões, atingindo até mesmo o patamar de influência política sobre o território inglês.

Em contrapartida, o povo nórdico também produziu relatos sobre os mesmos feitos; porém, com uma ideologia inclinada ao heroico, exaltando as conquistas de personagens dignos de serem lembrados por suas invasões durante a Era Viking. Esses relatos estão concentrados

nas *Sagas Islandesas*, tendo duas em especial: a *Konungasögur* (sagas de reis) e *Íslendingasögur* (sagas de família). Ambas tiveram sua origem entre os escandinavos por intermédio da transmissão oral e foram redigidas após a conversão dos vikings ao cristianismo entre os séculos XI e XIV d.C. Esse último detalhe alimenta uma grande dúvida: a figura do viking, tanto a do homem violento quanto a do heroico, se moldou com base em fatos históricos ou são meras construções ficcionais? Esta é uma questão sem uma resposta absoluta, mas que sempre será válida sobre a temática da cultura nórdica antiga.

Durante o mesmo período, o embate entre as diferentes culturas também teve, por diversos momentos, a fé como seu motivo de discórdia; mas, primeiramente, devemos compreender que o próprio viking não possuía uma terminologia para religião. Segundo Langer, a Escandinávia Viking não dispunha de uma centralização teológica ou organizacional. O conjunto de comunidades que habitavam aquela região compartilhava crenças entre si, porém não existiam dogmas, templos, orações ou mesmo uma instituição religiosa; ao contrário, o paganismo nórdico era desprovido até de conceitos absolutos sobre bem e mal. A religião viking baseava-se muito mais no culto a suas divindades, que podiam variar dependendo da região, do que na adoração regida por uma única doutrina. Suas práticas ritualísticas consistiam em um sistema de troca entre humanos e deuses, que normalmente eram estabelecidas por meio de sacrifícios em troca de fertilidade e fecundidade para a comunidade ou outros aspectos da vida. Embora se presuma que ritos são práticas imutáveis em seu contexto mítico, as sociedades escandinavas adaptavam-se ao receber influências externas como casamentos entre diferentes povos, longas viagens e migrações. Outro fator interessante de abordar é o fato de que o paganismo nórdico não exibía uma natureza fanática e o indivíduo viking estabelecia uma relação diferente ao cristianismo para com os seus deuses:

O escandinavo escolhia um *fulltrúi* (protetor), com quem mantinha relações de tipo muito pouco comum, o chamava de seu amigo querido (*kaevi vinr*) e até levava um amuleto com sua imagem. O nórdico mantinha relações de tipo pessoal e utilitário com o deus ou deuses que havia decidido reverenciar, uma espécie de contrato.[...] Quando necessitava, ele invocava o seu deus particular sob a forma de petição (*bidja*) e não de reza: “Se eu te ofereço isso ou aquilo, tu me concederás outra coisa em troca”. O paganismo nórdico era de natureza tolerante, sem fanatismos nem adoração extremada (LANGER, 2015b).

O sacerdócio entre os escandinavos também diverge do modelo cristão. A figura do sacerdote não estava distante do homem comum, não havendo nenhuma cerimônia de formação para a função. Os reis e *jarls* (condes) assumiam a responsabilidade ritualística dentro da sociedade e, durante o desempenho de suas funções sagradas, eram chamados de *Goði* ou

Goðar, a depender da região. Ambas as palavras derivam de *Goð* (deus), e esses homens eram os responsáveis por conduzir as festividades sacrificiais e outros ritos que atendessem às necessidades de suas comunidades. Na ausência de reis ou condes para a prática, líderes de famílias pertencentes à aristocracia nórdica assumiam o posto. Em algumas sociedades, a figura do sacerdote também exercia a função parecida com a de educadores, transmitindo oralmente os poemas míticos e conhecimentos religiosos para a população. A presença feminina nas práticas religiosas também se diferenciava do cristianismo: na sociedade viking, elas também conduziam sacrifícios e outros rituais, porém tendo sua participação mais ativa em rituais familiares do que nos ritos públicos.

O sacrifício também é outro destaque dentro da religiosidade nórdica. No geral, as oferendas aos deuses eram a parte principal das festividades anuais e consistiam em criaturas vivas, como ovelhas e porcos. O sangue dos animais abatidos era coletado e uma parte era borrifada sobre as pessoas que participavam da cerimônia; a outra era utilizada para “pintar” as paredes dos templos. Raramente sacrifícios humanos eram praticados; eles ocorriam em menor escala e geralmente estavam associados unicamente à figura de Odin, principal deus nórdico e que, segundo a mitologia nórdica, também se sacrificou, buscando o conhecimento do mundo dos mortos, ao enforcar-se perdurado na *Yggdrasil*¹¹, sendo revivido por meio de magia após nove dias. Embora todo o contexto do sacrifício humano pareça estar ligado ao sobrenatural, essa prática continha sua função primária no apaziguamento de conflitos, a fim de evitar mais derramamento de sangue em vinganças que gerariam ciclos infinitos de violência, sobretudo nas disputas entre famílias, encerrando, assim, suas desavenças com um sacrifício humano oferecido a Odin. As vítimas costumavam ser escravos e, para a sociedade viking, elas não possuíam direitos como outras pessoas; os escravos eram considerados propriedade de seus donos, que conseqüentemente exerciam o total poder de decisão sobre o destino de seu servo, inclusive a sua morte. Até a consolidação do cristianismo na Escandinávia, imolar um escravo não era considerado um crime, o que os tornava vítimas perfeitas para a prática.

Tais particularidades de costumes no âmbito religioso nórdico auxiliaram ainda mais na visão negativa do viking perante o imaginário social da época; os europeus, que categorizavam os escandinavos como uma sociedade movida pela violência, também os relacionavam ao maligno e ao obscuro, devido a suas práticas totalmente contrárias à doutrina cristã. O paganismo nórdico foi remetido à imagem de algo primitivo; suas práticas foram retratadas como imorais; seus deuses não passavam de mitos; e seus seguidores deviam ser convertidos.

¹¹ Na mitologia nórdica, *Yggdrasil* é uma árvore colossal, localizada no centro do universo e que ligava os nove mundos da cosmologia nórdica.

O embate entre diferentes culturas se encerrou com a consolidação do monoteísmo cristão sobre os vikings, ou seja, a conversão majoritária do povo escandinavo ao cristianismo no século XI d.C. Essa transição do *forn siðr* (antigos costumes) para o *nyr siðr* (novos costumes) deve ser compreendida como um processo de mudança de costumes que não ocorreu de forma abrupta, perdurando anos para ocorrer. Houve diferentes processos para sua implantação, variando conforme a região e suas particularidades; porém, como a religiosidade escandinava era politeísta, o contato do povo nórdico com o cristianismo não configurava uma imediata aversão, pois, para eles, era apenas mais uma religião dentro da sua visão cosmológica. Em contraponto, o cristianismo não adotou a mesma postura, forçando a conversão dos vikings por meio de conflitos bélicos, acordos políticos e alianças estratégicas. Essa mudança nos costumes é apontada por alguns historiadores como o término da Era Viking e, mesmo com o seu fim, essa Era se manteve viva no imaginário social até os dias contemporâneos. O interesse pela cultura dos homens que viveram como vikings durante os séculos VIII e XI d.C. sempre esteve presente; entretanto, os poucos documentos produzidos não são datados de sua respectiva época, e sim após a conversão ao cristianismo, gerando as dúvidas citadas no início deste capítulo sobre a fidelidade desses conteúdos ou a possibilidade de uma projeção de valores sobre os costumes da Escandinávia pré-cristã, apontada pelo historiador Nordberg como um cristocentrismo, em que conceitos e ideias sobre religiões pagãs são transmitidos a partir do referencial cristão (LANGER, 2015a). Para ilustrar um questionamento entre historiadores, Langer, em uma de suas muitas publicações a respeito da cultura nórdica antiga, descreve como até mesmo o *Ragnarök*¹² veio a ser o centro de debate sobre um possível cristocentrismo em torno do assunto:

A partir dos anos 1920, os estudos sobre o *Ragnarök* começaram a incluir a possibilidade de as fontes escritas terem sido influenciadas pelo referencial cristão (*INTERPRETATIO CHRISTIANA*), numa trilha iniciada anteriormente por Axel Olrik [...]. Em sua edição da *Völuspá* de 1923, o professor Sigurdr Nordal realizou alguns ensaios críticos que se tornaram muito influentes. Ele reconhecia no poema *édrico* diversos elementos advindos da Bíblia, especialmente do *Apocalipse*, mas, ao contrário de Olrik, acreditava que estes não poderiam ser facilmente compreendidos, apontando caminhos para análises estruturais e comparativas (LANGER, 2015b).

¹² “O termo Ragnarök significa ‘consumação dos destinos dos poderes supremos’ [...] e se refere a uma série de acontecimentos que culminariam com a morte dos deuses nórdicos mais importantes e a destruição de parte do universo [...]” (LANGER, Johnni. **Dicionário de Mitologia Nórdica**: símbolos, mitos e ritos. São Paulo: Hedra, 2015b, e-book).

1.1 O imaginário social sobre a cultura nórdica antiga e seu desdobramento para o campo da arte

No final do século XVIII d.C., muitos artistas europeus encontraram no passado medieval uma fonte de inspiração para seus trabalhos; com isso, os vikings começam a ser representados pelas artes plásticas de forma a explorar sua figura aventureira em seus feitos heroicos, exaltando um passado nórdico glorioso. Porém, após o fim da Era Viking, quase todo o conhecimento sobre as sagas nórdicas havia se perdido e sua mitologia foram escritas por autores cristãos, logo, as obras desses artistas receberiam fortes influências externas. Dois exemplos marcantes são: a pintura datada no ano de 1790 de Johann Heinrich Füssli *Thor lutando contra a serpente de Midgard* (Figura 1), que nos mostra a figura de Thor lutando desnudo, uma clara referência a Michelangelo, e as esculturas em mármore *Odin, Thor e Balder* produzidas entre 1828 e 1844 por Bengt Erland Fogelberg (Figura 2), que continham fortes similaridades com a representação de Marte e Hércules.

Figura 1: Thor lutando contra a serpente de Midgard.



Fonte: Royal Academy. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/thor-battering-the-midgard-serpent>. Acesso em: 12 nov. 2019.

Figura 2: Influência greco-romana na escultura de Odin.



Fonte: Atlas Obscura. Disponível em: <https://www.atlasobscura.com/places/bengt-erland-fogelbergs-norse-god-statues>. Acesso em: 12 nov. 2019.

Durante as décadas de 1930 e 1940, a imagem dos vikings também foram utilizadas em favor do nazismo: pôsteres e cartazes colocavam lado a lado a imagem dos guerreiros nórdicos loiros com soldados nazistas, explorando elementos como barcos, escudos, capacetes e outros símbolos pertencentes à Era Viking, ilustrando frases como: “Com a Waffen-SS e a Legião da Noruega contra o inimigo comum, contra o bolchevismo” (Figuras 3, 4 e 5).

Figura 3: Vikings na propaganda nazista I.



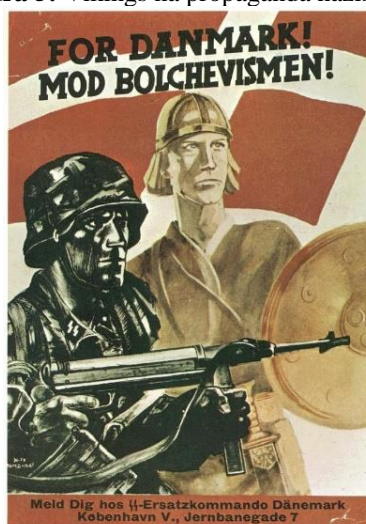
Fonte: Pinterest; Survincity. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/452119250071567196/>. Acesso em: 12 nov. 2019

Figura 4: Vikings na propaganda nazista II.



Fonte: Pinterest; Survincity. Disponível em <http://survincity.com/2012/07/vikings-truth-and-fiction/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

Figura 5: Vikings na propaganda nazista III.



Fonte: Pinterest; Survincity. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/452119250068580165/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

Na literatura popular, a expressão “viking” teve sua estreia em 1841, no poema escrito pelo estadunidense Henry Wadsworth, *The Skeleton in Armor*. Nele, são retratadas as aventuras heroicas de um escandinavo na sua vinda até o continente americano, mais especificamente aos Estados Unidos. O viajante desbrava os mares, adentra florestas escuras, confronta animais selvagens e tem um desfecho feliz em Newport com a sua esposa; porém, além de um valente guerreiro, o protagonista também apresenta uma característica que se tornou muito conhecida sobre os vikings no cinema: ele é um grande festeiro e gosta de levar a vida como um beberrão, especialmente de cerveja. O poema utiliza no seu final o clássico brinde escandinavo: “Skoal!”.

Em 1962, as histórias em quadrinhos recebiam a primeira aparição de um deus na figura de super-herói, na edição *Journey into Mystery* (v. 1, n. 83), da Marvel Comics. Criado por Stan Lee e Jack Kirby, o personagem Thor Odinson, conhecido apenas como Thor, foi baseado no deus da mitologia nórdica e apresentava uma personalidade arrogante e, justamente por este motivo, o super-herói foi enviado temporariamente para o planeta Terra por seu pai, Odin, que acreditava que o convívio com os humanos lhe renderia uma mudança em seu caráter. Curiosamente, na edição *Invasores* (v. 1, n. 32), de 1978, a história do super-herói nórdico se passa no período da Segunda Guerra Mundial e Thor é enganado por Adolf Hitler, que o convence a lutar pelo lado dos alemães (Figura 6). Embora na história em quadrinho Thor consiga descobrir as verdadeiras intenções de Hitler, é interessante notar a forma com que os criadores deixaram um deus ser enganado por um humano. Talvez Stan Lee, por ser judeu e filho de imigrantes romenos, soubesse do flerte nazista para com a imagem do viking. Não podemos afirmar com certeza; porém, é uma grande coincidência com a propaganda nazista apresentada anteriormente.

Figura 6: Thor é enganado por Hitler.



Fonte: Arte HQs. Disponível em: <http://www.artehqs.com.br/2017/12/os-invasores-32.html>. Acesso em: 12 nov. 2019.

Quanto à reprodução da cultura nórdica antiga para as telas de cinema, Langer (2017) realiza um panorama sobre a representatividade desses povos e informa que o interesse pela representação do viking chega logo cedo, quase junto ao início dessa mídia, porém em quase sua totalidade está presente a disseminação de estereótipos, representando os nórdicos como guerreiros que em nada pensam além de lutar, são beberrões, estupradores, religiosos fanáticos, utilizando o equivocadamente capacete de chifres, macabros e com uma masculinidade exacerbada. Já na sua estreia, o filme inglês *The Viking's Bride* (1907) nos conta a história de um viking que precisa resgatar sua noiva que fora raptada por um grupo de inimigos no dia de seu casamento. O filme, mesmo que de forma não intencional, traça um paralelo com a temática da famosa pintura *Pirates normands au IXème siècle*, do pintor francês Evariste Vital Luminais,

de 1894 (Figura 7), que mostra um soldado viking raptando uma mulher loira com os seios à mostra. Essa associação do viking a uma cultura de estupro é totalmente equivocada; não existem evidências históricas que comprovem essa interpretação. O estupro é mencionado na literatura nórdica medieval, porém ele nunca é descrito como algo honroso; quando ocorriam, existiam diversas consequências violentas para o protagonista do ato (LANGER, 2017).

Figura 7: Piratas normands au IXème siècle.



Fonte: Wikimedia. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Évariste-Vital_Luminais. Acesso em: 12 nov. 2019.

Outra associação ao estupro ocorre em uma das mais famosas produções cinematográficas sobre a temática nórdica, no filme norte-americano *The Vikings* (1958). O personagem Ragnar, após saquear uma comunidade da Nortúmbria, estupra a rainha e a engravida de um filho bastardo. Outra produção com grande impacto foi *The Long Ships* (1964). O filme mostra a chegada dos vikings a territórios islâmicos e, em uma determinada cena, os homens adentram um harém repleto de mulheres e, seguindo a lógica das outras obras citadas anteriormente, atacam sexualmente as vítimas.

Aparentemente, o cinema norte-americano, ao representar os vikings, possui certa obsessão por guerreiros musculosos, personagens femininas sensuais e a utilização equivocada de elmos com chifres, além de armamentos exagerados. Inclusive o filme protagonizado por Arnold Schwarzenegger, *Conan the Barbarian* (1982) (Figura 8), apesar de se passar em um

universo construído pelo autor, usufrui de todas essas características apresentadas, demonstrando claramente a forte influência exercida pela cultura nórdica antiga.

Figura 8: Frame de *Conan the Barbarian* (1982).



Fonte: DVD do filme *Conan the Barbarian* (1982).

Os estereótipos criados pelo cinema ganharam um tom cômico na sátira produzida pelo grupo de comédia britânico Monty Python. O filme *Erik the Viking* (1989), apesar de humorístico, mostra diversos elementos da cultura escandinava e satiriza propositalmente todos os clichês hollywoodianos, com direito a até uma embarcação voadora. Na sua versão em DVD, algumas capas continham os dizeres: “Um guerreiro Viking que não queria estuprar e pilhar” (Figura 9); já alguns cartazes de cinema seguiam com a frase: “Você pode enfrentar os deuses e viver numa boa” (Figura 10). Claramente, Monty Python satirizou toda a cultura nórdica antiga em sua produção, afinal, eles são um grupo de comediantes famosos justamente por suas sátiras. Esse estilo de comédia sempre busca ridicularizar os costumes, as ideias, os vícios, ou qualquer outro aspecto marcante de uma personalidade ou uma sociedade; porém, para uma sátira ser viável em termos de produção audiovisual, a compreensão do tema pelo público deve ser quase instantânea, ou seja, uma imagem a ser ridicularizada deve ser algo presente no imaginário social do espectador; logo, a representação dos vikings neste filme projeta para as telas a visão comum sobre aquela sociedade.

Figura 9: Capa do DVD e cartaz do filme *Erik the Viking* (1989) I.
Figura 10: Capa do DVD e cartaz do filme *Erik the Viking* (1989) II.



Fonte: IMDb.

Passados os anos 2000, em um mesmo ano foram lançados três filmes sobre a cultura nórdica, dois deles envolvendo o poema épico *Beowulf*. Produzido para a televisão, o filme *Grendel* (2007), como o próprio título diz, é sobre a batalha entre o herói Beowulf contra a figura monstruosa de Grendel. Nele, observamos exageros envolvendo os trajes, o clássico estereótipo de elmos com chifres, a utilização de armas que não existiam em sua época, além de péssimos efeitos especiais, sobretudo na criação do antagonista que dá nome ao filme.

A segunda adaptação ao poema épico é o apenas intitulado *Beowulf* (2007), dirigido pelo premiado diretor Robert Zemeckis. A obra é uma mescla entre *live action* e animação. Diferentemente do exemplo anterior, os efeitos especiais estão muito bem executados, pois este filme foi produzido com a tecnologia de captura de movimentos dos atores; então, todos os cenários, vestimentas e armas foram criados digitalmente, a fim de reproduzir uma projeção fidedigna da saga adaptada. O filme foi um grande sucesso de bilheteria e, curiosamente, teve seu roteiro escrito por Neil Gaiman, famoso escritor que viria dez anos mais tarde escrever um romance intitulado *Mitologia Nórdica*.

O terceiro filme consegue apresentar uma das mais equivocadas representações dos vikings: *Pathfinder* (2007) conta a história de um garoto que foi abandonado por seus conterrâneos durante uma invasão viking na parte norte do continente americano. Esse menino foi acolhido pela tribo invadida e, já adulto, desenvolveu o poder de prever o futuro. Em suas

visões, ele descobre que os invasores vikings voltarão e resolve lutar a favor da tribo que o acolheu. O filme se mostra desconexo de qualquer acontecimento dentro da mitologia nórdica; a caracterização dos vikings lembra muito os *orcs*, de *O Senhor dos Anéis* (2001-2003); os capacetes ostentam os maiores chifres já produzidos em um filme desta temática; as armaduras são grotescas; há lutas embaixo d'água e cavalos de armadura (Figura 11).

Figura 11: Vikings em *Pathfinder* (2007).



Fonte: IMDb.

Diferentemente de produções inglesas e norte americanas, os filmes escandinavos que abordam a temática viking tinham a preocupação em não propagar os estereótipos revisitados neste capítulo; eles se apresentam em menor quantidade e, em vez de concentrar suas narrativas envolta da violência, elas são focadas em assuntos como a religiosidade e a vida cotidiana. Alguns exemplos são: *Jungfrukällan* (1960), dirigido pelo famoso diretor sueco Ingmar Bergman, fala sobre a existência dos costumes pagãos em uma Suécia já cristianizada (Figura 12); *Normannerne* (1976), produzido pelos dinamarqueses Poul Gernes e Per Kirkeby, apresenta as lendas da mitologia nórdica de forma didática para o público; por fim, a trilogia conhecida por *Raven Trilogy*, dirigida por Hrafn Gunnlaugsson entre os anos de 1984 e 1991 (Figura 13), fazem uma ótima representação dos costumes do povo nórdico antigo. Quando comparado ao cinema hollywoodiano, fica clara a diferença de abordagem ao retratar o povo viking: nesses exemplos, não presenciamos corpos exageradamente musculosos, elmos com chifres, falta de inteligência e outras características demonstradas anteriormente; ao contrário, por serem filmes realizados por escandinavos, o foco está na tentativa de reproduzir em sua narrativa os costumes da cultura nórdica antiga, não atingindo o patamar da historicidade exigida em um documentário, mas também não aproveitando o viking como uma mera alegoria audiovisual.

Figura 12: *Jungfrukällan* (1960).



Fonte: IMDb.

Figura 13: *Shadow of the Raven*.



Fonte: IMDb.

Os filmes destinados ao público infantil também não se mostram diferente no quesito “disseminar estereótipos”. A animação produzida pela DreamWorks, *How to Train Your Dragon* (2010) (Figura 14), se passa em uma ilha viking chamada Berk. O protagonista se chama Solução – aqui, já se observa uma jocosa referência ao escandinavo beberrão. Ele é filho do chefe da aldeia Stoico, o imenso. Durante a história, o personagem principal é claramente diferente do restante dos habitantes da aldeia, que consiste em grandes e gordos vikings barbudos vestindo capacetes com chifres, que gritam e que não compreendem o fato do franzino Solução não possuir interesse em caçar dragões.

Figura 14: How to Train Your Dragon (2010).



Fonte: DVD do filme *How to Train Your Dragon* (2010).

A famosa dupla de gauleses Asterix e Obelix também passou pela Escandinávia em uma de suas aventuras: no filme *Asterix e os Vikings* (2006), os nórdicos assumem o papel de vilões da história, e a própria narração do trailer de lançamento, em sua versão brasileira, define quem são os vikings: “*Eles são cruéis, não são muito cavalheiros e a cabeça deles é dura como pedra*”. Novamente, presenciamos a figura do viking sendo representada de forma selvagem e maligna.

Em resumo, grande parcela da representação dos vikings no campo das artes traz consigo uma visão exagerada do povo escandinavo durante suas incursões marítimas entre os séculos VIII e XI d.C. É inegável que os seus feitos relacionados às invasões e pilhagens pela Grã-Bretanha e França se destaquem ao despertar o interesse de artistas em busca de inspiração; mas, assim como os registros históricos, denota-se uma grande influência externa que quase sempre tende a representar o viking como um cruel antagonista e, mesmo quando o papel de protagonista é assumido pelo homem nórdico, sua imagem carrega consigo aspectos de inferioridade intelectual e moralidade questionáveis, sempre aliado a alguma destas características: masculinidade exacerbada, espírito aventureiro e intransigência para com o diferente em relação a seus costumes.

1.2 Os vikings na televisão

Perpetuam-se no imaginário social os homens que habitaram a Escandinávia durante os séculos VIII e XI d.C. A imagem desses homens se manteve viva devido à sua representação no campo das artes plásticas, da literatura e do cinema. A cultura dos vikings também marcou presença em produções televisivas; porém, diferentemente dessas mídias, observa-se um número majoritário de produções dentro do gênero documental, abordando os costumes do povo nórdico antigo com mais ênfase para a sua reconstrução histórica do que para a ficção. Segundo o site IMDb (Internet Movie Database), desde os anos 2000 já foram realizados para a televisão mais de dez documentários com a nomenclatura viking em seus títulos; os subtemas são variados, indo desde a construção de réplicas das embarcações, jornalistas refazendo as rotas navais utilizadas para invasões, guia sobre a mitologia nórdica, o papel da mulher na sociedade, a chegada dos vikings na América antes de Colombo, a Escandinávia atual e os “novos vikings”, entre outros. A Europa é o continente que demonstra o maior interesse em produzir conteúdo com base histórica sobre o assunto: entre os 12 principais documentários listados no IMDb, dez títulos são de origem europeia, sendo nove produções do Reino Unido, tendo como grande destaque a emissora de televisão BBC (British Broadcasting Corporation), que produziu três documentários sobre o tema: *Vikings!* (1980), *Blood of the Vikings* (2001) e *Vikings* (2012).

Mas a presença nórdica nos canais de televisão não se resume a apenas especiais educativos; existem produções seriadas que exploram o imaginário da Era Viking. Um exemplo é a série de 39 episódios *Tales of the Vikings* (1959-1960), inspirada pelo sucesso nos cinemas de *The Vikings* (1958). Ambas as obras foram produzidas pelo astro de Hollywood Kirk Douglas, por sua empresa Brynaprod S.A. As duas produções mostram homens nórdicos longe da Escandinávia que se aventuram pelos mares em busca de fama e conquistas, por meio de invasões pela Inglaterra, e continuam cenas consideradas violentas para a época. O perfil aventureiro também contribuiu para a criação de produções destinadas ao público infantil: na série de animação japonesa *Chísana Baikingu Bikke* (1974-1975), o personagem principal vive sua vida tranquila sendo o filho do chefe de uma pequena vila chamada Flakes, porém seu pai decide que é chegada a hora de tornar seu primogênito em um viking de verdade e, então, carrega o jovem garoto para uma série de aventuras em busca de preparar o menino para a vida adulta; entretanto, no desenrolar dos episódios é justamente o filho quem sempre salva o descuidado pai das armadilhas encontradas pelo caminho. A animação foi um sucesso, rendendo 78 episódios e teve sua reprodução em diversos países, como: Alemanha, Holanda,

Bélgica, França e Itália. Já em 2013, a animação recebe uma nova versão, *Vic the Viking* (2013-2014), desta vez utilizando recursos de computação gráfica; nesse *remake*, foram produzidos todos os 78 episódios da versão original, porém animados por um estúdio francês chamado Studio 100 Animation, em parceria com a ASE Studios. A BBC também estreou uma série destinada ao público infantil, chamada *Gudrun: The Viking Princess* (2017). O programa mostra, a cada episódio, a protagonista Gudrun interagindo de forma diferente com os animais que habitam a região; seus parentes e amigos também fazem parte da narrativa, porém o foco da série está na relação da menina com a natureza que a cerca.

Assim como no filme *Erik the Viking* (1989), o humor também está presente de forma inteligente na série norueguesa *Vikingane* (2016-atualmente), produzida para o canal estatal NRK (Norsk rikskringkasting AS). A comédia exibe uma espécie de autossátira ao incluir em seu roteiro piadas sobre os costumes de seus próprios antepassados, brincando com seus ritos, valores sobre a honra e a disseminação de estereótipos. Um dos exemplos mais claros é sobre um viking ridicularizando um colega sobre os chifres que este decidiu implantar em seu capacete, enquanto ele se defende, alegando que esse detalhe transcende a funcionalidade do objeto e que, agora, além de proteger sua cabeça, também exibirá personalidade; em outras palavras, o elmo tornou-se um item de moda.

Talvez o mais inusitado aproveitamento da cultura nórdica antiga é o game-show chamado *Viking: The Ultimate Obstacle Course Challenge* (2006), produzido para a emissora japonesa Fuji TV e distribuído para diversos países pelo canal estadunidense ESPN2. A competição reunia 50 participantes que eram desafiados a completar as etapas de um circuito repleto de obstáculos, exigindo um ótimo preparo físico dos competidores. O cenário do circuito possuía diversos elementos que remetiam ao estilo de uma embarcação viking e instrumentos náuticos da época, como, por exemplo, uma plataforma para testar o equilíbrio dos participantes no formato de uma bússola solar. Porém alguns elementos cenográficos não condizem com os dados históricos sobre as embarcações vikings, criando uma mescla entre *drakkar* e caravelas europeias.

2 A REPRESENTAÇÃO DA “ÁGUIA DE SANGUE” NA SÉRIE VIKINGS

Em abril de 2014, a série *Vikings* lançou o 7.º episódio da 2.ª temporada, chamado *Blood Eagle*, e mostrou, em sua cena final, o ritual odínico¹³ que viria a resolver o impasse entre os *jarls*¹⁴ Ragnar e Borg para com o seu respectivo rei Horik. Tratava-se do imolatório¹⁵ ritual da águia de sangue. O personagem principal da série Ragnar Lothbrok¹⁶ descreve a seu filho Björn Ironside o ritual como “*uma punição muito especial reservada àqueles que irritaram os deuses de forma especial*”¹⁷, o ato dentro da série possuía algumas etapas e consistia em fazer incisões nas costas da vítima com uma adaga, quebrar suas costelas com um machado e apoiar os pulmões do punido sobre os seus próprios ombros, desta forma, assemelhando-se às asas de uma águia. Todo esse processo é realizado com o condenado vivo, e ele deveria receber sua punição em silêncio durante toda a execução do ritual, caso contrário não teria sua entrada aceita por Odín nos portões de *Valhalla*¹⁸. Anteriormente, o próprio personagem Jarl Borg, curioso sobre seu futuro recorreu ao vidente de Kattegat para saber se seu destino estava fadado a grandes conquistas, o vidente por sua vez lhe responde com uma profecia: “*Eu vejo que uma águia paira sobre você. Mas eu também vejo que você é a águia. A águia é seu destino, Jarl Borg*”.

Embora a série, nesses diálogos, já demonstre que a narrativa usufruirá de teologia, existem controvérsias entre historiadores a respeito da religiosidade ou mesmo a própria existência da prática. Com pós-doutorado em História Medieval, Johnni Langer, no *Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos*, comenta sobre o assunto:

O Blóðörn é um tema polêmico nos estudos escandinavos. Para autores que defendem a sua existência histórica, como Alfred Smyth, Ronald Hutton e Régis Boyer, ele podia ter relação com os sacrifícios humanos realizados para o deus Odín. [...] Em um detalhado e crítico estudo, a historiadora Roberta Frank sugere que as narrativas envolvendo o tema nas fontes foram construções literárias e invenções criadas para reforçar o horror dos povos invasores, negando qualquer origem ritualística para a prática (LANGER, 2015b).

¹³ Relativo a Odín, deus da mitologia nórdica antiga.

¹⁴ Título dado a um nobre viking. Sua equivalência é a de um governador de uma grande extensão territorial, podendo relacionar à nobreza de um conde ou duque.

¹⁵ Do verbo imolar: matar em sacrifício à divindade.

¹⁶ É comum encontramos também a grafia *Lodbrok* na literatura. Ambas derivam da palavra *Loðbrók*, que significa, no idioma nórdico antigo, algo como “calça peluda”. Nesta dissertação, utilizamos *Lothbrok* para nos referirmos ao personagem ficcional da série *Vikings*, e *Lodbrok* para o personagem histórico.

¹⁷ Tradução extraída da plataforma de streaming Netflix.

¹⁸ Paraíso destinado a guerreiros que morreram com glória.

Essa afirmação é de grande importância para a análise comparativa feita neste capítulo, pois essa disparidade de opiniões sobre a águia de sangue ser ou não um ritual é também projetada para o nosso objeto de análise, visto que até o momento a prática foi abordada por duas vezes na série televisiva *Vikings*, cada uma sendo representada de forma muito peculiar. Este estudo não visa estabelecer uma verdade histórica sobre o tema, mas analisá-lo dentro do contexto audiovisual. Isso não significa que esta pesquisa não se aproveita do conflito de opiniões entre historiadores; na verdade, é esse debate de ideias que inspira a compreender quais são os elementos referenciais que Michael Hirst decidiu absorver ao escrever a obra, pois, considerando que se trata de uma produção ficcional e inspirada nos registros literários da cultura nórdica antiga, qual é a visão do autor sobre a prática? E como ele a representa para a audiência?

Curiosamente, o nome do episódio, *Blood Eagle*, foi alterado para *Inveja, Cobiça e Vingança* em sua versão brasileira – nome que, a partir de agora, será utilizado neste estudo. Entretanto, a série, duas temporadas adiante, mantém a tradução literal *Vingança* para o episódio originalmente denominado *Revenge*. Seria essa uma tradução adepta ao cristocentrismo? Acreditamos que não, pois essa mesma estratégia não foi adotada em outros países de língua latina; ainda assim, é um dado interessante a ser levado em consideração em um país com mais de 80% de sua população declarados como cristãos¹⁹.

2.1 A memória e o imaginário da cultura nórdica antiga sobre a águia de sangue

Conforme descrito anteriormente, o *blóðörn* (águia de sangue) é um ritual constantemente relacionado à cultura nórdica antiga, mas que não possui uma aceitação unânime entre alguns historiadores no que diz respeito à sua religiosidade e existência histórica, uma vez que a cultura nórdica, ao contrário do cristianismo, não nos deixou uma doutrina religiosa a ser aceita como a sua “palavra de Deus”. Muito desta desconfiança também se atribui pela escassez de material para pesquisa, pois o povo escandinavo da era pré-cristã não tinha o hábito de produzir grandes registros literários sobre a sua cultura, restando alternativas como: pinturas em pedra, utensílios do seu cotidiano, sagas nórdicas, símbolos representativos de divindades, entre outras. Logo, torna-se muito plausível imaginar que o criador da série Michael Hirst tenha feito uma junção de hipóteses na maneira como a águia de sangue deveria ser representada dentro da série *Vikings*. Este estudo não tem o propósito de produzir efeito

¹⁹ Dados divulgados pelo IBGE sobre o Censo de 2010 afirmavam que 64,6% dos brasileiros declaravam-se católicos e 22,2% evangélicos.

científico sobre o que é verdade ou mito na águia de sangue da Era Viking, porém se faz necessário estabelecer pontos de partida para uma análise audiovisual, uma vez que a prática se materializa por duas vezes dentro da série. Neste estudo, portanto, selecionamos duas dessas hipóteses históricas: a estela²⁰ *Stora Hammars I* e a saga²¹ *Pátr af Ragnars Sonum* (A História dos Filhos de Ragnar).

No início do século XX, a estela *Stora Hammars I* (Figura 15) foi descoberta em uma igreja em Gotland na Suécia, o monumento viking datado entre os séculos VIII e IX d.c (período pertencente à Era Viking) continha uma imagem que se assemelharia ao imaginário referencial sobre a águia de sangue. *Stora Hammars I* ilustra claramente a prática do sacrifício humano, sendo este tipo de acontecimento muito comum naquele período; criminosos e prisioneiros de guerra serviam como oferenda aos deuses, principalmente para Odin que é representado na pedra pelos pássaros (possivelmente corvo e águia) e pelo símbolo *Valknut*²². A figura do homem de braços sendo apunhalado pelas costas junto aos símbolos odínicos, são convidativos para estabelecermos uma relação direta com a águia de sangue presente em *Vikings*, porém ela é insuficiente, nos informando apenas de que aquela sociedade era adepta de rituais de execução e sacrifício humano com propósitos religiosos. Entretanto, esta relação da violência inserida no assunto do sagrado exerce forte influência com a teologia estabelecida em “*Inveja, Cobiça e Vingança*”.

²⁰ Termo que se refere aos monumentos de pedra pintada na ilha de Gotland.

²¹ Sagas são um tipo de narrativa literária em prosa, muito popular a partir do século XI, cujo método descrevia de maneira objetiva histórias da Islândia Medieval, especialmente os feitos guerreiros entre os séculos VIII e X.

²² *Valknut* ou “nó dos mortos” é um símbolo relacionado aos cultos odínicos e aos rituais de morte dos escandinavos.

Figura 15: Detalhe da Stora Hammars I, mostrando um homem de braços enquanto outro homem está manipulando uma arma em suas costas, um homem portando escudo sendo enforcado, três pássaros e o símbolo Valknut.



Fonte: Wikimedia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6560287>. Acesso em: 12 nov. 2019.

O segundo achado histórico que selecionamos não está conectado com a temática religiosa, tampouco fora escrito durante o período em que ocorre a narrativa de *Vikings*. Trata-se de uma saga nórdica escrita pelo islandês Haukr Erlendsson por volta de 1300 d.C., chamada *Páttir af Ragnars Sonum (A História dos Filhos de Ragnar)*. O texto, como o próprio título sugere, relata, em cinco capítulos, a relação complexa entre os filhos de Ragnar Lothbrok em alguns de seus feitos históricos. O terceiro capítulo, *A queda de Ragnar e a vingança de seus filhos*, descreve como foi a reação dos filhos de Ragnar após saberem que seu pai havia sido morto de maneira cruel pelo rei Aelle da Nortúmbria²³, sendo atirado em um ninho de cobras ao ser capturado. O texto nos conta que os filhos de Ragnar unem forças para derrotar as tropas da Nortúmbria e capturar o seu rei, porém são derrotados e voltam para a Dinamarca sem obterem a sua vingança. Em compensação, Ivar, o filho que não participou do fracassado ataque, arquitetava um plano que visava ganhar a confiança de Aelle e atacá-lo com seus irmãos, assim que o rei baixasse a sua guarda.

Na história, a estratégia obteve sucesso e Ivar pôde vingar-se da morte de seu pai com seus irmãos. O autor do texto, Haukr Erlendsson, descreve a maneira como os vikings decidiram matar Aelle: “Eles cortaram uma águia nas costas de Ælla²⁴, então todas as suas costelas foram cortadas da coluna vertebral com uma espada, de tal forma que seus pulmões foram arrancados

²³ Nortúmbria foi um reino formado na Grã-Bretanha no século VII com grande importância para o ensino religioso e artístico.

²⁴ Também conhecido por Aelle ou Ella, ambas as formas de tradução se referem ao rei da Nortúmbria.

de lá”²⁵ (AVELAR, 2015, p. 97, tradução do autor). Dentro do texto original, também é recitado um poema sobre este feito de Ivar: “*Ok Ellu bak at / lét hinns sat / Ívarr ara / Jórvík skorit*”. Sua tradução para o português seria algo como: “E Ivar, aquele que / residia em York / mandou entalhar uma águia / nas costas de Ælla” (AVELAR, 2015, p. 97-98, tradução do autor). A descrição dos detalhes envolvidos na execução de Aelle nos remete claramente ao ritual da águia de sangue, talvez não como uma evidência histórica de fato, mas como uma base literária ao imaginário ficcional de Michael Hirst sobre o assunto. O *modus operandi* da águia de sangue descrita por Erlendsson se assemelha à descrita por Ragnar Lothbrok a seu filho Björn Ironside, no episódio *Inveja, Cobiça e Vingança*, porém ela não apresenta um aspecto religioso; entretanto, a sua motivação, a brutalidade, os personagens envolvidos e a astúcia de Ivar seriam quase que fielmente retratados no episódio *Vingança*.

2.2 A crucificação da barbárie por Michael Hirst

Estabelecido que existam achados históricos ilustrativos de um *modus operandi* e a religiosidade em rituais de execução na cultura nórdica antiga, a prática da águia de sangue agora adquire caráter historicamente plausível para sua materialização no audiovisual. No entanto, é totalmente compreensível aceitar que sua representação possa vir a se tornar desconfortável para quem a assiste e preocupante para quem a produz, pois envolve a brutalidade do povo viking e o imaginário social sobre o paganismo nórdico. Michael Hirst, o criador da série, conta em uma entrevista qual foi a reação do canal de televisão History ao saber de seu plano em abordar a águia de sangue dentro da série:

Para ser absolutamente honesto, quando escrevi isso pela primeira vez e disse que todo o quinto ato do sétimo episódio seria uma águia de sangue, o History, naturalmente, foi cauteloso e disse: “Bem, há regras. Existem coisas que você não pode mostrar. Como que você irá mostrar isso?” (HIRST, 2014a, tradução nossa.)

Segundo Hirst, o canal de televisão por assinatura History deixa expressa a sua preocupação sobre como seria roteirizada e gravada a cena final do episódio *Inveja, Cobiça e Vingança*, determinando que existem regras pré-estabelecidas sobre o que não é aceitável de

²⁵ “*They now had the eagle cut in Ella’s back, then all his ribs severed from the backbone with a sword, in such a way that his lungs were pulled out there*”. (TUNSTALL, 2005, tradução do autor). Esta é a tradução para o inglês utilizada como base para a versão em português de Artur Avelar. A passagem original, escrita por Hauk Erlendsson em *Páttr af Ragnars Sonum*, é: “*Létu þeir nú rista örn á baki Ellu ok skera síðan rifin öll frá hrygginum með sverði, svá at þar váru lungun út dregin*”.

ser mostrado na televisão. De todo modo, o criador da série, em entrevista ao Chicago Tribune, comenta que a importância da cena reside no caráter espiritual, no sofrimento que envolve a águia de sangue e ressalta também que o espectador deve encarar todas estas informações dentro do contexto viking:

Eu não escrevi o último ato do sétimo episódio para chocar deliberadamente alguém. Eu acho que é chocante e profundo. É uma profunda experiência de sofrimento e espiritualidade no contexto viking. E se não estivesse em um contexto viking, seria como assistir a crucificação de Cristo. [...] É uma experiência muito profunda e muito real. Em outras palavras, isso realmente aconteceu com as pessoas. Não é chique. Não é inventado. Não é para mostrar. É uma experiência espiritual profunda. (HIRST, 2014b, tradução nossa).

Mas, afinal, como transparecer no audiovisual a profunda espiritualidade em um contexto historicamente banhado pelo sangue? Neste trabalho, propomos que a solução encontrada pelos realizadores da série seria estabelecer um caráter *respeitoso*²⁶ na cena, apresentando uma teologia acerca da religião nórdica que traçaria um paralelo com o *crisocentrismo*²⁷, descrito por Nordberg, porém afastando-se de estereótipos negativos ao empregar elementos característicos de grandes produções do cinema com a temática bíblica nas escolhas cinematográficas que compõem sua narrativa e estética durante a cena.

2.3 A respeitosa águia de sangue em *Inveja, Cobiça e Vingança*

Em sua primeira aparição na série, o Blóðörn é apresentado no episódio *Inveja, Cobiça e Vingança*, episódio este que pertence à 2.^a temporada. Nele, a prática é representada supostamente pela espiritualidade dos vikings: são personagens que compartilham da mesma crença e que expressam sua bravura na capacidade em suportar o flagelo físico durante o ato e no contexto da fé desses homens. Essa demonstração de vigor e virilidade seriam pré-requisitos para a aceitação divina após a morte. A tensão que envolve a cena não está ligada ao fato de haver uma vítima fatal, mas na maneira como essa vítima suportará a dor até o momento da sua morte – nesse caso, prendendo nossa atenção a uma pergunta: a vítima será digna perante os olhos de Odin? Também podemos denotar que, na cena, existe um certo conjunto de “regras” pré-estabelecidas entre os participantes e que todos supostamente parecem compreender o seu papel diante do ato que ocorre: a vítima compreende que deverá sofrer a punição em silêncio;

²⁶ Aspecto descrito pelo historiador e doutor em Multimeios Luiz Vadico como um dos elementos característicos de um épico bíblico hollywoodiano (VADICO, 2015, p.112).

²⁷ Aplicar conceitos e ideias sobre religiões não cristãs a partir do referencial do cristianismo.

o carrasco, assumindo papel sacerdotal; a plateia, fascinada; e até a simples praça adquire caráter sagrado durante o ato; tudo e todos se mobilizam para a águia de sangue ser concluída. Logo, a espiritualidade em cena ultrapassa a fé individual e adquire caráter organizado, estabelecendo-se como um rito dentro da religiosidade daqueles homens. Esse conjunto de fatores audiovisuais determinam que a prática nessa representação possui caráter religioso, pois estabelecem que, para aquele ato adquirir o aspecto de sagrado, uma ordem deve ser respeitada. Curiosamente, esse pensamento também vai de encontro com o que Huizinga dizia a respeito da relação entre o culto e os jogos:

Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. Tal como não há diferença formal entre o jogo e o culto, do mesmo modo o “lugar sagrado” não pode ser formalmente distinguido do terreno de jogo. [...] Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. E aqui chegamos a sua outra característica, mais positiva ainda: ele cria ordem e é ordem. Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta “estraga o jogo”, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor (HUIZINGA, 2000, e-book).

Toda a *mise-en-scène* na cena da águia de sangue em *Inveja, Cobiça e Vingança* é construída de forma a subjetivar a brutalidade do ato. Ela não exclui a violência, mas utiliza técnicas cinematográficas para torná-la possível de ser exibida em um canal de televisão. Neste capítulo, observamos como essas escolhas na abordagem ao paganismo trazem um forte referencial cinematográfico de grandes produções do gênero épico bíblico hollywoodiano na sua contextualização com o imaginário viking.

O primeiro aspecto que devemos levar em consideração nesse episódio é que estamos falando de um ritual de execução entre personagens (Ragnar e Borg), que compartilham da mesma crença religiosa e que, embora estejam em conflito, ambos se respeitam e compreendem o motivo que desencadeou essa situação: a vingança do protagonista da série Ragnar Lothbrok (Travis Fimmel) pelo devastador ataque liderado por Jarl Borg (Thorbjorn Harr) a Kattegat, lar de Ragnar e sua família. A punição para esse feito seria a mais severa possível, recaindo sobre o líder de uma tribo toda a culpa pelos atos cometidos que possibilitaram esse conflito e, embora brutal, a águia de sangue dentro da série resolveria, naquela circunstância, todos os perigos que ameaçavam Kattegat. Dentro desse contexto sobre a representação audiovisual de um dos rituais mais violentos na cultura nórdica antiga, devemos refletir se a violência do ato está presente pela estética e, conseqüentemente, uma reprodução do imaginário social sobre a truculência viking, ou se ela é de fato parte importante dentro da religiosidade nórdica. René

Girard (1972) defende que a violência fazia parte dos ritos sagrados e que é justamente esse detalhe que impedia o surgimento de novos conflitos:

Um pouco de violência real persiste no rito; sem dúvida, é necessário que o sacrifício fascine um pouco para que sua eficácia seja conservada, mas ele se orienta essencialmente para a ordem e a paz. Engana-se radicalmente quem neles vê o que há de mais mórbido e patológico no homem. [...] O rito é certamente violento, mas ele é sempre uma violência menor, que funciona como uma barreira contra uma violência pior; ele sempre buscar renovar a maior paz que a comunidade já conheceu, aquela que, após o assassinato, resulta da unanimidade em torno da vítima expiatória. Dissipar os miasmas maléficos que sempre se acumulam na comunidade e buscar o frescor das origens significa exatamente a mesma coisa. (GIRARD, 1972, p. 133).

Então, conforme o pensamento de Girard, concluímos que a violência é elemento primordial dos ritos. Mas a série, em sua representação do ritual, não apresentou a violência de forma explícita, conforme o imaginário social acerca da cultura nórdica antiga; ao contrário, a representação fora executada de forma respeitosa, seguindo um padrão fílmico pré-definido em filmes sobre a temática da Bíblia. O historiador e doutor em Multimeios Luiz Vadico define o termo “respeitoso” quando propõe alguns elementos característicos do épico bíblico hollywoodiano:

A aproximação com o assunto, a apresentação das personagens, deve ser “reverente”, um termo comumente encontrado nos textos dos críticos e pesquisadores, que significa em bom português: respeitoso. O que leva a um extremo cuidado nos gestos corporais, nas palavras, e nas ações propriamente ditas das personagens apresentadas. (VADICO, 2015, p. 112)

A ambientação da cena final de *Inveja, Cobiça e Vingança* se passa dentro do vilarejo de Kattegat. Não podemos afirmar com precisão, porém o cenário aparenta ser uma espécie de praça principal, pois, assim que o prisioneiro sai pela porta de sua cela, ele se depara com toda a população presente para assistir o ritual de sua morte. A cena acontece durante a noite, e a presença do fogo está por todos lados, em tochas e piras que imprimem uma atmosfera religiosa e de culto dentro da diegese.

A cena se inicia de forma curiosa: ela mostra logo de início uma serpente dentro da cela em que Jarl Borg está aprisionado. Ao longo da temporada, a série alimentou a expectativa de uma fuga que seria arquitetada pelo Rei Horik, mas, logo após a serpente ser exibida, percebe-se que alguém abre a porta da cela e Borg, esperançoso, pergunta: “Horik, é você?”. O guarda que estava na porta aproxima-se em silêncio do prisioneiro e este claramente amedrontado percebe que aquela não seria sua fuga, mas, talvez, o seu fim. A serpente é mostrada mais uma vez, e a cena prossegue para fora da cela. Ao sair, Borg se depara com o Rei Horik, os dois se

encaram e o semblante de Borg muda completamente quando avista Ragnar o aguardando em meio à multidão. O Jarl percebe que a partir deste momento, ele deve ser forte e enfrentar sua punição com bravura, para assim poder “morrer bem”²⁸.

Analisando este trecho da cena, podemos notar um paralelismo de símbolos figurativos dentro da narrativa: por exemplo, a serpente. Johnni Langer comenta a simbologia da serpente na cultura nórdica antiga: “Segundo o historiador Jen Peter Schjødt sua representação na cultura nórdica antiga é atribuída ao ctônico, a terra, o baixo, o submundo” (LANGER, 2015b). Paralelamente à religião nórdica antiga, temos a serpente dentro do cristianismo, que por diversas vezes fora representada aliada à figura do mal. Complementando o simbolismo da serpente, Borg percebe que fora abandonado por Horik e que, agora, o seu destino está nas mãos de Ragnar. Esta sequência na montagem da cena, ilustra a dinâmica da relação entre a figura do animal com o ato da traição. O filme *A Paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004) também trouxe este referencial fílmico uma década antes de *Vikings*, que agora repagina a traição de Judas em um contexto viking.

No centro de tudo, está a figura de Ragnar Lothbrok trajando um manto branco. O Jarl de Kattegat, com essa caracterização, assume a forma de um sacerdote em posição de destaque perante a multidão. A plataforma de madeira, preparada para a ocasião, assemelha-se à figura de um altar onde será conduzida toda a cerimônia – neste caso, a águia de sangue (Figura 16).

²⁸ A série *Vikings* em seu primeiro episódio, *Ritos de Passagem* emprega a expressão “morrer bem” dentro do contexto de não temer a morte e estar pronto para ser julgado por seus pecados em vida.

Figura 16: Altar onde será executada a águia de sangue.



Fonte: Vikings.

Jarl Borg, em nenhum momento, reluta contra o destino que lhe fora atribuído; ao contrário, movido por sua crença, ele sabe que deve receber sua sentença em silêncio, caso queira ter acesso a Valhalla após sua morte. Essa condição teológica é reforçada pela banda sonora, ou melhor, pela ausência de sons diegéticos em cena. O silêncio se faz presente, afinal, ele é um elemento necessário, conforme a crença dos envolvidos; então, todos os golpes de Ragnar não produzem som aos serem desferidos, assim como a reação das pessoas que assistem ao ritual. De certo modo, esse recurso cinematográfico suaviza a brutalidade da ação e eleva a espiritualidade do ato, pois, nesse específico aspecto audiovisual, todos os participantes estão unidos pela mesma crença e conectados pelo sofrimento de Borg, que permanece calado durante toda a execução da águia de sangue: não há histeria; apenas respeito por aquele que deseja “morrer bem”.

Em contraste com a ausência de sons diegéticos, a música *Heimta Thurs*, composta por Einar Selvik, integrante do grupo norueguês de música folclórica Wardruna, e adaptada para a série por Trevor Morris, assume o papel de imprimir uma atmosfera de tensão dentro do espaço em que ocorre a cena da águia de sangue; mesmo que de forma artificial, é ela quem estabelece o andamento das etapas ritualísticas. No início da cena, podemos escutar sons provenientes da natureza, como o vento soprando contra sinos e trovões, que assumem na música uma significância aumentada com a imagem de tambores. Assim que Borg se direciona ao altar,

iniciam-se vocalizações, entoando cânticos que se assemelham em sua forma de ressoar a mantras religiosos e, a partir do momento em que o sangue escorre pelo chão, a música entra em ascensão, apresentando-nos sua melodia principal, marcada pela batida de sons que lembram ao chacoalho de cajados xamânicos e pelo aumento na intensidade das vozes. A música gradativamente diminui sua intensidade conforme a vida de Borg aproxima-se do fim.

A fotografia durante a cena também nos revela a violência de forma subjetiva, adotando recursos como desfoque de câmera e enquadramentos que não mostram o corpo sendo dilacerado pelos golpes de machado; no máximo, apresentando a lâmina passando sobre a pele, mas nunca perfurando-a. A câmera na maioria dos cortes está posicionada de frente para a vítima ou buscando ângulos laterais, dando ênfase para a bravura de Jarl Borg, que recebe a punição com honra e sem esbravejar de dor. O sangue da vítima também é representado de forma respeitosa, sendo mostrado escorrendo pelo altar (Figura 17), em close nas mãos, espirrando pelo ar, ou em contraste com a túnica branca vestida por Ragnar (Figura 18), porém não o presenciamos sendo expelido da carne. O paralelismo com o cristianismo também se faz presente quando Jarl Borg morre: o corpo (Figura 19) é apresentado pela câmera em primeiro plano, em posição que se assemelha ao momento da morte de Jesus Cristo (Figura 20), em *A Paixão de Cristo*, de Mel Gibson.

Figura 17: Sangue escorrendo pelo altar.



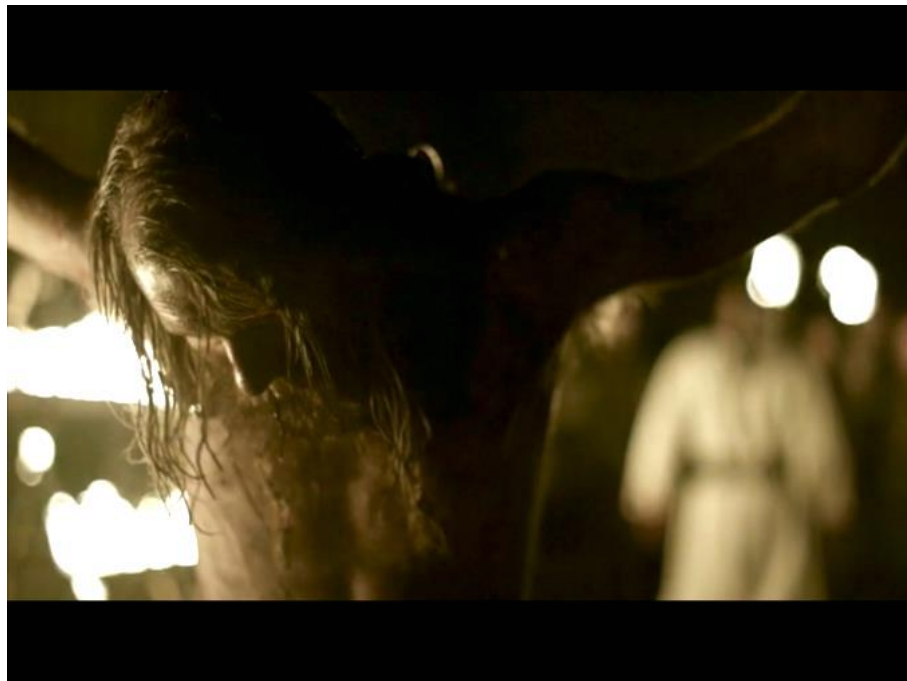
Fonte: *Vikings*.

Figura 18: Sangue em contraste com a túnica.



Fonte: Vikings.

Figura 19: Corpo sem vida de Jarl Borg.



Fonte: Vikings.

Figura 20: *Corpo sem vida de Jesus Cristo.*



Fonte: DVD do filme A Paixão de Cristo.

Os atores encenam de modo a transparecer que existe certa compaixão dentro da *mise-en-scène*: a expressão facial e corporal de dor interpretada por Thørbjorn Harr (Jarl Borg) trabalha em ritmo lento e sutil, limitando-se a fechar os olhos e intensificar a respiração na medida que os golpes encontram sua pele. De maneira respeitosa, o ator Travis Fimmel interpreta um Ragnar Lothbrok, que necessita punir aquele que colocou em risco a sua família, mas que acredita na presença de Odin, mensurando a honra do punido durante o ato. Portanto, em nenhum momento, notamos a presença de prazer na violência; seus movimentos também são lentos e cuidadosos e demonstram uma espécie de cuidado em manter a honra de Borg, para ele ter sua entrada permitida em Valhalla, mesmo que inimigos.

A montagem utiliza mecanismos em sua estética que promovem essa aura espiritual. A duração dos cortes é mais extensa do que a adotado pela série em suas cenas de batalha, e o recurso do *slow motion* é empregado durante toda a execução: todos os movimentos em cena são lentos e intensificam a tensão gerada no momento, possibilitando ao espectador assimilar todas as sensações vividas pelas personagens ali representadas. Essa dilatação temporal também cria uma atmosfera que estabelece relação entre o sagrado e o profano, este recurso é um dos elementos que Luiz Vadico descreve sobre o épico bíblico hollywoodiano:

Os planos costumam ser mais longos. Estabelece-se uma temporalidade que tem algo da qualidade do sagrado; em algumas produções como *A Maior História de Todos os*

Tempos, de Stevens, há maior agilidade nos cortes quando se trata de personagens antagonistas e o inverso quanto aos protagonistas, estabelecendo uma relação de diferença temporal entre o sagrado e o profano (VADICO, 2015, p. 113).

A criação de Michael Hirst para a águia de sangue no episódio *Inveja, Cobiça e Vingança* não se limitou a representar a religiosidade apenas no âmbito da crença dos personagens envolvidos. Durante a cena, Jarl Borg recebe sua pena de forma valente e não externa nenhum som para expressar seu sofrimento. Conforme o ritual progredia, suas forças esvaíam-se diante dos olhos de todos, até o momento em que o Jarl de Götaland percebe que existe uma águia presenciando sua iminente morte. Espantado, Ragnar também nota a presença da ave e, então, Borg sorri para o animal e toma ciência de que a sua bravura fora reconhecida e que, assim, ele poderia morrer bem. Já sem vida, seu corpo é mantido da maneira como o Jarl morreria e não notamos nenhuma intenção de Ragnar em vilipendiar o cadáver de seu inimigo. Esse detalhe é muito importante para o entendimento da espiritualidade envolvida no contexto viking, pois a figura das aves é totalmente relacionável ao universo da mitologia nórdica, pois Odin possuía dois corvos que informavam a ele sobre todos os acontecimentos em *Midgard*²⁹: *Huginn* (pensamento) e *Muninn* (memória) (Figura 21).

²⁹ Midgard é compreendido pela cultura nórdica antiga como a morada dos humanos.

Figura 21: Odin sentado no trono e segurando sua lança Gungnir, cercado por seus corvos, Huginn e Muninn, e lobos, Geri e Freki.



Fonte: Imagem de domínio público. Ilustração de Carl Emil Doepler feita em 1882.

A série, portanto, também estabelece uma teologia representada por meio da hierofania, que é a manifestação do sagrado no mundo profano. Vadico cita o conceito definido pelo historiador de religiões Mircea Eliade:

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. [...] Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano” (ELIADE, 2001 apud VADICO, 2015, p. 199-200).

A hierofania, apresentada no ato final do episódio, tem seu desfecho com a morte de Jarl Borg. Logo na sequência, a cena corta para um plano *plongée* que mostra o altar e o corpo visto de uma altura elevada. Não podemos afirmar que se trata de uma visão subjetiva do corvo

de Odin, mas, após todo o trabalho de *mise-en-scène* em construir uma atmosfera espiritual, torna-se totalmente plausível aceitar este tipo de interpretação.

2.4 A literal águia de sangue em *Vingança*

Em janeiro de 2017, Michael Hirst insere o assunto novamente na 4.^a temporada da série. O episódio chamado *Vingança* retoma a representação da águia de sangue de maneira contrária à apresentada anteriormente. Desta vez, o ato não contém uma aproximação para com o sagrado, tampouco eleva a espiritualidade dos personagens envolvidos; ele se mantém na representação literal da vingança dos filhos de Ragnar sobre o rei Aelle da Nortúmbria, descrita por Erlendsson em *Pátr af Ragnars Sonum (A História dos Filhos de Ragnar)*: “Eles cortaram uma águia nas costas de Aella, então todas as suas costelas foram cortadas da coluna vertebral com uma espada, de tal forma que seus pulmões foram arrancados de lá” (AVELAR, 2015, p. 97, tradução do autor).

Assim como analisamos anteriormente, os personagens nesse episódio não compartilham da mesma crença religiosa; além disto, não existe em cena a motivação de conter uma ameaça maior, conforme o raciocínio de Girard. O ato também não segue as regras estabelecidas por Huizinga para configurar-se como um ritual e, em nossa análise, também não notamos qualquer presença de hierofanias. A narrativa se desenvolve a partir da ira dos filhos de Ragnar Lothbrok pela morte de seu pai, assassinado de forma cruel ao ser jogado em um fosso com incontáveis cobras. A sequência inicia-se com Aelle, rei da Nortúmbria cristã, sendo arrastado por uma corda presa à biga³⁰ de Ivar até determinado ponto de uma floresta e, ao pararem, um dos filhos de Ragnar ordena ao rei que os levem até o local onde seu pai fora morto. Chegando ao local, Björn, o filho mais velho, profere a seguinte frase: “*Como os porquinhos grunhirão quando souberem como o velho javali sofreu?*”. Aelle desesperadamente pergunta a todos os filhos de Ragnar quanto de ouro eles aceitariam para poupá-lo, sendo prontamente respondido por Ivar: “Você está enganado. Meu pai valia muito mais do que ouro e prata. Não é esse o preço que você deve pagar”. Em seguida, o construtor de barcos Floki agarra o rei e em tom de deboche diz: “*Ouvi falar que o seu Deus é um carpinteiro. E sabe de uma coisa? Eu também sou*”. A cena que se passava durante o dia avança para a noite, mostrando Aelle sendo pregado pelas mãos em um tronco de árvore.

³⁰ O personagem Ivar possuía uma deficiência motora em suas pernas que o impediam de montar a cavalo; então, o construtor de barcos Floki desenvolve para ele uma espécie de carro que atendesse às suas debilitações. A série não dá um nome para o dispositivo criado, porém ele se assemelha às bigas greco-romanas.

Com os diálogos, fica claro que a espiritualidade não se faz presente neste momento da série; a essência da cena está nas motivações mundanas. A reação de Aelle, ao oferecer riquezas em troca de sua vida, não se compara à honra demonstrada por Borg, assim como a maneira irônica com que Floki se refere a Jesus Cristo também não condiz com a forma respeitosa que Ragnar Lothbrok conduziu a águia de sangue no passado. Tudo leva a crer que Michael Hirst decidiu utilizar como referencial criativo as descrições literárias do período pós-cristianismo da cultura nórdica sobre a águia de sangue, desta vez com o propósito de retratar a impetuosidade do viking ao subjugar seus inimigos; no caso, um rei cristão.

A composição fotográfica em *Vingança* trabalha de maneira contrária à sua antecessora. A violência não é ocultada e, embora apresentada na medida do aceitável para uma emissora de televisão, agora é mostrada a carne sendo aberta pela lâmina em plano detalhe e sem truques de desfoque de câmera (Figura 22), assim como o sangue também é demonstrado saindo das entranhas de Aelle (Figura 23) e espirrando no rosto dos filhos de Ragnar, que regozijam-se com o sofrimento do rei (Figuras 24 e 25).

Figura 22: Lâmina cortando a pele.



Fonte: *Vikings*.

Figura 23: Entranhas de Aelle.



Fonte: *Vikings*.

Figura 24: Ubbe desfrutando do sofrimento de Aelle.



Fonte: *Vikings*.

Figura 25: Sofrimento de do Rei Aelle.



Fonte: *Vikings*.

O recurso da câmera lenta também foi empregado em *Vingança*; porém, distante do pensamento de Vadico sobre a questão da temporalidade que envolve o sagrado; nesse momento, ele está intencionado a transmitir as sensações vividas pelos personagens na cena. Inês Gil (2011) descreve que o *ralenti*³¹ produz efeito de volúpia na sua dilatação temporal:

[...] a dilatação do tempo pode ser obtida pelo *ralenti* que também produz efeito de volúpia. Volúpia temporal para exprimir emoções e sensações fortes, mas contidas [...]. O movimento está subordinado ao tempo que também está condicionado pelas sensações (dos personagens). O tempo perde as suas referências habituais, progressivas e lineares (que acabam por se misturar) porque os afectos deixam de ser controláveis quando estão activados. [...] Neste caso, a lentidão dos movimentos e o alongamento do tempo substitui a expressão individual de afectos. [...] Muitas vezes o *ralenti* é utilizado para ilustrar um momento que quer ser particularmente intenso. Acaba por ser um instrumento de acompanhamento emocional eficaz para o processo de identificação com o espectador (GIL, 2011, p. 98).

Diferentemente da águia de sangue em *Inveja*, *Cobiça* e *Vingança*, os sons diegéticos estão presentes e produzindo o efeito esperado de expressar a brutalidade na execução da ação. Podemos escutar o som dos golpes de machado, da carne sendo perfurada e dos ossos se quebrando; entretanto, o recurso mais interessante são os gritos de Aelle, que atravessam o espaço físico-temporal da diegese e ecoam de maneira extradiegética até dois personagens fortemente ligados a Ragnar Lothbrok: sua primeira esposa, Lagertha, e o Rei Ecbert de

³¹ Palavra de origem francesa que, traduzida para o português, significa “movimento lento”.

Wessex, personagem este que entrega o protagonista da série ao Rei Aelle. Curiosamente, os sons dos gritos e dos golpes desferidos contra o rei são abafados em sincronia ao recurso da câmera lenta, ilustrando a intensidade do momento conforme a descrição de volúpia temporal de Inês Gil.

Por fim, o sofrimento até a morte de Aelle não seria o suficiente para saciar a sede de vingança dos filhos de Ragnar Lothbrok. Ao morrer, a cena apresenta em primeiro plano a expressão no rosto do rei da Nortúmbria; em sequência, por meio de elipse temporal, temos um primeiro plano mostrando o cadáver de Aelle. Já amanhecera e o corpo sem vida do rei está sendo içado com ajuda de um mecanismo entre as árvores (Figura 26), dispositivo este que provavelmente fora construído por Floki, “o carpinteiro” que comparou sua profissão com a de Cristo. A expressão facial entre os envolvidos revela uma mistura de sentimentos, demonstrando alívio e satisfação. A cena encaminha-se para o seu término com a variação de planos, entre *plongée*, *contra-plongée* e primeiro plano, que mostram o corpo de Aelle em posição similar à crucificação de Cristo, o fosso onde Ragnar fora morto e a contemplação de seus filhos pela vingança que fora alcançada. A imagem é acompanhada pela voz metadieética de Ragnar dizendo: “*Como os porquinhos grunhirão quando souberem como o velho javali sofreu?*”. A resposta foi dada.

Figura 26: Corpo de Aelle, Rei da Nortúmbria.



Fonte: *Vikings*.

2.5 Considerações sobre as duas águias de sangue

Conforme observamos em nossa pesquisa, são poucos os registros históricos produzidos pelo próprio nórdico que vivera durante a Era Viking. Muitos de seus feitos estão envoltos de um imaginário social que criou a imagem do povo escandinavo relacionado à barbárie. Essa representação se concretizou pelo fato de os principais materiais de pesquisa sobre essa cultura terem sido escritos a partir do século XI, período em que a Escandinávia já havia sido convertida ao cristianismo. Esse apontamento determinaria também a maneira com que o viking seria abordado pela arte a partir do século XIX e um dos aspectos recorrentes seria a sua prática religiosa, vista como imoral segundo o dominante modelo cristão. Perpetua-se assim um cristocentrismo sobre a cultura nórdica antiga.

A série *Vikings* apresenta o método ritualístico de execução conhecido por águia de sangue no episódio *Inveja, Cobiça e Vingança*. O ritual é representado pela espiritualidade no contexto viking: são personagens que compartilham da mesma crença, que expressam sua bravura na capacidade de suportar o flagelo físico em troca de aceitação divina. O criador da série, Michael Hirst, estabelece uma junção de visões religiosas, pois entende os valores teológicos envolvidos no ritual e adota elementos característicos de grandes produções fílmicas com a temática bíblica, criando uma atmosfera respeitosa que não se limita ao imaginário de imoralidade ditado pelo modelo civilizatório judaico-cristão acerca do paganismo.

Em contrapartida, a série retorna ao assunto depois de duas temporadas. A atmosfera reverente e repleta de regras que anteriormente envolvia o ritual da águia de sangue é coberta pela brutalidade do ato no episódio denominado apenas de *Vingança*. A série recria a águia de sangue descrita no século XIII em uma das populares sagas nórdicas, dando majoritariamente espaço para a exploração da violência como meio de satisfazer aos anseios dos envolvidos. Embora presente, a fé nesse momento não se manifesta pela espiritualidade que envolve os ritos; ao contrário, ela é empregada pelos homens como meio de intimidação ao impor um menosprezo sobre a crença religiosa do subjugado; no caso, um cristão.

Portanto, a presença do cristianismo é fundamental para estabelecermos um referencial nas duas cenas, seja este estético ou histórico. Podemos, então, afirmar que, mesmo de forma não intencional, o cristocentrismo ocorre em ambos os momentos: na primeira, ao tornar respeitosa a violência; já na segunda, ao representar o viking fielmente ao modelo do imaginário social, ou seja, violento e imoral ao menosprezar a fé cristã – dessa maneira, tornando o cristocentrismo como peça chave na construção estética e narrativa que caracterizam a espiritualidade e brutalidade presentes nas duas águias de sangue exibidas na série *Vikings*.

3 CONFLITOS DA FÉ E AS FIGURAS SACERDOTAIS EM *VIKINGS*

Dentro da obra de Michael Hirst, somos apresentados a um universo onde a espiritualidade se faz presente no cotidiano de todos os personagens. Em nenhum momento é apresentada alguma cena que demonstre ceticismo ou mesmo um racionalismo nos embates entre o paganismo nórdico e o cristianismo. Os conflitos permeiam apenas no campo da intolerância religiosa entre alguns personagens. Então este capítulo se propõe a realizar uma análise sobre a representação da religiosidade dos homens dentro da narrativa de *Vikings*, dividindo-os entre suas respectivas religiosidades e realizando uma separação entre personagens que carregam uma alta espiritualidade na sua construção e outros que exercem o sacerdócio dentro de suas respectivas culturas. O propósito desta análise é determinar se a série emprega os conceitos do cristocentrismo ao abordar a relação entre a fé dos personagens Athelstan e Floki, mas também na representação das figuras sacerdotais de ambas as religiosidades.

3.1 A dupla fé de Athelstan

Athelstan era um monge cristão que vivia no mosteiro de Lindesfarne, cidade que fica na região pertencente ao reino da Nortúmbria. Suas atribuições como um servo de Cristo eram redigir manualmente os livros sagrados e realizar peregrinações a fim de “levar a palavra de Deus” por diversas regiões camponesas da Europa, funções estas que lhe proporcionaram o contato com diferentes culturas e seus dialetos. O personagem surge na série logo no início da 1.^a temporada, durante o episódio chamado *A fúria dos homens do Norte*. Em sua primeira aparição, a série apresenta um personagem tomado pelo medo diante dos implacáveis nórdicos e abraçado a tudo que lhe resta: a sua fé materializada através de um livro. Sua esperança em crer que um homem pregado em uma cruz poderia lhe proteger, despertou a curiosidade do protagonista Ragnar Lothbrok que decidiu capturá-lo para aprender mais sobre os cristãos e seus costumes. A partir da sua captura, o personagem começa a conviver entre os vikings e questiona Ragnar sobre o motivo de sua vida ter sido poupada. O nórdico prontamente lhe responde ainda não saber ainda o porquê de sua decisão. Michael Hirst, o criador da série, escreve no prefácio do livro *The World of Vikings* (POLLARD, 2015) sobre a função que Athelstan exerce dentro da narrativa:

Meu problema era: como introduzir um público contemporâneo neste mundo? E a resposta foi um personagem chamado Athelstan. Um jovem monge capturado durante

a primeira incursão dos vikings na Grã-Bretanha continental, Athelstan começou a vida como um dispositivo - um guia para uma cultura passada e perdida - que rapidamente se tornou um personagem e depois uma pessoa viva. Essa é a beleza de escrever uma série de televisão em vez de um filme. Você tem tempo e oportunidade para desenvolver e explorar todos os seus personagens principais (HIRST *in* POLLARD, 2015).

Esta funcionalidade atribuída ao personagem pode ser interpretada como um reflexo do espectador, que está sendo lentamente apresentado ao contexto cultural daquela sociedade nórdica do século VIII d.C. A presença de Athelstan desperta a curiosidade de todos os moradores do vilarejo de Kattegat e, durante o 3.º episódio da 1.ª temporada, chamado *Despossuídos*, o monge recebe os mais diversos questionamentos como: “*O que há de errado com seu corte de cabelo?*”; “*Qual o seu deus favorito?*”; “*Por que usa essa roupa?*”; “*Gostaria de juntar-se a nós no sexo?*”... O monge responde a todos estes questionamentos explicando sua devoção a um único deus e as regras que compõem a vida de um servo do Senhor. É interessante analisar a forma como o diretor sueco Johan Renck conduz a cinematografia e atuação do ator na forma como o monge se porta diante das perguntas recebidas, mesclando entre arrogância e surpresa captada em primeiro plano ao afirmar a existência de apenas um deus de verdade e a fragilidade humana de Athelstan também captada em primeiro plano, ao mostrar o personagem espiando Ragnar e sua esposa mantendo relações sexuais (Figura 27).

Figura 27: Athelstan espiando o casal.



Fonte: *Vikings*.

As emoções do monge logo são projetadas na tela e com apenas um simples primeiro plano, o diretor consegue transmitir toda a complexidade do choque entre estas diferentes culturas, assim como dizia Deleuze:

A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto... Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme. É o que ocorre com a imagem-afecção — ao mesmo tempo um tipo de imagens e um componente de todas as imagens. (DELEUZE, 1983, p.114)

Porém, ao ser convidado para juntar-se ao ato sexual, a cinematografia opta por um plano médio que possibilita vermos Athelstan contraindo-se de culpa e sussurrando ao casal que não poderia aceitar o convite, pois seria pecado (Figura 28). Porém, não devemos nos ater às respostas de Athelstan, pois para a grande maioria da sociedade ocidental, não existe novidade alguma em ser informado de que um monge cristão é uma pessoa de fé monoteísta, adepta do celibato, que adota um corte de cabelo peculiar e um traje específico com a finalidade de se diferenciar das demais pessoas.

Figura 28: Athelstan negando o convite.



Fonte: *Vikings*.

Então, o grande ponto de interesse são os questionamentos realizados pelos nórdicos ao monge, em especial as dúvidas de Ragnar dentro do mesmo episódio *Despossuídos*. Quando elas são proferidas, vemos o enquadramento de câmera em um plano conjunto que prioriza a simetria da imagem, buscando o equilíbrio no diálogo entre um curioso viking e um cristão deslocado da sua zona de conforto (Figura 29). Novamente, essas dúvidas mostram a disparidade entre duas culturas e especialmente no que tange a religiosidade de Athelstan em

contraste com a espiritualidade dos vikings; entretanto, o diretor opta pela ruptura do equilíbrio imagético e textual ao retornar ao primeiro plano quando o monge responde a Ragnar que o motivo de sua Igreja possuir tantas riquezas se dá pelo fato de as pessoas realizarem doações em troca da salvação de suas almas, sendo prontamente indagado pelo viking com a pergunta: “*O que são as suas almas?*” (Figura 30).

Figura 29: Equilíbrio imagético.



Fonte: *Vikings*.

Figura 30: Ruptura do equilíbrio imagético.



Fonte: *Vikings*.

Aliado ao recurso da imagem-afecção, a série acentua a importância do contexto dessa pergunta inserindo um recurso sonoro descrito por Chion ao utilizar a música como uma ferramenta de pontuação, intensificando a relevância narrativa do momento:

Naturalmente, a música no cinema pode desempenhar um importante papel de pontuação – que desempenhava também no cinema mudo, mas, de forma mais vaga, por causa do carácter aproximativo de que se revestia então a sua sincronização com a imagem (CHION, 2011, p. 45).

Em *Sacrifício*, 8.º episódio da 1.ª temporada, os habitantes de Kattegat preparam-se para realizar uma peregrinação ao templo sagrado de Uppsala³². Ragnar explica a Athelstan que esta viagem é repetida a cada nove anos³³ e que um festival é celebrado para agradecer aos deuses pela fertilidade do solo e das mulheres; e que sacrifícios são realizados em prol da benção divina pelo próximo ciclo.

Durante as festividades somos inseridos dentro da espiritualidade nórdica pela percepção do monge sob efeitos alucinógenos ocasionados pela ingestão de cogumelos. A música estimula o espectador a sentir os efeitos vivenciados por Athelstan por meio de sua repetição harmônica; também transmite uma esfera de transe que predomina os arredores do templo. A fotografia exerce uma função fundamental ao adotar recursos como o *slow motion*, imagens desfocadas e recorrer para o famoso truque de câmara *dolly zoom*, que foi popularizado por Alfred Hitchcock e conhecido como *efeito vertigo*³⁴. Com esse recurso, a série centraliza o olhar do espectador diretamente para as sensações do monge (Figuras 31 e 32), alternando as expressões faciais entre curiosidade, alegria, euforia, fraqueza e medo, por meio de cortes abruptos de edição entre o mesmo plano de câmara.

³² O templo de Uppsala foi um centro de culto da religião dos habitantes da Suécia pré-cristã. Situava-se na localidade hoje conhecida como Gamla Uppsala (do sueco “velha Uppsala”), em torno de 70 km ao norte de Estocolmo, no condado de mesmo nome (Uppsala Län) (LANGER, 2015b).

³³ O número nove é vinculado à visão cósmica na mitologia escandinava, pois são nove os mundos. Nove anos são necessários para que as donzelas-cisnes retornem a sua condição primordial de Valquíria na Völundarkvida (Canção de Völundr); certos festivais religiosos em Leire, na Dinamarca, e Uppsala, na Suécia, aconteciam a cada nove anos (em Gamla Uppsala era realizado um grande sacrifício de animais, com nove tipos de machos sendo enforcados ao deus Odin). Por fim, o número nove representa o sacrifício feito na árvore Yggdrasil no intuito de receber conhecimento enforcando-se por nove dias.

³⁴ Efeito de câmara que altera a percepção do espectador, criando uma imagem “vertiginosa”. O efeito é realizado por meio de dois movimentos simultâneos, sendo o primeiro da câmara se deslocando para frente ou para trás e o segundo na utilização do *zoom* (*in* ou *out*).

Figura 31: Sensações de Athelstan.



Fonte: *Vikings*.

Figura 32: Sensações de Athelstan.



Fonte: *Vikings*.

Grande parte dos personagens que aparecem em cena parecem estar entorpecidos pelos mesmos cogumelos (Figura 33), mas somente o monge aparenta estar em conflito com tudo o que lhe cerca: pessoas desvairadas e orgias (Figura 34).

Figura 33: Pessoas entorpecidas.



Fonte: *Vikings*.

Figura 34: Orgias.



Fonte: *Vikings*.

A cena apresenta alguns pontos similares aos analisados no capítulo anterior a respeito da águia de sangue de Jarl Borg, como a mesma música e a semelhança com alguns elementos característicos do épico bíblico hollywoodiano; porém, nesse último quesito, reproduzindo outros aspectos:

9. Cenas de Banquetes ou sugestão de orgias; estes componentes estão presentes em todas as produções. [...] 10. Presença de bailado ou alguma dança mais provocativa; esta é uma tradição destes filmes, o bailado esteja ou não sugerido nos textos bíblicos é ali colocado. Geralmente é mostrado como algo negativo, símbolo de decadência. (VADICO, 2015, p. 113)

É importante analisar que, no tempo diegético desse episódio, Athelstan já está bastante adaptado à cultura dos nórdicos; o personagem não utiliza mais seu traje funcional de monge e sua barba e corte de cabelo estão adequados aos costumes escandinavos, além de demonstrar conhecimento sobre a mitologia nórdica quando deparado a uma das estátuas dentro do templo de Uppsala. E então, após seus momentos de delírio, inicia-se um diálogo de dupla interpretação quando Athelstan cai de joelhos e é ajudado a se levantar por um viking. O monge diz ao homem: “*Leif, se você me soltar, eu cairei de novo*”. O homem lhe responde: “*Os deuses não de te segurar*”. Leif solta o monge que sorri e caminha sozinho em direção a uma mulher que diz estar lhe esperando. Os dois se beijam e, nesse momento, Athelstan contraria seu voto de castidade e aceita tocar o corpo de uma mulher, sucumbindo de fato ao ato consumado do pecado da carne.

O diálogo entre o monge e o viking nos sugerem duas interpretações, sendo a primeira literal, a respeito do equilíbrio físico do personagem estar comprometido devido aos efeitos alucinógenos; já a segunda possibilita uma interpretação abstrata sobre a fé de Athelstan estar abalada, pois, em meio a tantas tentações proibidas por sua crença, Leif, em sua fala, sugere ao monge que os deuses nórdicos não irão julgá-lo por agir como um homem ao deitar-se com uma mulher. Nesta análise, acreditamos ser condizente compreender que a segunda interpretação relativa ao diálogo exposto no parágrafo acima seja apropriada para a construção narrativa do personagem, pois, na manhã seguinte, Athelstan é convocado a comparecer diante de um dos sacerdotes do templo e, quando indagado se ainda carregava Cristo em seu coração, o monge repete por três vezes consecutivas de que não servia mais ao seu antigo Senhor. Porém, ao descobrir que o motivo da sua vinda às festividades seria para servir de sacrifício aos deuses nórdicos, a série nos mostra em plano detalhe o movimento das mãos de Athelstan, buscando uma cruz amarrada em seus punhos, em uma clara demonstração de medo que logo é percebida pelo sacerdote, que compreende que, embora o corpo de Athelstan tenha aceitado os costumes de Odin, sua alma ainda permanecera cristã, sendo assim uma oferenda imprópria sob a ótica dos deuses do paganismo nórdico. Em outras palavras, a vida de Athelstan é salva devido ao seu coração impuro.

Durante os acontecimentos no início da 2.^a temporada, o monge convive com os vikings e participa ativamente da invasão nórdica ao reino de Wessex, sendo capturado e condenado à crucificação sob acusação de apostasia³⁵ e por matar cristãos em batalhas, no 4.^o episódio, chamado *Olho por Olho*. A cena de sua crucificação mostra algo recorrente em outros

³⁵ Renúncia de uma religião ou crença, especialmente relacionada ao cristianismo.

momentos que Athelstan teme por sua vida, assim como em Lindesfarne, o monge agarra-se a um livro bíblico e em Uppsala busca segurar sua cruz. Nessa cena, o monge olha para o bracelete de prata, dado por Ragnar e que simboliza sua essência viking, enquanto suas mãos são pregadas na cruz. Após a cruz de Athelstan ser erguida, Ecbert, o rei de Wessex (interpretado pelo ator Linus Roache), surge em cena e ordena ao bispo que cancele a punição e que desçam o acusado. A série não deixa muito claro o que motivou o rei a ordenar a soltura do monge, porém, no episódio seguinte, *Troco dado em sangue*, a série mostra Ecbert se aproveitando do conhecimento do personagem sobre os pagãos na tomada de suas decisões; e aparentemente Athelstan é novamente salvo pela sua fé compartilhada entre duas visões teológicas.

É muito válido analisar que estudos apontam sobre a prática da crucificação ter sido abolida no século IV d.C. pelo imperador romano Constantino, e a série retrata um período pertencente à transição do século VIII para o IX d.C. Embora a série não seja um documentário sobre o período abordado, ela é repleta de momentos notórios e assessorada por uma consultoria histórica realizada por Justin Pollard; logo, não seria estranho compreender que essa punição sofrida por Athelstan carregue uma espécie de simbologia narrativa, algo como a “santificação” do personagem, pois, a partir da sua crucificação e mesmo com seu coração dividido entre o cristianismo e o paganismo nórdico, sua trajetória passará por mudanças, e o monge, que fora acusado de ser um apóstata, será aclamado pelo rei cristão como um homem santo. Essa afirmação se justificará com a inclusão de manifestações do sagrado (analisadas no próximo capítulo), que até então não haviam sido inseridas no contexto de Athelstan. Essas hierofanias o acompanharão até o momento em que o monge receberá o chamado para servir a apenas um Senhor, tornando sua fé em Cristo como a única em seu coração e provocando a ira de Floki, que, por sua intolerância, não perdoará Athelstan, ceifando-lhe a vida.

Podemos então resumir a participação de Athelstan em três arcos narrativos na série *Vikings*: o próprio criador da obra define que o personagem inicia sua trajetória como um dispositivo para conhecermos a cultura dos nórdicos, seguindo para um personagem que absorve para si esta cultura e que finalmente evolui para tornar-se uma pessoa, que assim como qualquer ser outra, possui conflitos internos e, no caso do monge, a dualidade que divide sua fé serviu ao espectador para ser apresentado ao contexto do embate entre dois mundos completamente distintos. Essa maneira de conduzir a narrativa de Athelstan se assemelha ao conceito de cristocentrismo apontado por Nordberg, pois, diferentemente dos debates envolvendo historiadores sobre aplicar conceitos e ideias sob a influência do referencial cristão, dentro da série somos de fato apresentados à mitologia nórdica sob a ótica de um cristão, que

no máximo permitiu-se estar dividido entre as duas crenças, mas que, no final, optou por aceitar apenas ao cristianismo em seu coração, chegando inclusive a ser “santificado” dentro da obra de Michael Hirst, mesmo com todos os pecados cometidos em uma vida religiosamente dividida.

3.2 A intolerância religiosa de Floki

Floki é um personagem altamente complexo em suas características: ao mesmo tempo em que o personagem (interpretado pelo ator sueco Gustaf Skarsgard) é representado como um nórdico fundamentalista em suas crenças, suas atitudes se tornam enigmáticas ao agir ora como um brincalhão que intercala entre a ironia e o sarcasmo, ora como um homem ardiloso. Acreditamos que realizar uma análise de Floki com o intuito de determinar se ele é um personagem dotado de maldade ou bondade, vilão ou mocinho, torna-se uma tarefa fadada ao fracasso, pois, dentro da criação de Michael Hirst, vemos um homem motivado por suas próprias convicções, que geram dúvidas aos personagens da trama e também aos espectadores. As motivações de Floki, especialmente suas espirituais, não são guiadas pelas clássicas deidades como Odin ou Thor, mas pela controversa figura de Loki, uma complexa divindade nórdica cercada por diversas interpretações entre historiadores. Este item propõe-se a analisar os elementos inspirados em Loki na construção do personagem criado para a série, tomando como base as diferentes interpretações históricas relacionadas por Johnni Langer sobre esta divindade da mitologia nórdica.

A fictícia cidade de Kattegat é o local onde acontecem os principais eventos da série *Vikings*, especialmente no que diz respeito aos nórdicos. Todo o elenco principal possui uma grande conexão com o local: foi onde Auslag deu à luz e criou os filhos que teve com Ragnar; e foi cenário de disputas pelo controle da cidade, inclusive tendo a guerra entre Bjorn Ironside e Ivar the Boneless como o clímax da 5.^a temporada. Porém, a história de Kattegat jamais teria sido a mesma se não fosse pelas mãos do talentoso, Floki, o construtor de barcos. O personagem foi quem construiu os barcos que possibilitaram Ragnar a desbravar os mares pelo Oeste, dando início às invasões pelas regiões da Nortúmbria e Wessex, feitos que elevaram o prestígio do jovem fazendeiro por toda a cidade e, conquistando inúmeros seguidores que o colocariam no mais alto nível de reputação por toda a Escandinávia. Mesmo sendo um habitante de tamanha importância estratégica para a cidade, Floki não mora junto aos demais vikings; ele prefere viver afastado do centro onde vivem as grandes figuras nórdicas da série, e esse detalhe é o primeiro aspecto do personagem a ser analisado em comparação à figura de Loki.

Na cosmogonia da mitologia nórdica, duas famílias dividem o panteão: os deuses *Ases* e os *Vanes*, sendo o primeiro grupo proeminentes nas guerras e que habitam *Asgard*³⁶, tendo como suas principais divindades Odin e seus filhos Thor e Balder; já a segunda família está ligada à fertilidade dos campos e abrangem a Njord e seus filhos Freyja e Freyr. Segundo a mitologia nórdica, ambos os clãs travaram inúmeras batalhas até o momento em que decidiram selar a paz por não conseguirem estabelecer um vencedor entre as guerras (LANGER, 2015b); no entanto, as duas famílias possuíam um inimigo em comum: os *Jötunn* – em português, os Gigantes.

De modo geral, as fontes literárias e mitológicas representam os gigantes como criaturas sobrenaturais conectadas à natureza e ao universo. Seja como expressão da origem cósmica ou das manifestações naturais ou interferindo na genealogia de várias divindades, os gigantes podem encarnar valores positivos ou caóticos tanto para os homens quanto aos deuses (LANGER, 2015b).

Loki, assim como Thor e Balder, é um deus que vive em *Asgard*, porém seus pais não pertencem à linhagem dos ases, mas aos *Jötunn*, eternos inimigos tanto dos *Aesir* (plural de *Ases*) quanto dos *Vanir* (plural de *Vanes*).

A mais enigmática e controversa deidade do mundo nórdico. A sua etimologia é muito discutida; segundo Régis Boyer pode significar: lobo; fim; aranha; ar (LOPTR); chama (LOGI); fogo (LODURR). [...] Apesar de ser nomeado por Snorri como um deus ás (GYLFAGINNING 20), vários acadêmicos como John Lindow o descrevem como um gigante morando com os deuses, devido ao fato de um gigante ter sido seu pai (Fárbauti). Sua mãe era Laufey (ou Nál), uma deusa que Simek relaciona às árvores (LANGER, 2015b).

Se compararmos a mitologia nórdica e a narrativa da série, veremos que Loki e Floki divergem a respeito de suas moradas: um vive entre os deuses de *Asgard* e o outro não vive entre os vikings. Porém, o ponto analítico a ser discutido é que ambos representam uma figura de “outsider”, alguém que não pertence a um grupo determinado. Enquanto temos de um lado uma divindade nórdica que vive entre os principais deuses de sua mitologia, mas que carrega em seu sangue a linhagem do seu pior inimigo, na série temos um personagem desconectado de seus conterrâneos. Floki é o único viking atuante em batalhas que demonstra possuir relações com o xamanismo; em alguns momentos, o personagem executa movimentos corporais irreverentes e espalha em seu rosto o sangue do seu inimigo derrotado; também é o único personagem apresentado entre os vikings com conhecimentos alquimistas, mas é com a

³⁶ Na mitologia nórdica, *Asgard* é a morada dos deuses *Aesir*, sendo *Vanaheim* o local onde habitam os deuses da linhagem *Vanir*.

natureza que a principal relação do personagem se distingue dos demais personagens da série, especialmente no que diz respeito sobre as árvores. Em uma grande referência à Laufey, mãe de Loki, o personagem afirma ser um ótimo construtor de barcos por conseguir enxergar por dentro das árvores, sabendo desta maneira quais delas produzirão as melhores tábuas. Então tanto Loki quanto Floki são análogos ao sentimento de não pertencimento pleno, respectivamente, em seu clã mitológico e na fictícia Kattegat.

Em alguns momentos da narrativa, Floki se autointitula como um *joker*, algo que soa como um coringa, um bobo ou um palhaço, e de fato a construção visual do personagem remonta algumas características de um bufão (Figura 35), como a utilização de peles em volta de seu pescoço, que lembram golas bufantes, a maquiagem contendo finos traços na altura dos olhos, o contraste entre um penteado espalhafatoso na cabeça de um calvo, além da encenação com gestos irreverentes. Um detalhe interessante é que o ator Gustaf Skarsgard (Floki) é irmão de Bill Skarsgard, ator que interpretou o papel do palhaço Pennywise (Figura 36) para o *remake* de *It: a Coisa* (2017), clássico filme de terror dos anos 1990. Embora existam quatro anos de diferença entre a estreia dos dois personagens, as semelhanças visuais entre Floki e a figura de um palhaço assassino ficam evidentes quando comparadas à nova versão da obra de Stephen King. E assim como os dois personagens citados, Langer afirma que Loki também já foi representado como um bufão de sorriso malicioso e gestos irreverentes³⁷.

Figura 35: Floki, o construtor de barcos.



Fonte: IMDb.

³⁷ Em 1760, no manuscrito Nks 1867 4to, Loki aparece representado como um bufão ou bobo da corte (93r), com sorriso malicioso e gestos irreverentes. Esta vertente de interpretação artística seria continuada com a escultura *Loki*, de H. Freund (1822), considerada por Régis Boyer como uma imagem cínica e irônica (LANGER, 2015b).

Figura 36: Palhaço Pennywise.



Fonte: IMDb.

Além das semelhanças visuais de Floki remeterem ao aspecto jocoso da figura de um palhaço, o personagem criado por Michael Hirst também aparenta gostar de praticar atos controversos, surpreendendo a todos ao seu redor com atitudes pueris ou apresentando comportamentos maníacos; suas intenções nunca ficam claras ao espectador, pois a imprevisibilidade é uma marca fundamental na construção do personagem. Logo na primeira temporada a série mostra dois exemplos que transparecem a puerilidade do personagem; no episódio *Ritos de Passagem*, Ragnar leva seu filho Bjorn para conhecer uma pessoa que ele descreve como sendo especial, e que esta pessoa se chama Floki. Durante a caminhada, o pequeno garoto pergunta a seu pai o porquê de o homem que eles vão visitar não estar presente durante as festividades de Kattegat. O pai, aparentemente sem resposta, opta por responder vagamente que Floki é um homem tímido, e então rapidamente, como em uma emboscada, o construtor de barcos surge do meio das árvores, trajando uma máscara e emitindo sons incompreensíveis, a fim de assustar o garoto Bjorn (Figura 37). Apesar do pequeno susto, essa travessura de Floki não acarreta danos permanentes a nada no universo da série; já nesse segundo exemplo, a infantilidade do personagem é apresentada em *A Fúria dos Homens do Norte*, episódio que mostra o ataque ao mosteiro de Lindesfarne. Enquanto a maioria dos vikings estão realizando o saque ao monastério, Floki encontra um local em que era realizado o trabalho dos monges de criar as cópias das escrituras sagradas; no entanto, ele não compreende o valor inestimável daqueles livros e nem ao mesmo tinha o conhecimento do que seria aquele material (no caso, o papel). Ele apenas se deslumbra ao perceber que o papel em contato com o fogo expandia as chamas e aumentava a proporção das labaredas, ocasionando um enorme incêndio (Figura 38). Quando perguntado por Ragnar se era de sua autoria o fogo

que consumia todo o mosteiro, Floki abre um sorriso em um semblante infantil e ao mesmo tempo orgulhoso da travessura que acabara de cometer.

Figura 37: Travessura com Bjorn.



Fonte: *Vikings*.

Figura 38: Floki incendiando textos bíblicos.



Fonte: *Vikings*.

Loki também teve suas passagens pelo humor nas sagas envolvendo Thor, inclusive tendo o tema largamente explorado em *blockbusters* baseados nos heróis da Marvel Comics; entretanto, o tom bem-humorado em volta de Floki não se aplica na totalidade do personagem criado por Michael Hirst. Ele definitivamente não deve ser encarado como um alívio cômico dentro da narrativa, assim como a divindade nórdica também não é um deus majoritariamente engraçado; ao contrário, esse é apenas um dos traços analisados por historiadores: o caráter

cômico age como uma das facetas desse enigmático deus nórdico, sendo “trapaceiro” o adjetivo que talvez melhor o defina.

No ano de 1933 é publicado na Finlândia o mais paradigmático e importante estudo sobre Loki até nossos dias, de autoria do mitólogo holandês Jan de Vries (em inglês: *The Problem of Loki*). Ele foi o primeiro a considerar a figura de Loki dentro do conceito de *trickster* (pregador de peças), empregado anteriormente para designar um grande número de heróis trapaceiros do repertório mítico de vários grupos indígenas norte-americanos e é utilizado atualmente pela literatura antropológica como expressão de personagens semelhantes em qualquer cultura do mundo. Em geral o *trickster* é uma figura embusteira, artilosa, cômica, pregadora de peças, realizadora de boas e más ações (LANGER, 2015b).

O conceito de *trickster* é muito bem explorado durante toda a 2.^a temporada de *Vikings*, tendo Floki como o elemento narrativo que cria o suspense envolvendo as tensões entre o protagonista Ragnar Lothbrok e seu rei, chamado Horik. Nessa temporada, a série mostra o construtor de barcos extremamente incomodado com a estreita relação entre Athelstan e Ragnar, demonstrando constantemente uma espécie de ciúmes doentio pelo interesse do protagonista pela religião do monge. Percebendo o desconforto de Floki, o rei Horik aproveita-se da situação para manipulá-lo contra Ragnar, que, no momento, era um poderoso aliado, mas que poderia vir a se tornar um grande inimigo no futuro, principalmente pelo incrível crescimento da reputação do protagonista por toda Escandinávia. Então, inicia-se uma série de eventos dentro da trama, mostrando Floki estar descontente com a relação entre ele e seu grande amigo, especialmente pelo interesse demonstrado por Ragnar na religião dos cristãos. O personagem afirma, em alguns momentos, ser ignorado ao externar sua indignação por Ragnar manter acordos com Ecbert, rei de Wessex e sobretudo um cristão, e repudia a amizade mantida com o monge Athelstan.

O clima de suspense dentro da série intensifica-se a cada cena em que Floki surge, pois, em quase sua totalidade, o personagem demonstra não estar mais do lado do protagonista, inclusive chegando a preferir viajar no barco de Horik em vez de velejar ao lado do amigo de longa data, chegando ao ápice da desavença entre ambos no episódio *Inveja, Cobiça e Vingança*, quando Floki decide se casar com Helga e pede a sua noiva para não incluir Ragnar entre os convidados da cerimônia. Após a cena do casamento, Horik acredita estar ganhando a confiança de Floki e começa a testar a fidelidade do personagem para com o protagonista da série. Primeiramente, ele pede ajuda no resgate de Jarl Borg da prisão imposta por Ragnar; Floki aceita trair Ragnar e diz estar fazendo por diversão. O plano falha, pois Borg é executado pelo ritual da águia de sangue (capítulo 2 desta dissertação) e, então, Horik decide que é hora de planejar a morte do *earl* de Kattegat, tendo Floki como seu aliado nesta empreitada. Contudo,

em *Preces do Senhor*, último episódio da 2.^a temporada, o rei exige que Floki mate alguém próximo a Ragnar, a fim de provar a sua lealdade; então, é mostrado o personagem utilizando seus conhecimentos alquimistas e convencendo uma criança chamada Ubbe (filho primogênito de Ragnar e Auslag) a entregar em sigilo alguns cogumelos a Tornstein. Caso o menino contasse a alguém sobre o fato, os deuses se enfureceriam e aplicariam no garoto uma tortura similar a recebida por Loki em uma das sagas nórdicas. A cena segue com Bjorn lamentando-se do assassinato de seu amigo e Floki falsamente agarra os braços do companheiro e esbraveja que irá encontrar o assassino e o matará por tal ato.

Chegado o momento em que Horik e seus homens finalmente cercam a casa de Ragnar, eles se deparam com uma pessoa encapuzada no meio do salão principal. O rei acredita ser o *earl* de Kattegat, porém é surpreendido ao perceber que o homem que estava ali, na verdade, era Tornstein, o viking que supostamente havia sido envenenado pelos cogumelos entregues por Ubbe. Os homens de Horik são cercados e, então, surge em cena Floki, que estava escondido nos fundos do salão. O rei o acusa de ter traído os deuses, sendo prontamente contrariado pelo construtor de barcos: “*Não, rei Horik. Eu apenas traí você. Eu sempre fui verdadeiro para com os deuses e com o Ragnar*”. A cena tem o seu desfecho com o rei e seus guardas sendo mortos e com Ragnar tomando para si o título de rei de Kattegat. Nesse momento, percebemos que a série utiliza as angústias de Floki para produzir o suspense que perdura por toda a 2.^a temporada, mostrando que, enquanto um rei acreditava exercer uma manipulação sobre o construtor de barcos, o mesmo manipulava a todos, como um exemplar trapaceiro.

Conforme citado anteriormente, a figura de Loki é cercada de diferentes interpretações, tendo a sua principal característica relacionada ao conceito de *trickster*. Langer também afirma de que a divindade nórdica é estudada por psicólogos que descrevem, em suas teorias antropológicas, que sua representação está ligada a uma forma primitiva do mito do herói. O historiador descreve que também existem mitólogos que encaram Loki como uma espécie de reflexo do próprio Lúcifer cristão; porém, ele aponta que essa forma de compreensão não foi bem recebida pela academia e que as ideias de álter-ego ou de personificação do lado negro de Odin sejam mais apropriadas para esse controverso deus nórdico. Então, mesmo que existam diversas maneiras de se compreender qual é o papel de Loki, sua figura nunca é vista de forma totalmente positiva, pois ele é um trapaceiro; mesmo que suas ações vagueem entre o campo do cômico ou mesmo do heroico, a maneira com que com são conduzidas nunca são claras. Se a mitologia nórdica fosse um jogo, Loki seria definido por Huizinga como um “desmancha-

prazeres”, pois a sua enigmática dualidade entre o bem e o mal sempre abalaria o próprio mundo do jogo e, neste caso, os nove mundos da mitologia nórdica³⁸.

Enrique Bernárdez considera Loki uma figura ao mesmo tempo sobrenatural e divina, um ser perigoso e negativo, mas também companheiro e auxiliar. Para Georges Dumézil, esta divindade conteria elementos demoníacos, pois o Loki negativo superaria o Loki positivo (LANGER, 2015b).

Assim como Loki na mitologia, *Vikings* também projeta o lado negativo de Floki. A partir da 2.^a temporada, suas atitudes não remetem ao mesmo personagem de espírito pueril que foi apresentado anteriormente, e seus atos provocam sérias consequências a partir deste ponto. A construção narrativa de Michael Hirst inspira-se em importantes eventos da divindade nórdica ao aprofundar-se na personalidade do personagem; alguns momentos de Floki sugerem uma possível inclinação ao maléfico em estabelecer uma conexão direta com o trapaceiro deus da mitologia nórdica, especialmente no mais trágico dos acontecimentos: o *Ragnarök*.

O mais óbvio papel negativo de Loki é como o causador indireto do *Ragnarök*, inicialmente envolvido com a morte de Balder, sendo considerado um inimigo dos deuses e condenado ao submundo, auxiliado apenas pela esposa Sigyn (Gyrfaginning 48; Voluspá 33-35; Skáldskaparmál 16). Ele não permanecerá ao lado dos ases durante a batalha final, libertando-se e juntando-se aos monstros e entidades caóticas que habitam o reino de Hel (Gylfaginning 50) (LANGER, 2015b).

A série sugere essa associação ao Ragnarök por duas vezes. A primeira acontece no episódio *Prece do Senhor*: ao descobrir que sua filha com Helga seria uma menina, Floki decide que o nome da criança deveria ser Angrboda. A esposa do personagem logo demonstra repulsa pela escolha do nome, pois, dentro da mitologia nórdica, essa seria a primeira esposa de Loki, uma gigante com quem o trapaceiro teve diversos filhos – entre eles, o lobo Fenrir, a serpente Jörmungander e Hel, a comandante de Helheim, sendo os três figuras monstruosas e protagonistas do caos trazido ao mundo, além de responsáveis pela morte dos deuses *Aesir*.

A segunda ocorre de forma indireta, porém com consequências catastróficas dentro do núcleo narrativo que envolve os personagens Bjorn, Ubbe, Hvitserk, Sigurd e Ivar – todos filhos de Ragnar Lothbrok. Com a morte do protagonista durante os eventos da 4.^a temporada, os filhos decidem despejar toda sua fúria sobre os reinos da Nortúmbria e de Wessex, a fim de vingar a morte de seu pai; entretanto, Ivar havia nascido com uma deficiência motora que o impedia de ficar em pé sem a ajuda de muletas, sendo sempre desacreditado por todos que

³⁸ Os nove mundos existentes na mitologia nórdica antiga são: *Midgard*, dos homens; *Asgard*, dos deuses *Aesir*; *Vanaheim*, dos deuses *Vanir*; *Helheim*, o dos mortos; *Svartalfheim*, dos elfos escuros; *Alfheim*, dos elfos claros; *Jotunheim*, dos gigantes; *Niflheim*, do gelo eterno e *Muspelheim*, do fogo.

vivam ao seu redor. Desde a sua infância, coube a Floki exercer um papel de mentor na vida do garoto e, devido à proximidade entre os dois, Ivar herda para si uma grande intolerância aos cristãos, e esta repulsa evolui para um ódio imenso ao saber da maneira como que seu pai havia sido morto. Ao notar a determinação de Ivar em querer vingar a morte de Ragnar, o construtor de barcos cria ao viking uma maneira de poder participar das batalhas; ele então, desenvolve uma espécie de carruagem (Figura 39), algo parecido com uma biga greco-romana. Esse dispositivo possibilitou a Ivar participar ferozmente dos combates na Grã-Bretanha e conseguir, dessa maneira, sua tão desejada vingança, destacando-se especialmente por sua inteligência e brutalidade em batalha. Curiosamente, esse meio de locomoção apresentava entalhes em formato de serpente na sua construção, uma possível referência a um dos filhos de Loki, a serpente *Jörmungander*, contrariando a imagem odínica dos corvos *Hugin* e *Munin*, utilizada por Ragnar em seus adereços.

Figura 39: Carruagem de Ivar.



Fonte: *Vikings*.

Após o sucesso na missão dos filhos de Ragnar, os irmãos divergem sobre quem deveria comandar o Grande Exército Pagão, e enquanto todos expõem seus argumentos civilizadamente, Ivar e Sigurd elevam a intensidade da discussão ao ponto de Ivar assassinar seu irmão a sangue frio na frente de todo o exército. A partir desta morte, iniciam-se diversos momentos na série envolvendo a disputa por Kattegat entre os irmãos Bjorn e Ivar; os outros irmãos figuram como coadjuvantes durante os conflitos exibidos na 5.^a temporada e unem-se ao primogênito de Ragnar para batalharem lado a lado contra Ivar, que agora se autointitula um deus. Essa batalha por Kattegat ocorre no último episódio exibido até o momento de escrita desta dissertação, episódio este chamado de *Ragnarök*. Embora Floki não esteja presente

durante o derramamento de sangue entre irmãos, ele só ocorre devido à evolução de Ivar, que pôde provar o seu valor em batalha graças ao dispositivo criado pelo construtor de barcos, alterando a percepção dos que lhe rodeiam entre a imagem de um frágil aleijado para a de um cruel e notório viking.

Além de todo o contexto envolvido no episódio *Ragnarök*, Hirst potencializou o “papel negativo” de Floki ao ultrapassar os limites da mitologia nórdica, explorando a intensificação de sua intolerância religiosa contra os cristãos, mais especificamente em apenas um personagem: o monge Athelstan. Diferentemente da ideia de Lúcifer-cristão, Langer (2015b) descreve que alguns historiadores, além de relacionarem a figura de Loki com aspectos negativos e maléficos, ainda propõem a compreender a controversa divindade sob a influência do cristianismo:

Para Hilda Davidson, o lado negativo de Loki predomina na *Edda de Snorri*, ao contrário da *Edda Poética* e ainda, a responsabilidade pela morte de Balder seria uma versão mais tardia, talvez influenciada pelo cristianismo – especialmente as narrativas medievais e apocalípticas do cativo do diabo. Uma posição semelhante foi defendida por Stefanie von Schnurbein em artigo publicado na revista *History of Religions* em 2000 (LANGER, 2015b).

A constante presença da figura cristã vivendo junto aos nórdicos raramente é hostilizada pelos personagens que habitam Kattegat, em sua maioria; o personagem é aceito mesmo que com grandes diferenças culturais, chegando inclusive a ensinar uma de suas orações para o protagonista da série (Figura 40). Como já descrito anteriormente, o papel do monge durante boa parte da série é de contextualizar o espectador sobre os costumes da cultura nórdica antiga sob a ótica de um personagem cristão e também como um conselheiro, tanto para o rei Ragnar quanto para o rei Ecbert, devido às suas vivências e conhecimentos adquiridos durante o exercício de suas funções como um monge.

Figura 40: Athelstan ensina oração a Ragnar.



Fonte: *Vikings*.

Entretanto, conforme a relação de amizade entre Ragnar e Athelstan aumenta, os sentimentos negativos de Floki se intensificam, sendo apresentado como o único personagem que demonstra realmente estar incomodado com a situação. Então, na medida em que o equilíbrio entre o paganismo e o cristianismo permeia em cena ao mostrar o líder dos vikings interessado na espiritualidade cristã, Michael Hirst desestabiliza esse equilíbrio entre visões religiosas por meio do personagem Floki. No 6.º episódio da 3.ª temporada, *Renascimento*, Floki tenta convencer Ragnar de que Athelstan havia atraído todos os vikings para uma armadilha, quando ele tornou possível o acordo de assentamento agrícola em terras pertencentes ao reino cristão de Wessex, acordo que fora rompido pelo rei Ecbert e por seu filho, Aethelwulf, ao matar os camponeses nórdicos instalados naquela região. Nesse mesmo episódio, também é mostrado que, por meio de uma hierofania, as dúvidas que dividiam a fé de Athelstan haviam se encerrado; a manifestação do sagrado faz com que o personagem decida aceitar unicamente a Cristo em seu coração, obrigando-o a renegar aos deuses nórdicos e por consequência disto, se desfazer de sua “pulseira sagrada” (Figura 41). A série mostra Ragnar aceitando tranquilamente a escolha de Athelstan e pedindo para que o amigo não vá embora de Kattegat; porém, Floki, ao presenciar o monge se desfazendo de sua pulseira, pede a Bjorn Ironside que espalhe a notícia dizendo que Athelstan odeia os deuses nórdicos (Figura 42). A notícia então se espalha e inflama os ânimos dos habitantes da cidade, apenas com a exceção de Ragnar. Após colocar a todos contra o monge, o construtor de barcos também é impactado por uma hierofania (Figura 43) e decide que é hora de agir contra Athelstan. O próprio personagem explica à sua esposa que aguardou muito tempo por um sinal dos deuses e que o propósito de

sua vida era agradar aos deuses e, para isso acontecer, sangue deveria ser derramado; no caso, o do monge cristão (Figura 44).

Figura 41: Pulseira sagrada de Athelstan.



Fonte: *Vikings*.

Figura 42: Floki dizendo a Bjorn que Athelstan odeia os deuses nórdicos.



Fonte: *Vikings*.

Figura 43: Hierofania.



Fonte: *Vikings*.

Figura 44: Floki antes de matar Athelstan.



Fonte: *Vikings*.

Ao escolher tirar a vida de Athelstan, a série apresenta em sua narrativa a punição enfrentada pelo construtor de barcos; e o castigo imposto por Ragnar resgata uma das mais famosas representações visuais de Loki sofrendo sanções divinas por assassinar Balder:

A narrativa mais comum nas representações visuais oitocentistas de Loki foi a sua punição pelos deuses, talvez devido ao fato dela ser correlata a um tema muito caro ao neoclassicismo: o castigo de Prometeu pelos deuses, pelo fato de ter roubado o fogo de Zeus. [...] Do mesmo modo, seguindo essa tendência, Christopher Eckersberg realiza uma pintura em 1810, onde Loki é apresentado despido sobre um grande bloco de rocha, cujo sexo é oculto pelo corpo de sua mulher Sigyn, em primeiro plano, que tenta aliviar a sua dor ao segurar em um vasilhame o veneno da serpente, ao alto (LANGER, 2015b).

A série representa a punição de Floki de maneira muito parecida com a pintura de Christoffer Eckersberg (Figura 45), ficando claro a referência visual dentro da narrativa criada por Michael Hirst. O assassinato de Athelstan estabelece um paralelismo com a morte de Balder na mitologia nórdica, porém adaptada ao universo de *Vikings*, substituindo alguns elementos da pintura, como o fato de a vítima não compartilhar das mesmas crenças que o assassino e o veneno da serpente ser alterado por uma gota de água que tortura mentalmente Floki. Entretanto, a cena mantém a figura de uma mulher amenizando o sofrimento de seu marido, sendo na série representada por Helga, que, assim como Sigyn, segura um vasilhame que impede as gotas de água caírem sobre seu amado (Figuras 46 e 47). E este é o ponto em que as similaridades entre o personagem da série e Loki se encerram na narrativa.

Figura 45: Punição de Loki.



Fonte: USEUM. Disponível em: <https://useum.org/artwork/Loki-and-Sigyn-Christoffer-Wilhelm-Eckersberg-1810>. Acesso em: 12 nov. 2019.

Figura 46: Punição de Floki



Fonte: *Vikings*.

Figura 47: Helga segurando vasilhame sobre a cabeça de Floki.



Fonte: *Vikings*.

O sofrimento de Floki se encerra quando Ragnar decide livrar o personagem de sua punição; contudo, essa decisão não foi tomada de forma espontânea. O rei de Kattegat decide poupar a vida de seu antigo amigo ao estabelecer um contato espiritual com Athelstan, no episódio *Misericórdia*. Na cena apresentada, o monge surge diante de Ragnar, que está sentado em seu trono e ajoelha-se perante a ele para poder lavar os pés do viking. Essa construção narrativa estabelece uma referência com a passagem bíblica em que Cristo, durante a Última Ceia, realiza o lava-pés em todos os seus 12 apóstolos, afirmando saber que um de seus seguidores irá lhe trair e, mesmo assim, ordena: “Que vos ameis uns aos outros, como eu vos amei a vós, que também vós uns a outros que vos ameis”. (João 13:1-35, p. 1639-1641). A presença da espiritualidade na *mise-en-scène* é significativamente potencializada com a trilha musical aliada à atuação de Travis Fimmel, que demonstra estar ao mesmo tempo espantado e maravilhado por estar diante de seu querido amigo cristão. Este, após lavar os pés de Ragnar, repete por três vezes a palavra que dá nome ao episódio: “*Misericórdia*”.

Esta análise sobre a criação do personagem Floki conclui que sua representação até a quarta temporada de *Vikings* está de acordo com as múltiplas interpretações descritas por Langer. A controversa figura de Loki é projetada no construtor de barcos demonstrando alguns elementos, como os conceitos de *trickster* e *joker*, tanto visualmente quanto narrativamente. Mas também, conforme apontado por Langer (2015b), a divindade nórdica intriga diversos pesquisadores por carregar uma índole negativa, tendo a sua representação também atribuída ao aspecto maligno perante o conceito de moralidade cristão. Embora essa hipótese não tenha sido majoritariamente aceita pelo meio acadêmico, Michael Hirst apropria-se dessas questões entre pesquisadores para desenvolver um dos arcos narrativos em que Floki participa. O

conceito de cristocentrismo se dá por meio da punição recebida pelo personagem na série, elaborando, dessa maneira, uma releitura das consequências envolvidas na morte de Balder e, principalmente, por apresentar o perdão de Ragnar sendo influenciado pela imagem santificada de Athelstan, que repete o ato de Jesus Cristo descrito no evangelho de João e é adaptada em *Vikings* ao mostrar o monge pedindo ao protagonista que tenha misericórdia por aquele que o havia assassinado. Em outras palavras, a intolerância religiosa de Floki e a inclemência de Ragnar sucumbem diante da compaixão de Athelstan.

3.3 Figuras sacerdotais cristãs: familiarização e heroísmo

A narrativa de *Vikings* é repleta de espiritualidade, tanto dos nórdicos quanto dos ingleses e franceses. Então, é de se esperar que figuras sacerdotais se façam presentes em alguns momentos da série. Contudo, esta análise não se realiza de forma tão profunda quanto dos personagens Floki e Athelstan, pois os sacerdotes apresentados na série apenas cumprem o papel previsível de conduzir os ritos de suas crenças. Suas contribuições narrativas não ultrapassam os limites de sua religiosidade, e por consequência não interferem na maneira em como os principais personagens da série encaram a sua própria fé. Então, de forma comparativa, são analisadas as representações visuais de alguns personagens que exercem o sacerdócio pagão e o cristão.

Quanto ao sacerdócio cristão, a série representa os seus personagens de forma condizente ao imaginário social sobre o assunto, pois a imagem de um sacerdote cristão é comum para a grande maioria da população ocidental. Em *Vikings*, toda a direção de arte e escolha do elenco envolvendo os padres, bispos e monges seguem o contexto da Europa cristã nos séculos VIII e XIX d.C. Sendo assim, todos são: homens brancos, trajados de suas vestes eclesiásticas e adereços que variam conforme sua hierarquia sacerdotal. Na grande maioria, os personagens com maior destaque são os que representam o bispado: seus figurinos normalmente são compostos por um conjunto de alvas³⁹ claras e casulas⁴⁰ com bordados refinados. E por conterem ricos detalhes ornando os tecidos e estarem sempre acompanhados de adereços em ouro e pedras preciosas, as vestes dos bispos transmitem dentro da série a ideia de nobreza e influência política (Figura 48).

³⁹ Veste usada pelo padre em cerimônias religiosas, de cor branca, em formato de túnica que vai até os pés.

⁴⁰ Veste litúrgica utilizada pelos sacerdotes. Trata-se de uma espécie de manto que recobre a túnica e a estola. Significa “a imagem do pastor”.

Figura 48: Bispo de Wessex.

Fonte: *Vikings*.

Já os monges trajam túnicas de cores escuras, cingulo⁴¹ cingido na região da cintura e carregam sempre consigo um rosário e, às vezes, uma cruz de madeira em seu pescoço. As túnicas podem apresentar uma variação de versões com ou sem capuz, mas todas elas transparecendo a ideia de desapego dos bens materiais (Figura 49). Então o padrão estético escolhido para estes personagens é adequado para a rápida familiarização do espectador para com o tema.

Figura 49: Monges de Lindisfarne.

Fonte: *Vikings*.

⁴¹ Espécie de corda utilizada em volta da cintura. Sua finalidade é ajustar a alva e prender a estola sob a casula; porém, também possui uma finalidade simbólica de se cingir os rins, tradição que representa o respeito e a reverência ao sagrado durante celebrações litúrgicas.

E como uma exceção entre todas as representações dos sacerdotes cristãos, Michael Hirst optou por inserir na série um personagem que se distingue dos demais religiosos. O bispo Heahmund é inspirado pela histórica figura de um bispo homônimo que lutou por diversas vezes e morreu em batalha contra os vikings na região de Sherborne (reino de Wessex) durante o século IX d.C. O personagem, interpretado por Jonathan Rhys Meyers, é um fervoroso cristão que lidera soldados no campo de batalha, a fim de proteger o reino de Wessex das ameaças pagãs; contudo, se analisarmos o desenvolvimento do personagem sob a ótica cristã, o bispo tem sua passagem na série marcada por diversos pecados, especialmente por romper algumas vezes com seu voto de castidade, sendo a mais marcante com Lagertha, primeira esposa de Ragnar Lothbrok e, diferentemente de Athelstan, sua fé nunca esteve dividida; ao contrário, Heahmund, em suas reflexões, martiriza-se por não conseguir deixar de lado o fato de que, antes de ser um bispo, ele também é um homem.

A sua caracterização dentro da série se divide em dois momentos: quando Heahmund exerce suas funções sacerdotais e quando este entra em combate. No primeiro momento, o bispo é apresentado com vestes que se assemelham aos trajes utilizados pelos demais integrantes do bispado (Figura 50); entretanto, durante suas funções de protetor de Wessex, Heahmund abdica de sua batina ao utilizar uma túnica negra e empunha uma espada com os dizeres “*ananyzapata*” (Figura 51). A série não explica o significado dessa expressão, tampouco existe um consenso entre pesquisadores; porém, a revista não acadêmica *Dossiê Superinteressante* (2015) informa que, provavelmente, a palavra é uma derivação de “*ananizapta*”, uma epígrafe medieval encontrada na Alemanha e Inglaterra, algo para expulsar as forças do mal e proteger o seu portador cristão da maldade e da destruição. Já o *The British Museum* possui em seu acervo um anel datado do século XV d.C. com a mesma expressão gravada no interior do objeto. Em seu website⁴², é possível fazer uma consulta on-line sobre o artefato, e a curadoria da instituição descreve que possivelmente a palavra represente uma espécie de talismã contra a morte repentina ou violenta, sendo, nesse caso, relacionado a doenças. O museu também aponta que a inscrição “*ananizapta*” é um acrônimo para as palavras “*Antidotum Nazareni Auferat Necem Intoxicationis Sanctificet Alimenta Pocula Trinitas Alma*”, e a interpretação para essa sequência de palavras seria algo como: “Que o antídoto de Jesus evite a morte por envenenamento e a Santíssima Trindade santifique minha comida e bebida”. Então, não podemos determinar se essas interpretações são condizentes com ideia do criador da série;

⁴² O anel em específico se chama Coventry Ring e foi encontrado na Inglaterra no ano de 1802. https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=45589&partId=1

contudo, ambas transparecem o conceito de proteção ao portador da espada, algo que se encaixa perfeitamente ao perfil do personagem.

Outro detalhe interessante a respeito da espada de Heahmund é uma curiosidade envolvendo um recente achado arqueológico em 2011. Um grupo de pesquisadores do Museu de História Cultural de Oslo escavou uma sepultura nórdica na região norueguesa de Langeid e encontrou uma espada viking decorada com diversos símbolos cristãos (Figura 52), algo único até o momento na arqueologia escandinava. A datação de carbono sugere que o artefato seja aproximadamente do início do século XI d.C., período próximo ao final da Era Viking. Para a líder das escavações, Camilla Cecilie Wenn, ainda é um mistério o motivo de uma espada como essa ser encontrada em um cemitério pagão. A arqueóloga também afirma que, devido ao design e os materiais encontrados no artefato, é pouco provável de que essa espada tenha sido produzida na Noruega, mas sim trazida de outro lugar por alguém muito importante. Na série, o bispo Heahmund encontra sua morte lutando ao lado de vikings que se aliaram a Alfred e, ao discursar sobre a bravura do bispo, o rei de Wessex atribui grande parcela do mérito na vitória de seu exército ao bispo guerreiro, declarando que a espada do homem não deverá ser utilizada por nenhum outro soldado e que o artefato deverá ser enterrado junto ao corpo de Heahmund.

Historicamente, não existe nenhuma novidade em um guerreiro ser enterrado junto a seus pertences; porém, dentro da diegese de *Vikings*, em nenhum outro momento ocorreu tamanho destaque para um artefato bélico no funeral de algum personagem. O fato se torna ainda mais relacionável ao achado arqueológico, pois uma das condições impostas por Alfred ao formar a aliança com os nórdicos foi justamente a conversão destes homens ao cristianismo, remontando desta maneira um importante fator referente ao final da Era Viking. Logo, o personagem Heahmund é uma das figuras centrais na representação audiovisual da convergência dos nórdicos ao *inn nyi sidr* (novo costume)⁴³; no caso, o cristianismo.

⁴³ Langer (2015b) descreve que, para os vikings, não existia um termo definido para religião, sendo mais apropriado compreender como práticas religiosas e não uma única religião. O termo *inn forn sidr* é entendido como “costume antigo”, e *inn nyi sidr*, como “novo costume”, “cristianismo”.

Figura 50: Bispo Heahmund trajando veste litúrgica.



Fonte: *Vikings*.

Figura 51: Bispo Heahmund em batalha com a sua espada “*ananyzapata*”.



Fonte: *Vikings*.

Figura 52: Espada encontrada em um sítio arqueológico pagão contendo símbolos cristãos.



Fonte: O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/historia/misteriosa-espada-viking-exposta-ao-publico-pela-primeira-vez-16788951>. Acesso: 19 out. 2019.

Michael Hirst, em entrevista para a *Rotten Tomatoes*, descreve o papel de Heahmund em *Vikings*:

Eu sabia que, tendo em vista o sucesso do exército pagão e dos vikings militarmente sobre os saxões, eu precisava de um líder guerreiro saxão que pudesse acompanhá-los, que pudesse enfrentá-los. O que descobri em minha pesquisa foram essas pessoas chamadas bispos guerreiros. São pessoas genuinamente religiosas. Eram pessoas no alto da hierarquia da igreja, príncipes da igreja – homens de grande conhecimento que também era espadachins e guerreiros habilidosos e estavam totalmente preparados para ir e lutar contra o exército pagão. [...] E esse cara, o bispo Heahmund, era um personagem histórico. Sabemos que ele morreu em batalha (HIRST, 2017).

Então, segundo o próprio criador da série, o bispo Heahmund, além de representar uma figura sacerdotal, também exerce uma função de heroísmo para os cristãos da série. Esse personagem, além de demonstrar uma grande devoção ao cristianismo, também combate o paganismo com as próprias mãos, transmitindo uma liderança semelhante aos protagonistas vikings. Seus maiores feitos não são realizados em cima do altar, mas sim no campo de batalha.

3.4 Figuras sacerdotais pagãs: exotismo e monstrosidade

Mesmo considerando as suas diversas adaptações de costumes que variam conforme seus desdobramentos, o cristianismo dispõe de uma doutrina que rege sobre toda a organização cristã, pois todas as suas possíveis ramificações encontram um ponto central e que depositam a sua fé em Cristo, configurando-se assim como uma única instituição religiosa, especialmente

durante o período compreendido como Era Viking. Em contraposição ao cristianismo, o paganismo nórdico é desprovido de uma unidade religiosa, devendo ser analisado como um conjunto de práticas que variam conforme os costumes de uma região, especialmente pelo politeísmo teológico abrangido por toda a mitologia nórdica antiga. Então, primeiramente devemos compreender que as figuras sacerdotais entre o paganismo nórdico e o cristianismo carregam consigo grandes diferenças.

Na série *Vikings*, essas diferenças ficam nítidas ao espectador e, logo de início, já presenciamos um equívoco dentro da trama, pois, historicamente, não existem registros envolvendo o exercício do sacerdócio como uma profissão dentro do paganismo nórdico. Portanto, a mera existência dessas personagens não configura uma representação dos costumes, nem ao menos uma adaptação narrativa sobre o sacerdócio no paganismo nórdico, sendo apenas fruto da imaginação do criador da série. Langer (2015b) descreve sobre o exercício sacerdotal na Era Viking:

Os sacerdotes nórdicos não constituíam uma ordem separada da população comum, e a diferença entre laico e sagrado era quase inexistente. Não existia sacerdote profissional e a reponsabilidade ritualística cabia ao rei ou chefe local. [...] Reis e chefes eram os ministros da fé dos deuses (LANGER, 2015b).

Dentro da série, temos duas representações sacerdotais que exercem algum tipo de relevância narrativa. A primeira e mais marcante em *Vikings* é o homem chamado apenas de vidente; ele é um morador de Kattegat e o único personagem na série que demonstra manter algum tipo de conexão direta com o extraordinário. Ele não conduz nenhuma espécie de prática ritualística; porém, em diversos momentos da trama, o personagem, interpretado pelo ator John Kavanagh, exerce a função de interlocutor direto dos deuses, sendo sempre enigmático em suas respostas sobre o futuro, mas assertivo em suas previsões. Devido à sua proximidade com o divino, o personagem, ao longo da trama, é tratado como um habitante de extrema valia por todos os vikings, sendo constantemente consultado por importantes figuras da série, como reis e condes. Suas visões previram a morte de Ragnar Lothbrok, a águia de sangue em Borg, a infertilidade de Lagertha e a guerra entre os irmãos Bjorn e Ivar.

No episódio *Sacrifício*, a série inclui em seu universo diegético um grupo de personagens representando sacerdotes que guardam o templo de Uppsala (Figura 53). Assim como o vidente, esses homens não possuem nome e, em menor escala, desfrutam de algum tipo de clarividência, pois, no mesmo episódio, é mostrado o líder dos sacerdotes pressentindo algo de errado com a fé de Athelstan, antes mesmo de saber sobre seu passado cristão.

Figura 53: Sacerdotes de Uppsala.



Fonte: *Vikings*.

A caracterização destes personagens se dá de forma coletiva e minimiza qualquer traço de personalidade individual; o exotismo na representação visual dos sacerdotes de Uppsala se deve ao fato de que todos seguem o mesmo padrão de vestimentas escuras, ausência de cabelo e a exagerada maquiagem negra nos olhos e em seus lábios. Ken Girotti, diretor do episódio em questão, afirma que a intenção na concepção artística destes personagens era justamente criar uma representação distante do visual viking:

Eu criei os sacerdotes decididamente efeminados, muito não viking; esta foi uma escolha consciente. Embora estranhamente marcados e decorados, eles eram intencionalmente andróginos (GIROTTI *in* POLLARD, 2015).

Além dos personagens que representam sacerdotes pagãos, a série também recriou o que seria o próprio tempo de Uppsala. Historicamente, também não existem representações visuais de como seria o templo entre os séculos VIII e XIX d.C.; apenas se sabe que ele foi demolido para a construção de uma igreja na transição entre o paganismo para o cristianismo. Então, a equipe de produção também teve que desenvolver uma forma de recriar o local, de maneira que o espectador pudesse sentir a magnitude da espiritualidade que o local representava para os vikings em sua época. Ken Girotti também comenta sobre o assunto:

Nós não estávamos filmando a série na Suécia ou em qualquer lugar perto de Uppsala em si – a topografia era diferente, e o templo que poderíamos construir de forma crível poderia ser apenas uma representação escassa do que o templo real era. Então, decidimos fazer um templo – realmente, uma catedral – na floresta. Desde que estávamos no "Vaticano" do paganismo nórdico, queríamos oferecer ao público algo completamente único, mas também relacionável. Eu pedi por um novo lado dos vikings a ser criado, um que era sobre a beleza, ritualística, e a sexualidade aumentada. O roteiro de Michael Hirst sugeriu que isto deveria ser como uma versão do Woodstock viking, e foi isso o que tentamos fazer (GIROTTI *in* POLLARD, 2015).

Diferentemente dos sacerdotes cristãos daquele período, a história dos vikings carece de informações para se compor uma representação fidedigna de como seria um sacerdote pagão, talvez por este motivo a caracterização destes personagens na série se mostre totalmente contrárias aos bispos cristãos. Então é possível notar que os praticantes da religiosidade nórdica são representados sob o inverso do referencial judaico-cristão; são personagens que trajam vestes escuras e com adereços mórbidos, mantêm conexões com o sobrenatural e sua aparência afasta-se da imagem de um ser humano normal, transitando entre o exótico e monstruoso.

Sobre esse aspecto da monstruosidade, o vidente de Kattegat (Figura 54) se encaixa perfeitamente nesta classificação, pois o personagem, em contraste com sua habilidade de enxergar o que reservam os deuses, possui em seu rosto uma grande deformidade, que, no caso, é a ausência de olhos; as cicatrizes sugerem que estes órgãos foram removidos propositalmente para que o vidente pudesse “enxergar” de outra maneira além da convencional. Seus lábios são maquiados com a coloração negra, suas vestes são desgastadas, seus adereços provêm de animais mortos, além de sua aparência e sua voz sugerirem ser de uma pessoa que viveu por mais anos do que um corpo humano poderia resistir. A casa onde o vidente realiza suas profecias também segue essa ruptura de padrões; a direção de fotografia, na maior parte, opta por envolver o personagem sempre na escuridão, uma vez que ele não necessita da claridade para “enxergar”. A única fonte de luz que adentra a sua residência são pequenas frestas entre as paredes de sua casa, que, dentro da *mise-en-scène*, funcionam como iluminação para o rosto dos personagens que buscam saber o que o destino lhes reserva. Essa dinâmica entre claro e escuro, feixes de luz que criam linhas pelo cenário e também a alta teatralidade na maneira como que o vidente se expressa trazem semelhanças à estética de filmes pertencentes ao expressionismo alemão, movimento profundamente ligado ao lado obscuro do ser humano.

O último ponto em que o personagem provoca estranhamento ao espectador é a maneira como ele é recompensado por suas previsões: ao término de toda consulta com o personagem, o beneficiário das informações deve lambe a palma da mão do vidente em sinal de agradecimento.

Figura 54: O vidente de Kattegat.



Fonte: *Vikings*.

Entre todos os elementos que compõem a suposta monstruosidade na construção audiovisual do vidente, três aspectos ganham destaque perante todo o contexto criativo do personagem, pois eles são intrínsecos à personalidade do vidente: a ausência de olhos, a teatralidade em suas falas e a peculiaridade de pedir que sua mão seja lambida como forma de pagamento. Todas as outras características que envolvem o personagem são meras caracterizações que poderiam ser aproveitadas em qualquer personagem, pois se limitam a figurinos e cenários, ou seja, elementos externos ao íntimo do vidente. Esses três aspectos de maior relevância estão diretamente conectados aos olhos, à boca e às mãos do personagem e coincidem com o pensamento de Luiz Nazário, que descreve existir um complexo entre esses três elementos na representação da monstruosidade:

A representação imaginária da monstruosidade concentra-se, pois, no complexo olhos-boca-mãos, numa máscara que revela a intencionalidade maligna no corpo corrompido. [...] A monstruosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos (NAZÁRIO, 1998, p. 12-13).

Luiz Nazário também afirma de que “não há monstro entre iguais” (1998, p. 29), reforçando, assim, a particularidade de o vidente ser o único personagem em *Vikings* contendo traços relacionados ao grotesco, pois um monstro só pode ser encarado como tal devido ao seu corpo anormal, que se difere da normalidade coletiva, descaracterizando-se assim da identidade humana.

Então podemos resumir que: a representação das figuras sacerdotais relativas ao cristianismo não adquire nenhuma funcionalidade narrativa além de exercer influência política perante um reino adepto a esta religião e cumprir o seu papel de pregadores da palavra de Cristo. Existe apenas a exceção do bispo Heahmund, que desempenha a função de protetor de Wessex com o uso da Bíblia e de suas habilidades em combate, sendo peça fundamental dentro da série ao dividir com Alfred o protagonismo na adaptação audiovisual de um dos fatores que desencadearam no término da Era Viking: as alianças entre nórdicos e ingleses sob a condição de se converterem ao cristianismo.

Por outro lado, a série toma a liberdade de atribuir a alguns personagens o papel de sacerdotes do paganismo nórdico, embora esta funcionalidade religiosa não existisse nas sociedades escandinavas da época. Devido à escassez de materiais para pesquisa, o criador da série, junto à sua equipe, estabelece uma visão para o sacerdócio nórdico moldada por meio de referenciais de moralidade judaico-cristã, tendo os seus representantes da espiritualidade nórdica envoltos de concepções artísticas baseadas em estereótipos negativos, projetando nessa cultura uma imagem exótica sobre as pessoas que praticavam seus respectivos ritos e representando o interlocutor de seus deuses como uma figura monstruosa. Se tomarmos como verdade um dos raciocínios de Umberto Eco sobre a figura do monstro, o cristocentrismo sob esse aspecto se torna irrefutável:

Ele é a personificação de cada inimigo e vem confirmar a tendência dos seres humanos a representar aquele a quem se *deve* odiar como desprovido de qualquer forma, fazendo dele, sempre, a última encarnação do Diabo (ECO, 2007, p. 201).

4 A MANIFESTAÇÃO DO SAGRADO EM *VIKINGS*

Visto que a série *Vikings* apropria-se de duas visões religiosas como argumento narrativo, é de se esperar que a obra de Michael Hirst contenha diversos momentos em que o sagrado se manifeste dentro do mundo profano. Esse fenômeno é chamado por Mircea Eliade de “hierofania” (ELIADE, 2001, p. 13) e já foi brevemente introduzido no segundo capítulo desta dissertação. Para este capítulo, retomamos esse conceito a fim de elucidar a utilização de recursos cinematográficos na tentativa de *Vikings* transmitir ao espectador a experiência do extraordinário para os personagens cristãos e para os nórdicos, analisando se existem diferenças no modo com que o sagrado é representado.

Para analisarmos esses fenômenos, selecionamos um número igual de acontecimentos que ocorrem entre as duas religiosidades, sendo sete para cada lado e uma que se manifesta de forma concomitante, tanto para um personagem cristão quanto para um pagão. O procedimento escolhido para análise se respalda em observar a maneira com que a hierofania provoca a ruptura da ordem natural dentro da diegese de *Vikings*, sendo dois os aspectos primordiais para este estudo: o recurso cinematográfico compreendido como possibilidade tecnológica em representar o extraordinário e o trabalho de atuação dos atores que promovam o sentimento de espanto ao estarem diante de uma manifestação do sagrado. Ambos os aspectos foram apontados por Vadico (2015) em sua análise sobre hierofanias em filmes com a temática bíblica. O autor descreve que a fotografia e o cinema possibilitaram representar visualmente o que até antes só podia ser descrito pela literatura:

Desde o período do primeiro cinema, ocorreu o desejo de se representar visualmente as manifestações do sagrado. As diversas trucagens desenvolvidas nas experiências de Méliès, por exemplo, faziam com que objetos e pessoas aparecessem e desaparecessem. [...] A partir destas primeiras experiências, podemos facilmente estabelecer relações com as ideias de mágico, fantástico e sobrenatural. Ora, todas estas ideias parecem se relacionar diretamente com o fato de que tais coisas são "impossíveis" e que as "leis da natureza" parecem ter sido derogadas naquele momento. Isto não quer dizer uma relação direta com a ideia do sagrado, mas sim uma relação direta com o método, com a tecnologia que permite representar este momento que, de outra forma, não pode ser percebido no mundo natural (VADICO, 2015, p. 199-200).

Vadico (2015) também afirma de que a atuação dos atores em seus respectivos papéis é fundamental para o entendimento do espectador, pois a manifestação do sagrado tem o poder de impactar na existência do indivíduo: ela transforma e modifica, é avassaladora por si só, e tudo em que o homem religioso acreditava se confirma ou cai por terra; logo, se existe a

possibilidade em se representar o “impossível”, também existe a necessidade em ser claro para o espectador:

Outro dado é o comportamento dos atores na cena, são os seus gestos, primeiro de surpresa e depois de reconhecimento, que traduzem de forma inequívoca para o espectador de que “ele”, ator/personagem, está diante de uma hierofania e que “ele”, espectador está diante de uma representação de uma hierofania; numa situação similar à descrita por Noel Carrol em seu livro *Uma filosofia do Horror*, de 1999, na qual ele propõe que é o “espanto, medo e o pânico” mostrados pelos personagens que informam o mesmo comportamento para o espectador, eles estão diante do “monstro” e ele causa horror (CARROL, 1999, p. 33). Mas não confundamos este sentimento de “horror” com o “temor” despertado pelo sagrado (VADICO, 2015, p. 202).

Neste capítulo, são analisados quais recursos cinematográficos são empregados como é a atuação dos atores na tarefa de transparecer ao espectador a experiência vivenciada pelos personagens ao estarem diante de uma manifestação sagrada. A análise é feita por ordem de aparição dentro da série e conta com um breve contexto referente ao episódio em que o fenômeno ocorre, a fim de facilitar o entendimento.

4.1 Odin caminha entre os mortos (1.^a temporada, 1.^o episódio: *Ritos de Passagem*)

Essa hierofania ocorre logo no episódio de estreia de *Vikings*. Em sua primeira cena, somos apresentados aos personagens Ragnar e seu irmão Rollo, ambos duelando contra outros nórdicos, que aparentam ser os últimos sobreviventes daquela batalha. Após o combate se encerrar, a cena mostra que o céu começa a relampejar e corvos estão se alimentando da carne dos cadáveres. O som dos corvos aumenta exponencialmente e, em plano geral aliado ao som abafado de um trovão, é apresentada a figura de misterioso um homem. Ele é acompanhado de um corvo em seu ombro e diversos outros sobrevoando o campo de batalha. O homem também está trajando um chapéu e segurando uma espécie de lança ou cajado em uma de suas mãos (Figura 55). Ragnar avista a figura misteriosa e, em primeiro plano, é mostrado o protagonista limpando os olhos, a fim de certificar-se de que sua visão não estava lhe enganando. A sequência da montagem segue com um corte rápido entre o plano detalhe do bater de asas de um corvo e um plano geral do homem caminhando entre os mortos. Após a confirmação de que aquela aparição não se tratava de uma alucinação, a narrativa utiliza o recurso sonoro de voz off sobre Ragnar em seus pensamentos dizendo: “*Odin!*”.

Figura 55: Odin caminha entre os mortos.



Fonte: *Vikings*.

4.2 Valquírias levando os mortos para Valhalla (1.^a temporada, 1.^o episódio: *Ritos de Passagem*)

Essa manifestação do sagrado complementa a que acabamos de descrever: após Ragnar se dar conta de que está diante de Odin, a montagem segue em uma sequência de cortes rápidos entre planos detalhe mostrando uma estatueta de madeira que representa alguma divindade nórdica, os olhos de um corvo e a mão do deus nórdico segurando a sua lança. A cena reforça o objeto que a divindade carrega em mãos, efetuando um corte seco de edição para o mesmo plano, porém com a mesma imagem visualmente mais aproximada.

A cena continua com a divindade nórdica apontando sua lança para alguns dos corpos espalhados pelo campo de batalha, como se estivesse realizando uma seleção entre os cadáveres. Então, temos novamente um jogo de cortes rápidos, que mostram em *close* os olhos de um corvo se abrindo, um primeiro plano do corvo sobre o ombro de Odin, outro primeiro plano de uma ave da mesma espécie grasnando, seguido de outro *close* no bater de suas asas. Após essa sequência de cortes rápidos, a cena diminui o ritmo e mostra, em plano geral, o céu repleto de aves com duas mulheres aladas surgindo em meio às nuvens (Figura 56). Ragnar é mostrado em primeiro plano espantado e, ao mesmo tempo, maravilhado com o que seus olhos presenciaram, pois essas mulheres seriam as lendárias Valquírias, valentes guerreiras de Odin que levam para Valhalla aqueles que, de forma honrosa, morreram em batalha. O recurso do plano detalhe é usado para mostrar as mãos da entidade sobrenatural que apresenta uma certa transparência fantasmagórica. Elas seguram o corpo de um dos mortos e a sequência continua ao mostrar o cadáver sendo carregado pelos braços e, em plano geral, são mostradas as duas

mulheres aladas ascendendo aos céus. A cena se encerra com o protagonista ainda deslumbrado, olhando para o céu; então, a espiritualidade da cena se encerra com a voz de seu irmão o chamando. A fala de Rollo é pontuada junto ao som de um trovão.

Figura 56: Valquírias.



Fonte: *Vikings*.

4.3 Bíblia sangrando (2.^a temporada, 4.^o episódio: *Olho por Olho*)

Athelstan, o monge que havia sido capturado pelos vikings durante a 1.^a temporada da série, agora já está adaptado aos costumes dos nórdicos e participa de uma das incursões às terras saxãs. O personagem se oferece para servir de intérprete no encontro com o rei de Wessex, uma vez que Ragnar não poderia estar presente, e então o monge junta-se aos homens de outro viking, o rei Horik.

A cena que precede essa hierofania mostra os homens de Horik em seu acampamento, bebendo, cantarolando e abusando fisicamente de algumas freiras que haviam sido capturadas. O monge incomodado com a situação decide isolar-se em sua tenda e, ao adentrar, o personagem decide abrir uma Bíblia que estava escondida entre seus pertences. Os gritos de uma mulher pedindo por socorro ainda podem ser escutados vindo de fora e intensificam-se à medida com que Athelstan folheia o livro, até a chegada da página que representa a crucificação de Jesus Cristo. A entonação dos gritos se acirra, sugerindo que está ocorrendo uma violência sexual, enquanto a Bíblia é mostrada em plano detalhe. Repentinamente, um fluido vermelho que se assemelha ao sangue começa a sair pelas mãos e abdômen da imagem de Cristo na página mostrada, que escorrem para as mãos de Athelstan (Figura 57). Ele desesperadamente solta o livro e tenta limpar suas mãos. A cena alterna entre um plano médio e primeiro plano mostrando

o desespero do monge, que, depois de encarar suas mãos por alguns segundos, percebe que não havia sangue nelas.

Figura 57: Bíblia sangrando.



Fonte: *Vikings*.

4.4 Virgem Maria (2.^a temporada, 5.^o episódio: *Troco dado em sangue*)

Athelstan agora havia sido capturado pelos homens de Ecbert e condenado à crucificação pelo bispo de Wessex, sob acusação de ser um apóstata, devido ao seu passado religiosamente dividido entre o cristianismo e o paganismo nórdico. O rei, ao ver o monge crucificado, exige que sua punição seja cancelada, mostrando, dessa maneira, um interesse por Athelstan semelhante ao de Ragnar durante a 1.^a temporada de *Vikings*. E assim, o rei de Wessex começa a aprender sobre a cultura de seu inimigo. No episódio, é mostrado Athelstan debilitado pelos ferimentos da crucificação. O monge é convocado por Ecbert a explicar o que os vikings fariam diante de uma mulher sob acusação de adultério. O monge, então testemunha a favor da mulher ali presente e diz que a cultura nórdica não encarava a esposa como uma propriedade do marido.

Na cena em que ocorre a hierofania, o monge, ainda debilitado, está encostado em algumas caixas e é coagido por Aethelwulf, filho de Ecbert. O príncipe lhe dá um sermão sobre seu convívio com os pagãos e sugere que Athelstan frequente as missas de Wessex caso dê valor a sua alma. Após o príncipe deixar o monge com seus pensamentos, escuta-se por três vezes o badalar de um sino e, então, é mostrada, em plano americano, a imagem de uma mulher vestindo um traje composto por uma túnica branca, um véu e cinto azuis (Figura 58).

Nessa cena, a série utiliza diversos recursos audiovisuais para transmitir a ideia da presença do sagrado, além das vestes que se assemelham às representações da Virgem Maria. A direção de fotografia do episódio optou por centralizar a figura da mulher, destacando-a dos transeuntes, por meio das cores de suas vestes e pela iluminação levemente exagerada na personagem. A imagem da mulher é mostrada em meio a uma fumaça e vento que não estavam presentes em cena até a sua aparição. A sequência de três consecutivas batidas do sino é utilizada por mais duas vezes junto a uma trilha sonora que irrompe a cena, sendo que, a cada sequência, o som do badalo se potencializa na medida que a Virgem Maria se aproxima de Athelstan. A maneira como a mulher se desloca pela tela também transmite a ideia de que ela não está caminhando, mas flutuando lentamente, pois não é mostrado o movimento de suas pernas; apenas a personagem se aproximando como se a atriz estivesse em cima de um *travelling*. A cena alterna esse deslocamento da personagem com a imagem do rosto de Athelstan em primeiro plano, dizendo: “*Maria, mãe de Jesus*”.

No momento em que a Virgem Maria alcança Athelstan, é mostrada uma sequência da personagem em primeiro plano retirando o capuz de sua cabeça. A ação é intercalada para um *over the shoulder* mostrando a reação do monge e finaliza ao inverter o eixo de câmera para a visão de Athelstan, mostrando a esposa que estava sendo acusada de adultério agradecendo-o por ter lhe ajudado.

Figura 58: Virgem Maria.



Fonte: *Vikings*.

4.5 Sangue escorre pelas mãos e testa de Athelstan (2.^a temporada, 6.^o episódio: *Perdoar, jamais*)

Após se recuperar de seus ferimentos e ganhar a confiança de Ecbert, o monge Athelstan recebe a incumbência de realizar cópias de livros bíblicos. Enquanto o personagem realiza o seu ofício, a cena mostra, em plano detalhe, gotas vermelhas caindo sobre o papel em que o monge escrevia. A sequência, em plano médio, mostra o sangue escorrendo pela testa de Athelstan, que demonstra não estar entendendo o que ocorre. A cena permanece em plano médio com a trilha sonora composta por cantos gregorianos que se intensificam durante a ação e mostra que o monge percebe que não apenas sua testa sangra, mas também as duas faces de suas mãos, remontando a representação dos ferimentos que Cristo sofrera na cruz e a que Athelstan também fora submetido anteriormente (Figura 59). A cena prossegue com o monge levantando-se em direção a um espelho, e ao chegar no objeto, a direção de fotografia enquadra a cena em um plano *over the shoulder* mostrando o reflexo do rosto do monge com sangue escorrendo pela sua testa, alternando com um primeiro plano do rosto de Athelstan que agora também possui sangue escorrendo pelos seus olhos. O fenômeno é interrompido quando Aethelwulf surge na porta do cômodo onde ocorre a cena e diz ao personagem que Ecbert gostaria de vê-lo. Ao se virar para o príncipe, a fotografia esconde o rosto de Athelstan, e quando este volta a se virar novamente para o espelho, a cena mostra em primeiro plano o rosto do monge sem nenhum vestígio de sangue.

Figura 59: Sangue escorre pelas mãos e pela testa de Athelstan.



Fonte: *Vikings*.

4.6 Ave surgindo durante a Águia de Sangue (2.^a temporada, 7.^o episódio: *Inveja, Cobiça e Vingança*)

Essa hierofania foi descrita no segundo capítulo desta dissertação e se refere ao ritual imolatório chamado “águia de sangue”. Em resumo, uma ave surge diante de Ragnar (na condição de carrasco) e Borg (na condição de vítima) enquanto ocorria a prática ritualística (Figura 60). Essa manifestação do sagrado na figura de uma ave simboliza a aprovação dos deuses para com a bravura de Borg, que, ao perceber que sua existência em *Midgard* foi considerada digna de adentrar pelos portões de *Valhalla*, pôde morrer feliz com seu destino.

Figura 60: Ave surgindo durante a “águia de sangue”.



Fonte: *Vikings*.

4.7 Jesus entre os vikings (2.^a temporada, 10.^o episódio: *Preces do Senhor*)

Após o estabelecimento de um acordo envolvendo um assentamento nórdico nas terras de Wessex, os vikings celebram o acontecimento com uma grande festa no salão principal de Kattegat, em meio à festividade. A cena mostra que ocorre muita fartura no banquete servido: todos dançam alegremente e contagiados pelo o ritmo da música nórdica sendo tocada no salão.

Floki, em contraste com as energias positivas que pairam pelo ambiente, aproxima-se de Athelstan e, em tom ameaçador, questiona o motivo da volta do monge à Kattegat. O construtor de barcos afirma que ninguém quer o monge por perto e que ele havia traído os deuses nórdicos e todos os vikings. A cena prossegue com Athelstan caminhando pelo salão após as provocações de Floki, e, então, a cena tem o seu andamento reduzido, mostrando em câmera lenta todos festejando enquanto o monge observa tudo o que lhe cerca. A velocidade

normal da cena é retomada e é mostrado, em plano geral, um homem vestindo uma túnica branca. A figura se destaca diante da multidão devido aos seus trajes de tom claro em meio aos demais, que vestem roupas de cor marrom e por sua aparência ser muito semelhante às representações de Jesus Cristo, especialmente seus cabelos e barba, além do movimento reverente das mãos do homem (Figura 61). Athelstan continua caminhando e olha em outra direção e enxerga novamente a figura do homem.

Essa hierofania se destaca ainda mais por mostrar todas as pessoas do salão contagiadas pela música enquanto a figura de Jesus permanece imóvel. Na segunda aparição, os sons diegéticos se esvaem e a câmera lenta é retomada. A cena mostra Jesus ainda parado, movendo apenas seu rosto lentamente para a direção de Athelstan e estendendo suas mãos para o personagem. Ao ver a figura cristã diante de seus olhos, o monge é mostrado em primeiro plano, assustado e balançando rapidamente sua cabeça em um gesto similar ao de querer retomar sua atenção para a realidade que o cerca. Ao mostrar novamente o local onde Jesus permanecia imóvel, a cena mostra não ter mais ninguém naquele ponto do cenário.

Figura 61: Jesus entre os vikings.



Fonte: *Vikings*.

4.8 Harbard, o andarilho (3.^a temporada, 2.^o episódio: *O andarilho*; 3.^o episódio: *O destino de um guerreiro*; 4.^o episódio: *Cicatrizes*)

Sem sombra de dúvidas, essa é a hierofania mais complexa dentro da narrativa de *Vikings*, pois a sua manifestação não ocorre em um único momento de alta espiritualidade. A verdade sobre o personagem Harbard ser uma divindade inserida no mundo diegético e profano da série se confirma após diversas pistas que são apresentadas ao longo de três episódios.

A série apresenta o mistério entre três mulheres, sendo elas: Auslag (rainha de Kattegat), Siggy (viúva do antigo conde de Kattegat) e Helga (esposa de Floki). As três personagens compartilham de um estranho acontecimento: durante uma noite, todas as mulheres revelam ter tido o mesmo sonho sobre um homem que chegava ao vilarejo segurando uma bola de neve em chama e com uma de suas mãos gravemente ferida (Figura 62). As mulheres também recordam que as gotas de sangue que caíam das mãos do homem soltavam fumaça ao encostarem na neve. Durante o sonho, a série retrata a imagem do homem chegando em Kattegat: seus movimentos se dão de forma lenta, os sons diegéticos são anulados e mantém-se apenas uma trilha sonora musical. No final do episódio *O andarilho*, o sonho das mulheres se concretiza e Harbard é visto por Helga aproximando-se da entrada da cidade. Os movimentos também são lentos e apenas a trilha musical compõe a construção sonora da cena, intercalando a imagem da chegada do andarilho com o rosto de Helga espantada ao ver seu sonho sendo projetado no mundo real. O homem se aproxima da mulher e estende as suas mãos. A cena destaca o movimento do personagem inserindo um ruído de trovão sincronizado com a ação do homem; entretanto, diferentemente do sonho das mulheres, neste momento Harbard não está segurando uma bola de neve em chamas; o homem apenas mostra sua mão ferida e pede ajuda para Helga. A sequência se encerra mostrando um plano detalhe de seu sangue derretendo a neve.

No início do episódio chamado *O destino de um guerreiro*, Helga leva o andarilho até Auslag e Siggy. Ambas rapidamente demonstram reconhecer ao rosto do homem. Os quatro conversam e todas as mulheres parecem estar confortáveis com a presença do personagem, com exceção apenas de Siggy. A rainha Auslag, então, convida o homem a juntar-se às três durante o jantar e a cena se encerra. Na metade do mesmo episódio, é mostrado Harbard ceando junto às três mulheres que haviam sonhado com a sua chegada e durante o jantar. O andarilho conta uma de suas histórias envolvendo uma expedição que fizera há muitos anos para Utgard⁴⁴. O homem conta que, durante a viagem, fora desafiado pelo líder dos gigantes a completar dois testes de habilidade, um envolvendo sua capacidade em beber cerveja e o outro lutando contra uma idosa. Após Harbard, de forma cômica, elucidar sobre os detalhes da sua viagem, Siggy demonstra irritação e diz que não acreditava ser o andarilho que estava entre os gigantes. O homem prontamente devolve a pergunta lhe indagando sobre quem de fato poderia estar em seu lugar. Helga interrompe o diálogo e responde que apenas Thor poderia ter realizado os feitos descritos por Harbard. Ele, então, responde afirmando de forma irônica que sim, ele era

⁴⁴ Região descrita na mitologia nórdica como pertencente a *Jotunheim*, morada dos gigantes.

realmente Thor, o deus do trovão (Figura 63), mas complementa seu pensamento dizendo: “*Mas, mesmo assim, eu estive lá e vi tudo aquilo com meus próprios olhos*”.

O diálogo se encerra com a imagem de Siggy assustada com o que acabara de ouvir. Com esse diálogo, *Vikings* nos apresenta a primeira pista sobre quem é Harbard dentro da mitologia nórdica. Existem diversas teorias entre os fãs da série relacionando-o à figura de Odin, pois, dentro do poema *Hárbardzljod*, existe uma estrofe que se refere a Harbard, descrevendo ser este um dos nomes utilizados pela divindade máxima da mitologia nórdica; contudo, não é sobre este poema que se refere o andarilho dentro da série; o personagem descreve precisamente uma passagem da *Edda* em prosa, na qual Thor é desafiado por Utgard-Loki (mestre do castelo de Utgard, em *Jotunheim*) em seu castelo. Na ocasião, o deus do trovão está acompanhado de dois servos e do trapaceiro deus Loki. Então, a série provoca o espectador a decifrar o enigma: se Harbard não é Thor, qual outro ser divino poderia ele ser? Se nos basearmos na mitologia nórdica, a resposta é a única divindade que acompanha Thor em sua aventura pelo castelo de Utgard, ou seja, o artiloso Loki.

Essa hipótese de Harbard ser Loki ganha força, pois, após a sequência citada acima, a cena insere o choro estridente de um bebê, que, no caso, é Ivar, filho de Auslag com Ragnar Lothbrok e que sofria com constantes dores devido à sua deformidade. O andarilho, então, diz à rainha que a criança precisava vê-lo. Ao se aproximar de Ivar, o personagem cura as dores da criança apenas com a sua presença. É importante ressaltar que o personagem Ivar será o ponto central nos conflitos que envolvem os filhos de Ragnar e todo o universo diegético de *Vikings* durante a sua 5.^a temporada, em especial no episódio da série mais recente até o momento de escrita desta dissertação, chamado de *Ragnarök* e sendo uma clara referência ao final dos tempos na mitologia nórdica, quando o deus Loki traz o caos aos nove mundos por meio de seus filhos: Fenrir, Angrboda e Hel.

O poder de cura exercido sobre Ivar e a sua eloquência com as palavras seduzem a rainha Auslag. Ambos, então, iniciam um romance no episódio *Cicatrizes*. Vale lembrar que, durante a aparição do andarilho em Kattegat, todos os principais personagens masculinos estão lutando em regiões saxãs. A série, então, mostra a personagem Siggy questionando a atitude de Auslag e repreendendo-a por estar sendo negligente na criação dos filhos de Ragnar. A rainha não lhe dá ouvidos e decide encontrar-se com Harbard. A sequência da cena mostra os pequenos Ubbe e Hvitserk saindo sozinhos de casa e Siggy preocupada com a situação decide segui-los, encontrando as crianças caminhando sobre um lago congelado. A personagem desespera-se ao ver o gelo cedendo e os meninos caindo na água; então, mergulha para salvá-los. Ao alcançar o primeiro menino, Siggy percebe que uma mão havia se estendido de fora da água para lhe

ajudar. A personagem neste momento vê a imagem de sua falecida filha sobre a camada de gelo (Figura 64). Ela fica maravilhada em ver sua filha sorrindo e mergulha novamente para salvar a segunda criança; porém, dessa vez, Siggy é ajudada por Harbard. A direção de fotografia destaca o personagem com uma iluminação que forma uma pequena aura em sua silhueta. A cena se passa em câmera lenta e uma trilha sonora melancólica acompanha a expressão de espanto de Siggy. O andarilho então sorri para a mulher e a deixa morrer na água congelante sem mostrar nenhuma menção em querer ajudá-la (Figura 65). Após a morte de Siggy, tanto Auslag quanto Helga se mostram incomodadas com a presença de Harbard. O andarilho sugere que pode ir embora de Kattegat e diz para Auslag não se preocupar com Ivar e que suas dores não serão constantes no futuro, pois ele já teria tomado para si um pouco delas. O personagem também afirma de que Siggy está feliz junto aos seus familiares em Valhalla e que, se ambas duvidassem de suas palavras, Auslag e Helga poderiam perguntar ao vidente. Entretanto, dois episódios anteriores à morte de Siggy, a série nos mostra que as três mulheres também haviam sonhado com o vidente; e em seus sonhos é mostrado o personagem amarrado, coberto de sangue e em profundo sofrimento por não poder se mover e nem falar. Ao deixar Kattegat, Harbard é seguido por Helga que vê o andarilho subitamente desaparecer entre a neve.

Então diferentemente das hierofanias descritas neste capítulo, esta manifestação não se concretiza por meio de um único fenômeno projetado na tela; ao contrário, a divindade de Harbard revela-se aos poucos e em pequenos detalhes; seus feitos sobrenaturais não ocorrem de maneira física e visível diante das três mulheres de Kattegat, gerando questionamentos a respeito da verdadeira identidade do andarilho. O espectador também pode vir a compartilhar das mesmas dúvidas que pairam sobre a mente de Auslag, Siggy e Helga; porém, o ele goza da prerrogativa da “onipresença” em todos os acontecimentos que envolvem Harbard, e então é altamente sugestível que o andarilho seja a controversa figura de Loki, pois a sua construção narrativa apresenta diversas características do *trickster* (este conceito fora descrito no terceiro capítulo desta dissertação) em alguns detalhes como: o interesse do personagem em Ivar; a sua forma cômica em contar uma história sobre Thor; e a armadilha realizada para Siggy, que se confirma pela transmutação do andarilho na imagem de sua falecida filha.

Figura 62: Auslag, Siggy e Helga compartilham o mesmo sonho.



Fonte: *Vikings*.

Figura 63: Harbard em tom irônico afirma ser Thor, o deus trovão.



Fonte: *Vikings*.

Figura 64: Harbard assume a forma da filha de Siggy.



Fonte: *Vikings*.

Figura 65: Harbard retorna à sua forma real.



Fonte: *Vikings*.

4.9 Jesus surge em forma de luz (3.^a temporada, 6.^o episódio: *Renascimento*)

Athelstan está dormindo e é acordado por um rato que caminhava sobre seu corpo. O monge se assusta e olha ao seu redor, percebendo existir um feixe de luz que atravessa a porta de sua casa (Figura 66). A trilha sonora se intensifica enquanto Athelstan se aproxima da pequena fenda por onde a luz se adentrava; ao chegar bem próximo da fonte iluminadora, o monge é arremessado violentamente para trás. A cena se encerra com um plano zenital captando o monge ofegante e bastante assustado com o que acabara de ocorrer (Figura 67).

No restante do episódio, ocorrem outras três cenas interligadas com essa que descrevemos: na primeira, logo após ser golpeado pela luz, Athelstan ainda está em sua casa, porém não presenciamos mais o feixe de luz; o monge ainda desconcertado com o ocorrido tateia o chão, a fim de se reerguer. O personagem aparenta não poder enxergar e, por esse motivo, encontra-se desorientado pelo cômodo. Após alguns instantes, a visão do monge é restaurada e Athelstan aparentemente extasiado começa a agradecer ao Senhor por ter clareado as dúvidas que pairavam sobre sua fé. O personagem, bastante emocionado, também agradece o sinal que lhe fora enviado e diz sentir como se houvesse renascido. A atuação do personagem é emocionalmente exagerada, o plano de câmera na cena é predominantemente em *close*, focando na transformação do “renascimento” de Athelstan e intercala com um plano geral do personagem realizando gestos reverentes e de profunda entrega neste momento de espiritualidade.

A segunda cena interligada à hierofania descrita neste item mostra Athelstan ainda em estado de plenitude. O monge caminha pelas margens de Kattegat e, em voz *off*, podemos

escutar os pensamentos do personagem agradecendo o dom da visão e da fé, além de reconhecer que Cristo é o criador de todas as coisas entre o céu e a terra. A cena deixa claro de que Athelstan, nesse momento, renega sua fé nos deuses nórdicos e que, desse momento em diante, viveria apenas sob a palavra de Jesus Cristo. A confirmação se dá quando o monge se desfaz de sua pulseira dada por Ragnar, símbolo da fé pagã. A cena se encerra mostrando que Floki espiava de longe, enfurecido com a atitude do cristão.

No mesmo episódio, existe uma conexão entre os personagens Athelstan e Floki. O construtor de barcos também é contemplado com uma manifestação do sagrado (próximo item); porém, o impacto dessa hierofania contrasta-se com a do monge; para o viking, os deuses haviam se manifestado para exigirem que o sangue de Athelstan fosse derramado por sua traição. Então, no final do episódio *Renascimento*, a série mostra claramente o personagem Athelstan tendo o seu “quadro iniciático”, conceito descrito por Eliade sobre a morte para a condição profana:

O quadro iniciático – quer dizer, morte para a condição profana, seguida do renascimento para o mundo sagrado, para o mundo dos deuses – também desempenha um papel importante nas religiões evoluídas [...] O nascimento iniciático implicava a morte para a existência profana. [...] O Buda ensinava o caminho e os meios de morrer para a condição humana profana – quer dizer, para a escravidão e a ignorância – e renascer para a liberdade, para a beatitude e para o incondicionado do nirvana. [...] De uma religião a outra, de uma gnose ou sabedoria a outra, o tema imemorial do segundo nascimento se enriquece com novos valores, que mudam às vezes radicalmente o conteúdo da experiência. Permanece, porém, um elemento comum, um invariante, que se poderia definir da seguinte maneira: o acesso à vida espiritual implica sempre a morte para a condição profana, seguido de um novo nascimento (ELIADE, 1992, p. 95-96).

A cena mostra o “renascimento” de Athelstan quando o personagem está em sua casa ajoelhado diante de uma cruz e realizando suas orações, o monge nota a presença de Floki e logo percebe que o viking estava naquele local para lhe ceifar a vida. A sequência da cena segue com o cristão calmamente abrindo seus braços e pedindo para que o senhor recebesse sua alma. O monge então, entrega sua vida profana ao enfurecido nórdico.

Figura 66: Feixe de luz.



Fonte: *Vikings*.

Figura 67: Athelstan após ser arremessado pela luz.



Fonte: *Vikings*.

4.10 Estatueta pagã sangrando (3.^a temporada, 6.^o episódio: *Renascimento*)

O contexto dessa hierofania está relacionada com a decisão de Athelstan renegar aos deuses nórdicos. Após ver o monge se desfazendo de sua pulseira sagrada, a cena em questão mostra Floki em uma floresta entalhando representações de figuras mitológicas para servirem de proa em futuras embarcações vikings.

Ao manusear sua ferramenta em uma das estatuetas, o construtor de barcos acaba perfurando a superfície da madeira em que estava trabalhando e, então, o objeto começa a transbordar sangue pela cavidade que fora aberta (Figura 68). Imediatamente, o construtor de barcos se ajoelha perante a estatueta e realiza gestos reverentes com as suas mãos. A imagem é

bem trabalhada em pós-produção, que insere um efeito prismático e nos mostra o rosto e as mãos de Floki sendo duplicados na tela. A atuação do personagem mostra o construtor de barcos agindo lentamente e olhando quase que hipnotizado para a manifestação do sagrado que ocorre em sua frente. Os sons diegéticos são suavizados e dão espaço para a trilha sonora musical (Figura 69).

O sagrado em cena se encerra com a sequência de Floki apressado e obstinado a cumprir o que ele entendera por ser a vontade dos deuses, dizendo à sua esposa de que havia recebido um sinal e agressivamente ordenando-a que não falasse com ninguém sobre o assunto, embora ele não houvesse confidenciado a Helga sobre de quem seria o sangue a ser ofertado aos deuses. Curiosamente, ambas as hierofanias (Athelstan e Floki) presentes nesse episódio são descritas pelos personagens como sendo um “sinal dos deuses”, desta maneira ficando evidente ao espectador sobre se tratar de uma manifestação do sagrado.

Figura 68: Estátua pagã sangrando.



Fonte: *Vikings*.

Figura 69: Efeito prismático.

Fonte: *Vikings*.

4.11 Athelstan pede misericórdia (4.^a temporada, 3.^o episódio: *Misericórdia*)

Essa hierofania foi descrita parcialmente no terceiro capítulo desta dissertação, mais especificamente na análise do personagem Floki. Porém, nesse episódio, o sagrado se manifesta de forma dupla, revelando-se para Ragnar e Ecbert.

Após o assassinato de Athelstan, o rei de Kattegat, furioso pela morte de seu querido amigo cristão, decide punir Floki, remontando uma clássica representação da ira de Odin recaindo sobre Loki, por ele ter causado a morte de Balder. Enquanto isso, o rei Ecbert de Wessex ainda não havia recebido a notícia da morte do monge.

A cena que revela o sagrado mostra ambos os reis acordando no meio da madrugada. Os dois aparentam pressentir de que algo os chamavam; então, tanto Ragnar quanto Ecbert saem de seus aposentos e caminham até o local onde costumavam conversar com o monge, sendo Ragnar em seu salão principal e Ecbert na sala onde Athelstan redigia os textos bíblicos. Ambos percebem que as portas de seus respectivos cômodos se abrem sozinhas e, primeiramente, é mostrado Ragnar avistando o monge adentrar-se no salão carregando em seus braços uma bacia; já Ecbert é surpreendido por uma forte corrente de ar que se espalha pelo recinto.

Athelstan então ajoelha-se perante o rei de Kattegat e inicia o rito do lava-pés em Ragnar, enquanto para Ecbert o monge apenas se mantém em silêncio. Após ficarem maravilhados com a manifestação divina, ambos escutam o monge proferir a palavra “misericórdia” por três vezes, enquanto a trilha sonora atua de forma dinâmica entre as poucas falas dos personagens. A música atinge o seu ápice quando ambos os reis percebem que aquela

imagem era apenas do espírito de Athelstan, que veio para lhes abençoar e pedir para que pratiquem a compaixão.

A cena em questão não apresenta grandes recursos audiovisuais, ficando a cargo da atuação dos atores e da simbologia do lava-pés transmitirem a ideia de que o sagrado se fez presente em cena. As palavras proferidas por Athelstan carregam um forte peso narrativo, pois o monge pede para Ragnar demonstrar misericórdia justamente por aquele que havia lhe tirado a vida. O protagonista acata ao pedido do monge e, assim, Floki é libertado de seu castigo, sendo absolvido de sua punição pela compaixão do cristianismo.

4.12 Odin anuncia a morte de Ragnar (4.^a temporada, 16.^o episódio: *Travessias*)

Após a morte do protagonista da série, a figura suprema de Odin (Figura 70) surge diante de todos os filhos de Ragnar Lothbrok para informá-los sobre a morte de seu pai. Sua aparição transmite a onipresença da divindade máxima da mitologia nórdica, pois ele surge para Bjorn e Hvitserk em uma colina às margens do mar Mediterrâneo e para Ubbe, Sigurd e Ivar em Kattegat.

A série anuncia a chegada de Odin sempre com imagens e sons de aves, ruídos estrondosos de trovões e sempre dando destaque para a cavidade em sua face, sem um dos olhos, fazendo uma referência imediata à mitologia nórdica ao mostrar o rosto do personagem, pois, em dos poemas mitológicos⁴⁵, Odin, em busca de sabedoria, sacrifica um de seus olhos para poder obter sabedoria através do poço de *Yggdrasill*, que era guardado pelo gigante Mímir⁴⁶. Com exceção de Ubbe, todos os filhos de Ragnar presenciam a aparição de Odin em público, a divindade nórdica chega inclusive a tocar fisicamente os personagens, porém a série mostra que apenas os filhos de Ragnar notam a presença da deidade máxima. No quesito diálogo, Ivar é o único personagem com quem Odin profere alguma palavra, a fala do deus é apresentada com recursos sonoros que aumentam a magnitude na voz da divindade, alterando a sua frequência sonora e inserindo um notável *reverb* em seu timbre, transparecendo, dessa forma, uma qualidade vocal sobre-humana.

⁴⁵ O poema em questão é *Völuspá*, sendo o primeiro da Edda poética e que apresenta, na sua estrofe de número 28, o encontro entre Odin e Mímir.

⁴⁶ Mímir (“Memória”), segundo Régis Boyer e Rudolf Simek, pode ser um gigante ou um deus ás, que guarda um fonte sob a base da árvore *Yggdrasill*, que é utilizada por aqueles que querem obter o conhecimento (LANGER, 2015b).

Após todos os filhos de Ragnar terem recebido a notícia sobre a morte de seu pai, a cena se encerra mostrando uma poderosa tempestade recaindo sobre Kattegat. Enquanto são mostrados os fenômenos da natureza, podemos escutar, em *voz over*, o protagonista da série proferindo suas últimas palavras antes de morrer. Assim como na fala de Odin, a série também emprega recursos similares na voz de Ragnar.

Figura 70: Odin.



Fonte: *Vikings*.

Após a morte de Ragnar Lothbrok, a série apresenta a vingança de seus filhos com a formação do Grande Exército Pagão, reunindo um grande número de homens dispostos a vingar a morte do protagonista da série. Essa coalizão de personagens nórdicos faz referência à histórica Grande Armada Danesa, em que alguns relatos apontam existir uma conexão entre a morte de Ragnar e a formação de um grande exército a fim de conquistar a Inglaterra:

A Crônica Anglo-saxã refere-se àquele contingente militar pela expressão *micel here*, termo de difícil tradução, que em geral é vertido como “grande exército”. [...] Os motivos para o ataque do grande exército ou grande armada não são claros, inclusive se desconhece de quem teria sido a ideia para empreender ousada campanha para conquistar territórios na Inglaterra. Todavia, alguns relatos da época apontam o que o motivo do ataque dos nórdicos deveu-se ao intuito de vingar a morte de Ragnar Lothbrok. Três supostos filhos do herói, Ivar Sem Ossos, Halfdan e Ubba, teriam incentivado chefes dinamarqueses e noruegueses a formar uma coalizão. Segundo a Saga de Ragnar Lothbrok, o herói foi executado num poço de cobras pelo rei Aella da Nortúmbria e com isso seus três filhos teriam liderado um poderoso exército para vingar a morte do pai e conquistar a Inglaterra (OLIVEIRA *in* LANGER, 2017).

4.13 Athelstan aparece para Alfred (5.^a temporada, 2.^o episódio: *Aqueles que se foram*)

Após os saxões de Wessex fugirem de sua capital devido ao ataque do exército pagão, o rei Aethelwulf e toda sua corte são obrigados a se refugiarem em meio a uma região inóspita e cercada por pântanos. A série não especifica o tempo que a corte do rei de Wessex ficou refugiada; porém, podemos notar pelos personagens Alfred e Aethelred que houve uma passagem de alguns anos, pois, ao fugirem de Wessex no final da 4.^a temporada, ambos eram apenas meninos indefesos e, já nesse novo momento, são retratados na fase da adolescência.

Devido às condições precárias em que a corte de Aethelwulf se encontram, a série mostra Alfred fortemente adoecido, quase que desacreditado sobre a sua sobrevivência. Porém no episódio “*Aqueles que se foram*”, o príncipe de Wessex bastante enfermo decide sair de seu leito e caminhar por um pequeno córrego próximo ao acampamento. O rei e sua esposa Judith não compreendem o que Alfred está fazendo, pois ele caminha em direção ao nada com seus braços estendidos, dando a entender que estava tentando alcançar algo ou alguém.

A cena se intercala entre a reação dos pais (importante ressaltar que Alfred é filho de uma relação extraconjugal entre Judith e Athelstan), que não compreendem o que está ocorrendo, e o personagem Alfred imerso em uma manifestação do sagrado. A série adota diversos recursos audiovisuais para inserir o espectador na experiência vivenciada por Alfred, então todos os sons diegéticos são anulados e encobertos pela trilha sonora musical; a imagem é projetada com um leve desfoque e o ritmo da cena se passa todo em câmera lenta. A sequência da cena mostra a figura de um monge trajando uma túnica com capuz (Figura 71). Apesar de a cena não mostrar o rosto da aparição, podemos afirmar que se trata de uma figura sacerdotal devido ao cingulo amarrado em sua cintura. Então, a série opta por utilizar uma sequência de cortes de câmera mesclando entre *close* no rosto de Alfred, plano detalhe de suas mãos tentando alcançar a figura misteriosa, plano conjunto entre o príncipe e o monge e plano geral para esclarecer ao espectador que apenas Alfred estava enxergando a figura sacerdotal à sua frente.

Após alguns momentos diante da figura misteriosa, Alfred desmaia sobre as águas e é socorrido em meio a gritos de desespero de sua mãe. O garoto, ao recobrar a consciência, diz ao rei Aethelwulf que os remanescentes naquele pântano deveriam prosseguir para York, local em que estariam assentados os nórdicos. Quando questionado sobre como ele havia obtido essa informação, Alfred revela que fora seu pai quem havia lhe contado.

Figura 71: Alfred e Athelstan.

Fonte: *Vikings*.

4.14 Floki encontra o paraíso (5.^a temporada, 3.^o episódio: *Terra Natal*)

Após participar dos ataques do Grande Exército Pagão em busca de vingança pela morte de seu amigo Ragnar Lothbrok, o personagem Floki sofre com outra perda durante o ataque de Wessex: sua esposa Helgi é morta por uma criança que o casal havia adotado. O construtor de barcos, desgostoso com a perda de seu amigo e sua esposa, decide que é hora de abandonar a vida de viking; então, o personagem adentra um pequeno barco e se lança ao mar sem um destino certo. Floki entrega sua vida nas mãos dos deuses e segue para onde o destino quisesse lhe levar.

Nessa viagem sem rumo, o personagem enfrenta maremotos e tempestades que levam o construtor de barcos a aceitar até a sua própria morte, caso essa fosse a vontade dos deuses. E então, após passar por momentos conturbados em águas desconhecidas, Floki é mostrado desacordado na praia de uma terra até então desconhecida e deserta. A série não informa qualquer tipo de pista sobre uma relação histórica da ilha, porém existe uma hipótese sobre a série estar retratando a descoberta da Islândia, pois o nome do primeiro homem a navegar deliberadamente até esta região, em meados do século IX d.C., era justamente Flóki Vilgerderson.

Assim que acorda, o personagem percebe que chegou em uma terra desconhecida, e então Floki decide explorar a ilha, a fim de conhecê-la melhor. Durante a exploração, o personagem machuca gravemente uma de suas mãos, o seu ferimento não se cicatriza e se agrava conforme o tempo passa, chegando até mesmo a ficar infeccionado. O personagem visivelmente debilitado questiona aos deuses sobre qual seria o motivo de terem lhe trazido até

aquelas terras. E então, um som agudo extradiagético se apresenta gradativamente até atingir o seu ápice, quando é mostrada a figura de uma mulher sobre uma pedra. A aparição está vestida com uma roupa branca de aparência desgastada. Ela também apresenta um aspecto cadavérico e podemos ver milhares de insetos saindo por sua boca; os cortes são intercalados entre primeiro plano do rosto de Floki assustado com o que enxerga, plano geral da figura misteriosa e primeiro plano mostrando os insetos que saem por sua boca (Figura 72). A cena se intensifica com um estrondoso ruído sonoro que irrompe a cena quando a figura da mulher se desmaterializa como pó diante de Floki. A sequência dessa cena mostra Floki caminhando até uma cachoeira que estava logo adiante. Ao chegar próximo da queda-d'água, escutamos novamente o mesmo som agudo extradiagético ganhando intensidade e, dessa vez, é mostrada a figura de uma mulher vestindo um traje totalmente negro, porém sem os traços cadavéricos (Figura 73). A mulher então, se transmuta em centenas de corvos e desmaterializa-se na frente de Floki. O construtor de barcos cai de joelhos e diz compreender o motivo de estar naquele lugar. O personagem, nesse momento, entende que os deuses o levaram até aquela ilha com o propósito de ser o lugar da sua morte. O personagem, após essa fala, desmaia por alguns momentos e, após acordar, Floki se dá conta de que o ferimento em sua mão havia se curado. Nesse momento, a série deixa a entender que esta regeneração foi obra do divino e, por esse motivo, o personagem agradece aos deuses e compreende que aquela ilha possui alguma relação com os deuses nórdicos.

Essa dupla manifestação do sagrado remete à figura da personificação da deusa do submundo na mitologia nórdica. Hel é filha de Loki e uma das protagonistas do *Ragnarok*, sendo ajudada por seus irmãos Jörmungander e Fenrir a espalharem o caos pelo mundo nos eventos relacionados ao fim dos tempos na cultura nórdica antiga. Sua representação na mitologia condiz com a forma apresentada em *Vikings*, pois, no mito de Hel, ela é representada pela imagem de uma mulher com um corpo dividido entre: um lado com aparência normal e semelhante à dos seres humanos; o outro, com a coloração escura nos lábios e olhos, e sua aparência se assemelha a cadáveres em estado de putrefação.

Figura 72: Mulher com semblante cadavérico e insetos saindo pela boca.



Fonte: *Vikings*.

Figura 73: Mulher vestida de preto com semblante normal.



Fonte: *Vikings*.

4.15 A redenção de Floki (5.^a temporada, 19.º episódio: *O que acontece na caverna*)

Após se curar de seus ferimentos, Floki decide retornar a Kattegat com a missão de reunir famílias dispostas a iniciarem uma colonização nas novas terras que ele havia descoberto e para convencer alguns de seus conterrâneos. O personagem diz querer compartilhar o privilégio de morar junto aos deuses com pessoas adoradoras das divindades certas, não aceitando que estrangeiros e nem cristãos possam desfrutar daquele paraíso. Algumas famílias concordam em seguir Floki e, ao chegarem no suposto paraíso, os novos habitantes se deparam com diversos problemas naquela região, sobretudo com o clima do lugar, que possuía um

inverno extremamente rigoroso até para um viking, o que dificultava a sobrevivência de qualquer pessoa naquela ilha desértica.

Devido a inospitalidade da região, a série mostra que diversos conflitos se iniciaram entre os novos colonizadores. Discussões, assassinatos e até mesmo suicídio foram mostrados para representar a insatisfação dos novos habitantes e diferentemente do passado. Floki agora se preocupa com o bem-estar do coletivo, tentando sempre apaziguar todas as desavenças surgidas. O personagem que outrora agia de forma imprevisível e inconsequente, agora tenta exercer uma espécie de liderança entre a comunidade, pregando a todos que deveriam aprender a perdoar o que ficou no passado e se unirem a fim de prosperarem nesta nova terra; entretanto, Floki é rechaçado e acusado de ter lhes atraído para a morte. Frustrado com toda esta situação, o personagem afirma ter desistido dos “humanos” e segue sozinho em uma nova exploração pela ilha. Durante sua caminhada, o construtor de barcos avista a entrada de uma caverna e também nota que uma miríade de insetos sobrevoa pela região, e então o personagem afirma estar diante da “boca de *Hel*⁴⁷”.

O personagem decide adentrar na caverna para certificar-se de que estaria em um local sagrado, e após percorrer por algumas galerias, Floki chega a um ambiente da caverna que não possui saída, o viking olha ao seu redor e se depara com uma cruz e um cálice naquele local aparentemente inexplorado. Nessa cena, a cruz é iluminada apenas por um pequeno feixe de luz (Figura 74) que adentra a caverna por alguma fresta em seu teto e poderia ser analisada como uma mera tecnicidade cinematográfica; porém é quase impossível não relacionarmos ao feixe de luz que arrebatou as dúvidas de Athelstan momentos antes de ser morto por Floki, justamente pelo fato do monge ter escolhido seguir apenas a Cristo em seu coração. A atuação do ator que interpreta o nórdico demonstra o sofrimento do personagem em forma de risadas que logo evoluem para um pranto desesperado, sendo seguido de gritos angustiantes ao ver sua fé ruindo diante de seus olhos. Os gritos de Floki fazem a caverna desmoronar e, em seguida, a cena mostra o exterior do local explodindo como um vulcão, sendo seguido pela imagem do construtor de barcos desmaiado em meio aos escombros da caverna.

Essa hierofania ocorre no penúltimo episódio exibido até o momento em que esta dissertação é escrita e não se sabe o que Michael Hirst preparou para o personagem além deste ponto; porém, analisando a construção narrativa de *Vikings*, deixamos, em tom lúdico e não com propósitos acadêmicos, uma previsão plausível de duas hipóteses. A primeira se refere à

⁴⁷ Nome do reino dos mortos na mitologia germano-escandinava e personificação literária da deusa do submundo, filha de Loki. Hel é etimologicamente relacionado com o gótico Hajla, o anglo saxão Hell, o antigo alto alemão Helan (para esconder) e o antigo irlandês Cuille (porão).

possibilidade de Floki sobreviver e se respalda na probabilidade de o personagem converter-se ao cristianismo após algumas frustrações em sua vida de devoção aos deuses nórdicos. A segunda está relacionada à sua possível morte e traça um paralelismo com a manifestação do sagrado em forma de luz presenciada por Athelstan, podendo sugerir uma compreensão de que o construtor de barcos estaria recebendo sua punição em Hel. Vale lembrar que a descrição sobre o reino dos mortos na mitologia nórdica também é tema de pesquisadores que questionam a sua semelhança com a visão de inferno realizada por cristãos:

Segundo Rudolf Simek, Hel não é um local de punição ou inferno, mas simplesmente a moradia dos mortos. Hel torna-se uma região de suplício após as narrativas de Saxo, Snorri e a poesia éddica tardia. [...] A descrição de Snorri sobre Hel (Gylfaginning 33) é totalmente idêntica com o inferno cristão, em que ele descreve a residência da deusa Hel em Niflheim. [...] A personificação em uma deusa, por sua vez, foi realizada por influências classicistas da área latina, acompanhada pelo posterior processo de demonização do paganismo (LANGER, 2015b).

Independentemente do que a série reserve para Floki em seus futuros episódios, a manifestação do sagrado em forma de cruz seguida pelo sofrimento profundo do personagem, já configuram que o cristianismo se sobressai diante do mais fundamentalista dos pagãos em *Vikings*. Saber se Floki sobreviverá não descaracteriza o cristocentrismo envolto neste desfecho, pois o personagem em seu momento de maior martírio obtém a sua redenção, seja esta, para livrar-se da frustração em ver tanta discórdia entre os habitantes da ilha ou mesmo pelo perdão de seus pecados (Efésios 1:7, p. 1095). E mesmo que este desfecho encerre a vida do personagem na série, o cristocentrismo também está presente se analisarmos a cena pela lógica do paralelismo entre Hel e inferno cristão, pois o maior dos pecados de Floki, foi justamente tirar a vida de Athelstan.

Figura 74: Cruz iluminada por um feixe de luz.



Fonte: *Vikings*.

5 DOIS REIS: A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO BEM E DO MAL POR MEIO DOS PERSONAGENS ALFRED E IVAR

Após quatro temporadas centralizando a sua narrativa em torno da figura lendária de Ragnar Lodbrok, dois personagens começam a ganhar papéis de destaque após a morte do protagonista de *Vikings*: Alfred de Wessex e Ivar de Kattegat. A série, que até então trazia diversas referências históricas sobre às atividades do povo nórdico em território cristão, agora apresenta ao espectador o processo de cristianização dos vikings. Como descrito na introdução desta dissertação, este foi um dos fatores mais importantes para o término do que conhecemos por Era Viking. Então, Michael Hirst utiliza-se desses dois personagens para recriar o contexto da transição dos antigos costumes nórdicos para o cristianismo.

Embora tanto Alfred quanto Ivar comecem a ganhar destaque apenas após a morte de Ragnar, os dois são representações de figuras históricas⁴⁸ com grande importância dentro da Era Viking, e o criador da série, de forma sutil, já vinha preparando todo o *background* destes personagens, desde os seus respectivos nascimentos até a maioridade de ambos, seguindo um modelo de narrativa complexa ao apresentar importantes elementos que paralelizam ambos os personagens de maneira gradual. São detalhes que vão sendo inseridos aos poucos na narrativa e que se tornam visíveis ao espectador apenas quando os personagens assumem o protagonismo da série. Diferentemente de Ragnar Lothbrok, os personagens analisados neste capítulo não surgem em *Vikings* com o seu papel de protagonismo já estabelecido; eles apresentam uma profundidade em suas concepções criativas, e esta possibilidade só é possível pela obra ser uma série televisiva, o que possibilita Michael Hirst desenvolver a evolução de dois personagens que em um primeiro momento não aparentam estar conectados, mas que, no desenrolar da trama, são essenciais para se representar o início da sobreposição cristã sobre o paganismo nórdico. Esse modelo de complexidade narrativa não é exclusividade desta série, mas está de acordo com o que Mittel descreve sobre as narrativas seriadas para a televisão:

Um dos aspectos centrais para a emergência da complexidade narrativa na televisão contemporânea é a mudança de perspectiva em relação à necessidade de legitimidade do meio e o apelo que ele exerce para quem cria. [...] O apelo da televisão vem em parte de sua fama como um meio repleto de produtores e no qual escritores e

⁴⁸ Alfredo, o Grande, foi rei de Wessex e dos Anglo-Saxões entre os anos de 871 a 899 combateu às invasões vikings durante o seu reinado. Alfredo também mantinha uma reputação de homem culto e misericordioso. Ivar, o Desossado foi um líder viking que comandou o Grande Exército Pagão na invasão ao território hoje pertencente à Inglaterra em 865. O viking é filho de Ragnar Lodbrok e um dos seus feitos de maior fama foi ter realizado a execução da águia de sangue em Aelle, rei da Nortúmbria em 866.

realizadores têm mais controle sobre sua obra do que no modelo do cinema centrado na figura do diretor. [...] Muitos desses escritores aceitam os grandes desafios e possibilidades criativas nos formatos seriados longos, já que o aprofundamento na caracterização das personagens, a continuidade do enredo e as variações a cada episódio não são possíveis num filme de duas horas de duração (MITTEL, 2012, p. 33).

As trajetórias de Alfred e Ivar apresentam diversas similaridades na sua concepção criativa. Os detalhes que moldam estes personagens, na sua totalidade, sugerem que ambas as representações evoquem a figura histórica dos reis que inspiraram Michael Hirst em seus devidos contextos históricos; porém, o criador da série vai além de seus feitos pela história, mostrando ao espectador a complexidade de seus personagens ao rodeá-los de emoções e motivações que precedem a ascensão ao poder dos mesmos, representando-os como um arquétipo de heróis em busca da própria identidade. Neste ponto, Vogler descreve algumas características do herói:

O herói deve ter qualidades, emoções e motivações universais, que todo mundo já tenha experimentado uma vez ou outra: vingança, raiva, desejo, competição, territorialidade, patriotismo, idealismo, cinismo ou desespero. Mas os heróis também precisam ser seres humanos únicos e não criaturas estereotipadas ou deuses metálicos, sem manchas e previsíveis (VOGLER, 2006, p. 77).

Entretanto, a série, a partir da 5.^a temporada, tem mostrado que a ascensão dos dois personagens gera consequências extremamente divergentes na narrativa da série, mostrando, de um lado, um rei saxão que, mediante a conversão dos nórdicos ao cristianismo, possibilitou o convívio pacífico entre ingleses e escandinavos; de outro, um viking que abalou as terras inglesas com sua inteligência e brutalidade, mas que, ao chegar ao poder, rendeu-se à tirania trazendo conflitos irremediáveis entre seus irmãos e compatriotas em Kattegat. Essa divergência nas consequências que seguem as decisões tomadas por ambos os reis claramente afastam a qualidade de herói que um dos personagens poderia exercer, pois percebemos existir um antagonismo entre os dois personagens; contudo, esta dissertação busca encontrar elementos de cristocentrismo em *Vikings*; então, é evidente que analisemos o papel de Ivar nesta narrativa, a fim de respondermos a uma pergunta: seria o filho do protagonista o novo antagonista de *Vikings*?

Este capítulo se propõe a analisar a evolução desses dois personagens de forma comparativa e determinar se a construção deles transmite não somente a representação audiovisual de duas figuras históricas em seus devidos contextos culturais, mas também a construção narrativa do conflito entre o bem e o mal, ou até mesmo uma maneira simbólica em representar o anticristo.

5.1 A concepção impura

Neste item, nos referimos à palavra “concepção” no sentido relacionado ao ato que gerou estes personagens como seres vivos dentro da série, ou seja, ao ato sexual. A série já apresenta um paralelismo na forma com que Alfred e Ivar são concebidos, ambos são marcados por uma relação sexual não convencional. O saxão é fruto de um relacionamento extraconjugal entre Judith, a princesa de Wessex, com o monge Athelstan no ápice de suas dúvidas sobre qual religião prevaleceria em seu coração. Já Ivar é concebido sob uma maldição, pois a série mostra que, após um longo período longe de sua família, Ragnar Lothbrok é alertado por sua esposa Auslag que existe uma profecia em que ambos deveriam aguardar o período de três dias antes de praticarem sexo; caso contrário, existiriam graves consequências – no caso, Auslag daria à luz um monstro.

O nascimento de Alfred e Ivar é marcado pelo desprezo das figuras paternas de ambos os personagens, devido ao fato de que Alfred não é um filho legítimo da linhagem real de Wessex, mas sim fruto de uma traição; e Ivar, por ser filho de uma maldição profetizada por Auslag, nasce com uma deficiência física que o impede de ser um legítimo viking, segundo o contexto cultural apresentado ao longo da narrativa. A série mostra que, logo após o nascimento de Alfred, sua mãe é levada para ser julgada em praça pública pelo crime de adultério. Sua condenação é dada pelo bispo local, que sentencia Judith a ter seu nariz e orelhas decepadas, como marcas eternas de seu pecado. Assim que a primeira orelha é cortada, Judith declara que Alfred é filho de Athelstan e, imediatamente, a punição é interrompida pelo rei Ecbert, que compreende estar cometendo um erro ao punir sua nora, tendo em vista que ele declara não possuir dúvidas sobre a santidade do verdadeiro pai da criança e que o príncipe Aethelwulf deveria receber Alfred como uma bênção divina e não um símbolo de humilhação. Em compensação, Ragnar Lothbrok, ao ver que seu filho Ivar nascera com uma deformidade que o impediria de ser um guerreiro, ou ao menos poder viver com dignidade, decide abandonar o bebê em meio à floresta. Sua ideia inicial seria tirar a vida do recém-nascido; porém, o protagonista não teve a coragem de fazê-lo, optando apenas por deixar a criança refém do seu próprio destino. Ivar, mesmo indefeso, consegue sobreviver, pois é encontrado por sua mãe, que segue o som de seu choro.

Esse paralelismo em torno do mal-estar ocasionado pelo nascimento dos personagens acentua-se durante a infância das crianças, pois Alfred, que, em teoria, seria o filho mais novo de Aethelwulf, começa a receber muito mais atenção do que seu irmão mais velho, Aethelred. O rei Ecbert não enxerga seu primeiro neto como um futuro governante de seu reino; ao

contrário, ele projeta toda sua confiança em seu neto bastardo, transmitindo ao garoto toda sua sabedoria sobre como ser um rei. Divergindo dessa preparação para o trono de Wessex, a série, no episódio *A promessa*, mostra o pequeno Ivar deslocado ao assistir às crianças de Kattegat brincando sem poder interagir com elas. Então, Floki, sensibilizado com a situação, leva o garoto em uma espécie de carrinho para se divertir junto aos meninos da sua idade. Os meninos não socializam com Ivar e não lhe passam a bola com que brincavam; porém, durante a brincadeira, a cena mostra Ivar disputando a posse do brinquedo com um dos garotos e, no impulso de ganhar a disputa, o pequeno aleijado pega um machado que estava dentro de seu carrinho e golpeia o menino na cabeça, matando-o instantaneamente e promovendo um desespero coletivo nas pessoas que presenciaram tamanha brutalidade partindo de uma criança, especialmente uma portadora de má formação. A partir desse momento, Ivar não é mais mostrado na série brincando com outras crianças além de seus irmãos. O garoto é excluído do convívio social e essa característica, em partes, se assemelha a uma observação de Nazário ao descrever que “os ‘monstros’ humanos nascem do seio de uma humanidade que rejeita sua integração criando uma imagem ideal de si mesma, da qual os malformados estão *a priori* excluídos” (NAZÁRIO, 1998, p. 45).

Outra similaridade envolvendo a infância dos personagens é o interesse do divino sobre as duas crianças. Michael Hirst decide mostrar que ambos os personagens possuem alguma ligação com o sagrado em suas respectivas religiosidades. Ivar, quando bebê, sofria com diversas dores ligadas à sua deformidade, porém a série mostra que o nórdico pôde se desvencilhar de seu sofrimento pela figura de Harbard (personificação de Loki), que absorveu para si grande parte das dores do garoto. E Alfred, quando criança, realiza uma peregrinação para Roma a fim de conhecer o sumo pontífice Papa Leo IV, no episódio *A morte ao redor*, durante sua visita à autoridade máxima do cristianismo. Alfred é homenageado em uma missa e nomeado cônsul de Roma, sendo incumbido de liderar os cristãos da Inglaterra na missão de livrá-la dos nórdicos, que, na visão do Papa, seriam homens que veneravam demônios. A cena também mostra que, no término da solenidade, Alfred é informado pelo Papa sobre ele ter visto a imagem de um jovem monge entre os presentes na missa. O pontífice afirma ao garoto de que acreditava ser um sinal de Deus e então a cena se encerra em meio aos aplausos recebidos pelo garoto que aparentemente parece não compreender a magnitude da tarefa que lhe foi atribuída. Curiosamente, o ator que interpreta o Papa Leo IV, John Kavanagh, é o mesmo que representa o papel do vidente de Kattegat, um paralelo interessante entre a representação das duas autoridades máximas entre o cristianismo e o paganismo nórdico.

5.2 Fraqueza e genialidade

Durante a adolescência, ambos os personagens são acometidos por alguma deficiência fisiológica: Ivar por ter nascido aleijado e Alfred por ser um personagem representado de forma frágil e até mesmo doentia. O inglês não segue os passos de seu pai de criação e preza mais pela observação do que pela força bruta. Devido a essas supostas fraquezas, a série mostra que a criação (no sentido de cuidados durante a infância) dos dois rapazes exigiu um grande zelo de suas respectivas mães. Esse cuidado excessivo com os dois garotos trouxe impactos psicológicos em ambos, sendo apresentado que os dois personagens não desfrutaram de grandes convívios sociais, demonstrando algum tipo de dificuldade em se relacionar com outras pessoas da série. Alfred se torna uma pessoa retraída, tímida e que expressa seus pensamentos apenas para sua mãe e ao seu avô de criação, Ecbert; já Ivar se comporta como um personagem extremamente competitivo para com seus irmãos e agressivo no trato com personagens do sexo feminino, tudo isso devido à sua incapacidade de caminhar sobre as próprias pernas e à sua impotência sexual, ambas características decorrentes de sua deficiência física.

Por causa das fraquezas que os personagens tiveram de encarar em suas vidas, Alfred e Ivar tiveram pessoas que desempenharam o papel de tutor em suas formações: o inglês teve sempre a figura de seu avô de criação lhe transmitindo os ensinamentos sobre como um rei deve conduzir seus pensamentos; Ecbert, em nenhum momento, cogita transferir seus conhecimentos a Aethelred, primogênito legítimo de seu único filho, Aethelwulf. Esse cuidado do rei em preparar seu neto bastardo para ser o seu substituto resulta no desenvolvimento intelectual de Alfred, que, em alguns momentos, comporta-se como um personagem com ideias à frente de seu tempo. No episódio *Lua cheia*, o príncipe viaja até Lindisfarne para conhecer o local aonde Athelstan passou boa parte de sua vida. Durante a sua visita, a cena mostra um diálogo de Alfred com o abade do monastério, dizendo encarar Ragnar Lothbrok como um grande homem, mesmo sabendo que o nórdico fora a pessoa que liderou o massacre de dezenas de monges naquele local. Obviamente, o príncipe é repreendido pelo abade, mas Alfred, nesse momento, demonstra ser um homem preparado a entender as diferenças entre culturas e responde o sermão dizendo que “*o mundo não é um lugar simples*” e também deixa uma recomendação para que os monges de Lindisfarne produzissem as cópias dos textos bíblicos em inglês, como um sinal de humildade ao renegar o elitismo de se manter os ensinamentos do senhor apenas em latim, o que conseqüentemente levaria os ensinamentos de Cristo para um número maior de pessoas e não apenas centralizado nos homens letrados da igreja. Também no mesmo episódio, Alfred, ao ser questionado por sua mãe sobre sua visita a Lindisfarne, compara o conservadorismo do

abade com a atitude relutante de seu pai em querer lidar com os vikings sempre da maneira mais óbvia, o que, na sua visão, seria um desperdício de tempo, pois as invasões nunca cessariam enquanto não houvesse uma nova abordagem de se lidar com o problema. O próprio personagem, no episódio *Terra Natal*, havia tentado sugerir ao rei Aethelwulf que escutasse as reivindicações dos nórdicos de modo que a paz entre os povos pudesse ser alcançada sem o derramamento excessivo de sangue, sugestão prontamente negada por seu pai.

Já Ivar possui a figura de Floki como um tutor. O construtor de barcos utiliza-se de sua habilidade em carpintaria para desenvolver formas do garoto poder se locomover sem ter que ficar se rastejando pelo solo; então, após a morte de Ragnar, o personagem decide construir uma carruagem para Ivar, a fim de ele poder participar do Grande Exército Pagão e provar seu valor como um viking em campo de batalha. Floki, ao presentear Ivar, diz que aquele objeto seriam suas pernas e suas asas. O dispositivo em questão possibilitou Ivar a participar ativamente dos ataques aos reinos de Wessex e Nortúmbria. Durante esses combates, o personagem se mostra extremamente habilidoso e impiedoso ao manipular os inimigos com estratégias militares que vêm a ser fundamentais na vitória dos vikings perante os ingleses. Ivar, dessa maneira, assume o protagonismo entre os nórdicos ao terem sua vingança pela morte de seu pai, Ragnar Lothbrok.

Então, podemos notar que a genialidade dos personagens se assemelham por estarem ligadas à figura de seus tutores; contudo, Alfred e Ivar divergem na maneira com que lidam com seus oponentes: o inglês preza pela inteligência aplicada na diminuição de mortes desnecessárias enquanto o viking aproveita-se de suas virtudes para dizimar aqueles que se opuserem a seu caminho.

5.3 A coroação de Alfred e Ivar

Os eventos que precedem a coroação de ambos os personagens ocorrem próximo ao *mid-season finale* da 5.^a temporada. A circunstância que leva Alfred à coroa de Wessex envolve a morte súbita de seu pai de criação, que morre devido a uma reação alérgica, desencadeada pela picada de um inseto no episódio *Uma história simples*. Antes de sua morte, a série mostra o rei convocando diversos lordes para discutir sobre as invasões nórdicas e diz existir um problema maior que está por vir, pois os vikings, além de realizarem suas pilhagens, agora permanecem em terras inglesas e só deixam seus assentamentos mediante uma compensação financeira. O rei compara os nórdicos a vespas venenosas que, no passado, apenas ferroavam e saíam, mas que agora permanecem e chantageiam os lordes ingleses. Essa comparação com

um inseto pode ser equiparada a um versículo da Bíblia que elenca quais são os animais impuros na visão de Deus: “Mas considerarão impuras todas as outras criaturas que enxameiam, que têm asas e que se movem pelo chão” (LEVÍTICO, 11:23). Essa passagem bíblica se refere aos animais que não devem ser consumidos como alimento pelos homens; entretanto, essa referência se encaixa perfeitamente na figura de Ivar, pois, assim como já fora descrito nesta dissertação, a carruagem utilizada por ele foi um presente de Floki, que descrevia o meio de locomoção como sendo as pernas e asas de Ivar. Outro aspecto impossível de não relacionarmos é o modo com que o viking rasteja pelo chão em seus momentos de maior crueldade. Esse aspecto pode ser notado em diversos momentos, porém descreveremos duas situações em que essa característica se mostra relacionada ao terror imposto pelo nórdico em terras cristãs.

Ambas as situações envolvem o ataque liderado por Ivar à cidade de York e ocorrem no primeiro episódio da 5.^a temporada, chamado *O rei pescador*. O primeiro momento mostra Ivar explicando aos seus irmãos que a melhor maneira de sitiá-la seria atacando-a em um dia de comemorações religiosas. Então, o viking pede para capturarem duas crianças a fim de fazê-los falar qual seria o próximo feriado cristão. Assim que os garotos são imobilizados, a direção de fotografia mostra, em enquadramento *over the shoulder*, a reação dos garotos ao verem Ivar rastejando de maneira intimidadora (Figura 75), semelhante a uma serpente antes de apanhar sua presa. O personagem convence os garotos a responderem sua pergunta, prometendo libertá-los após lhe contarem sobre a data; porém, depois de obter a sua resposta, Ivar engana os garotos e ordena aos seus homens que sacrifiquem os dois em nome de Odin.

Figura 75: Ivar rastejando de forma intimidadora.



Fonte: *Vikings*.

O segundo momento se passa após Ivar e seus companheiros tomarem o controle da cidade, na cena podemos notar que grande parte da população estava presente dentro da igreja e, entre todos os atos de brutalidade apresentados, se destaca a imagem de Ivar novamente rastejando pela igreja (Figura 76), desta vez, até o padre da capela. Em um primeiro momento, o viking decide não matar o homem; ele apenas vocifera um grito monstruoso sobre o cristão e desenha um cruz com sangue na testa do homem, porém, ao ver algumas cruzes de ouro no local, ele decide derreter os artefatos e despejar o metal em forma líquida na boca do padre. Ivar, ao ver o sofrimento do cristão, regozija-se com sua língua de fora (Figura 77) e demonstra tamanha crueldade ao dizer: *“Agora pode beijar sua cruz”*. A sequência da cena mostra Ivar sentado no chão da capela rindo de tudo o que acabara de fazer.

Figura 76: Ivar rastejando pela Igreja.



Fonte: *Vikings*.

Figura 77: Ivar sente prazer na crueldade.



Fonte: *Vikings*.

Voltando ao assunto da coroação de Alfred, após a morte do rei Aethelwulf, a série mostra o diálogo de Judith convencendo o irmão mais velho, Aethelred, a renunciar o direito à coroa, alegando que o seu falecido pai o havia preparado para se tornar um rei guerreiro, mas que o momento demandava uma nova forma de governar e que essa seria a vontade de Ecbert. Ele havia preparado Alfred para se tornar o rei que Wessex precisava para combater a ameaça nórdica e, inclusive, preferiu enviar o irmão mais novo à Roma, onde fora abençoado pelo Papa e incumbido da missão de livrar a Inglaterra dos males trazidos pelos seus invasores. Aethelred aceita a imposição de sua mãe e renuncia em favor de Alfred, que é coroado em meio a questionamentos da alta cúpula religiosa de Wessex.

A relação entre irmãos também faz parte do contexto que precede a coroação de Ivar como rei de Kattegat. A série apresenta que o viking possui duas divergências entre seus irmãos: a primeira se direciona ao seu irmão por parte de pai, Bjorn Ironside, e consiste na vontade de matar Lagertha, primeira esposa de Ragnar Lothbrok e que assassinou sua mãe quando tomou para si o controle de Kattegat; já a segunda consiste em não concordar com seu irmão Ubbe, que deseja tornar realidade o sonho de seu pai, que era não depender mais de saques e pilhagens, mas conseguir estabelecer assentamentos que pudessem prover alimento aos vikings no solo fértil de Wessex. Hvitserk é o único irmão que concorda com Ivar em continuar com o modo predatório de Ivar, que almejava dizimar todo o território de Wessex e espalhar o terror sobre a população cristã. O personagem também é o único a lutar ao lado de Ivar no ataque à Kattegat.

A partir do momento em que o exército de Ivar já havia se estabelecido na cidade de York, o personagem decide retornar para Kattegat a fim de se vingar de Lagertha e tomar para si o poder na sua terra natal. Todos os filhos de Ragnar se envolvem nessa disputa, e o clímax do confronto entre compatriotas e irmãos acontece no episódio *Visões*, quando a série mostra alguns personagens, que antes eram irmãos ou mesmo amantes, se enfrentando no campo de batalha pelo trono de Kattegat. A montagem do episódio utiliza-se de *flashbacks* que alternam entre cenas de combate e momentos amistosos entre os personagens, que agora se digladiam. A série mostra importantes personagens tirando a vida de pessoas queridas, como o rei da Noruega, Harald, matando o próprio irmão, Halfdan; a rainha da Noruega, Astrid, sendo morta por sua amante do passado, Lagertha; e mostra o confronto entre Ubbe e Hvitserk, que não conseguem matar um ao outro. Em contraste ao caos mostrado em cena, Ivar apenas observa o derramamento de sangue entre irmãos e diverte-se com a situação. O causador de toda a discórdia não defere nenhum golpe durante a batalha e tem sua vitória decretada quando surpreende Lagertha, Bjorn e Ubbe, que decidem bater em retirada quando avistam uma grande

tropa enviada por Rollo, irmão de Ragnar Lothbrok, e que agora vive como um conde cristão entre os franceses.

5.4 Dois reinados: a conversão ao cristianismo e o *Ragnarök*

Após Alfred ser nomeado rei de Wessex e Ivar se autoproclamar rei de Kattegat, a série divide sua trama principal entre a representação do início da conversão dos vikings ao cristianismo e os conflitos familiares entre os filhos de Ragnar Lothbrok, desencadeados pelas atitudes de Ivar. O criador da série faz questão de apresentar, na narrativa, qual foi o primeiro ato tomado por cada um dos reis assim que ascenderam ao poder de suas nações. Ivar é mostrado urinando no trono que fora ocupado anteriormente por Lagertha, e Alfred realiza sua primeira deliberação junto a seu conselho composto por nobres e líderes religiosos. Em contraposição com a atitude desrespeitosa de Ivar, o novo rei de Wessex determina que todas as orações e aulas ministradas pela igreja deveriam ser realizadas no idioma local; no caso, o inglês. O bispo e seus subalternos questionam a decisão de Alfred e recebem como resposta a frase: “*Dê a César o que é de César*”. O rei complementa sua resposta dizendo compreender a autoridade da igreja sobre assuntos espirituais, mas defende que a dádiva do conhecimento pertence a todos os homens.

A série também mostra o retorno do bispo Heahmund (personagem descrito no terceiro capítulo) à Wessex, que, após ser capturado pelos vikings, viu-se obrigado a lutar entre os pagãos para sobreviver. O bispo lutou na batalha por Kattegat ao lado de Bjorn, Ubbe e Lagertha. Após serem derrotados por Ivar, os vikings não encontram outra alternativa senão fugir para Wessex com a promessa de Heahmund garantir o salvo-conduto dos nórdicos em território saxão. Ao chegarem à Inglaterra, os vikings são mantidos como prisioneiros enquanto Heahmund explica a Alfred o motivo de estar acompanhado dos pagãos. Bjorn e Ubbe, enquanto encarcerados, dialogam sobre acreditarem que o bispo havia os traído apenas para conseguir uma maneira de voltar ao seu país, porém são surpreendidos ao serem convocados a encontrar-se com Alfred, que lhes propõe a garantia do salvo-conduto em troca dos personagens lutarem junto aos saxões contra os ataques vikings. Os filhos de Ragnar argumentam que Alfred deveria cumprir o tratado assinado por Ecbert, que garantia aos nórdicos o direito sobre terras para o plantio em seu reino; entretanto, Alfred rebate às argumentações, dizendo que o tratado realizado por seu avô não era válido, pois ele havia renunciado à coroa em favor de Aethelwulf antes de assinar os termos daquele contrato. Porém Alfred declara ter poder para reverter esta situação e que poderia ceder as terras aos personagens, caso estes provassem o seu valor. Bjorn

e Ubbe ficam relutantes em aceitar a aliança com Alfred; porém, Lagertha prontamente aceita os termos do rei.

A decisão de Alfred em oferecer abrigo no reino de Wessex aos pagãos não foi bem recebida pelos moradores da capital e fora totalmente repudiada pelo bispado. A cúpula religiosa, que sempre optou por Aethelred como rei de Wessex, agora exercia pressão política sobre Alfred, que encontrou uma maneira de diminuir as críticas sobre sua decisão, convencendo Ubbe e sua esposa, Torvi, a se converterem ao cristianismo, alegando ser o primeiro passo para um possível assentamento dos nórdicos em terras saxãs.

Além de renegar aos seus deuses nórdicos, Ubbe também aplica um treinamento a Alfred no manejo de espadas, aprimorando as habilidades do rei para a batalha contra os invasores vikings. Esse aperfeiçoamento se torna eficaz e, então, o rei lidera a expulsão do exército pagão comandado por Harald, no episódio *Inferno*. A sequência da batalha apresenta uma montagem que intercala cenas de combate e o discurso de Alfred após a vitória dos saxões. Nele, o rei afirma que, sem a ajuda dos nórdicos, que abraçaram a causa e o deus cristão, a vitória jamais seria alcançada. Após essa inestimável ajuda de Bjorn, Ubbe e Lagertha, os nórdicos são autorizados a se estabelecerem definitivamente em território saxão. No episódio *Buda*, a série mostra a entrega da posse destas terras aos filhos de Ragnar Lothbrok e a participação de Ubbe e Torvi entrando em um missa cristã na companhia do rei Alfred (Figura 78).

Figura 78: Ubbe sendo bem recebido pelo padre.



Fonte: *Vikings*.

A 5.^a temporada também apresenta a necessidade dos dois reis em encontrarem uma rainha para garantir a perpetuação de seus legados. Então, Judith, mãe de Alfred, realiza os preparativos para o casamento de seu filho com a princesa Elsewith, com a intenção de ampliar

o território governado pelo personagem, que agora, além de reinar sobre Wessex e Mercia, também exerceria forte influência política na Nortúmbria. Embora o casamento de fato ocorra, o rei bastardo não demonstra possuir atração sexual por sua esposa, estando muito mais preocupado com os conflitos políticos em seu reino. Essa ausência de Alfred abre espaço para Elsewith sentir-se atraída por Bjorn, enxergando-o como um homem viril e exótico; conseqüentemente, essa atração evoluiu para um romance casual entre a futura rainha de Wessex com o nórdico.

Ivar também encontra uma candidata para ser sua esposa, a personagem Freydis, escrava que, por sua beleza, conseguiu seduzir o rei de Kattegat. A série mostra que, diferentemente de todas as outras mulheres com que Ivar havia se relacionado, Freydis não sente repulsa pelo aleijado; logo, o rei de Kattegat, que por toda a sua vida nunca havia experimentado ao amor de alguém que não fosse a sua mãe, declara estar apaixonado pela mulher. Freydis percebe o ponto fraco de Ivar e o convence de que ele era um deus em *midgard*. A mulher também promete que vai lhe dar um filho, fazendo o nórdico desconfiar dessa promessa devido à sua impotência sexual; entretanto, Freydis diz necessitar apenas do sangue de Ivar para trazer ao mundo o filho de um deus. No dia seguinte, a mulher pratica sexo com um dos homens da guarda de Ivar e, após algum tempo, Freydis anuncia ao rei que carrega um divino filho em seu ventre. Ivar se convence de que Freydis diz a verdade e decide que a população de Kattegat não deveria venerá-lo apenas como um rei, mas como um deus vivendo entre os homens.

Em *Novo Deus*, Michael Hirst insere na narrativa a realização de um ritual para celebrar a autoproclamação de Ivar como uma divindade nórdica. A cerimônia realizada contém um aspecto macabro: a direção de arte opta pela caracterização de Ivar e Freydis, maquiados com uma pintura facial totalmente branca; seus rostos possuem detalhes em preto que contornam seus olhos e riscas vermelhas que se assemelham a sangue escorrendo pela face. O casal também ostenta adereços e coroas que não são feitas com metais preciosos, mas compostas por ossos de animais mortos. Freydis utiliza um vestido branco que cobre todo seu corpo, e Ivar traja uma capa de pele animal preta por cima de seu torso que está inteiramente pintado com uma tintura vermelha (Figura 79).

Figura 79: Pintura corporal e adereços de Ivar e Freydis.



Fonte: *Vikings*.

Figura 80: Ambientação em Kattegat durante a cerimônia.



Fonte: *Vikings*.

Os sacerdotes que acompanham o casal repetem seguidamente a frase: “*Viva o deus Ivar*”. Também ostentam maquiagens grotescas similares aos sacerdotes de Uppsala (descritos no terceiro capítulo desta dissertação). Toda ambientação é cercada por tochas, crânios, danças xamânicas e estandartes na coloração rubro-negra (Figura 80); porém, diferentemente do ritual da águia de sangue (descrita no segundo capítulo desta dissertação), é possível notar que todo o cerimonial é realizado apenas para satisfazer o ego de Ivar, pois, trazendo novamente o pensamento de Huizinga (2000) sobre a relação entre jogos e rituais, a série mostra que apenas o rei e sua corte estão “jogando”; a população foi mostrada sendo tirada à força de suas casas para serem espectadores da megalomania do governante de Kattegat. A cena também mostra o espanto das pessoas ao não compreenderem o motivo desse cerimonial, e soldados são apresentados obrigando a população a se ajoelhar diante do deus Ivar. A qualidade de jogo

ritualístico é desmontada quando Ivar anuncia à população de Kattegat a realização de um sacrifício para celebrar a sua divindade. A cena mostra os homens do rei levando uma pessoa encapuzada até o local onde seria realizada a imolação. A montagem da cena é interrompida com a imagem do vidente se levantando de sua cama assustado e ofegante, sugerindo que o homem havia recebido uma visão sobre os deuses não aprovarem a insanidade de Ivar, e então o episódio se encerra. O episódio seguinte, chamado *Momento perdido*, inicia direto no local da cerimônia do sacrifício. A cena mostra o rei revelando a todos que a pessoa a ser ofertada aos deuses seria Lagertha, mulher que matara a sua mãe, Auslag. A cena mostra a reação de alguns aldeões na qualidade de “desmancha prazeres” (HUIZINGA, 2000) ao negarem que aquela pessoa fosse a primeira esposa de Ragnar, sendo acompanhados de gritos enaltecendo a antiga rainha de Kattegat. Os soldados de Ivar conseguem conter a revolta dos adoradores de Lagertha e, então, o sacrifício se consuma. No mesmo episódio, Ivar procura o vidente e pede para que ele confirme sua divindade para aqueles que o perguntarem. O vidente diz que apenas responde o que os deuses lhe permitem enxergar e que Ivar é apenas filho de Ragnar Lothbrok. O rei lhe corrige e afirma ser um deus; então, é mostrado um monólogo do vidente, descrevendo a trajetória de Ivar como uma trilha que arrasta todos para a escuridão:

*“Está tudo escuro,
 Todos iremos para a escuridão,
 Sua carruagem está tão destruída quanto suas pernas,
 Há uma cobra em seu crânio,
 E seus olhos o traem,
 Sua trilha é cheia de lixo e imundice,
 O horror.
 O horror...”*

Ao terminar de escutar a profecia, Ivar não suporta ser retratado dessa maneira e assassina o vidente a sangue frio, com um golpe perfurante em seus olhos. A partir desse momento, a série mostra a perseguição sobre todos aqueles que não aceitam o personagem como uma divindade, algo totalmente contrário ao conceito de politeísmo que envolve a cultura nórdica. Esse “jogo” da divindade não agrada a Hvirtdrek, que decide abandonar o irmão, que agora está sozinho contra todos os filhos de Ragnar Lothbrok, que voltarão para reaver o controle de Kattegat. Essa batalha é apresentada no último episódio exibido até o momento de escrita desta dissertação, chamado de *Ragnarök*, e envolve todos os principais personagens nórdicos enfrentando o maléfico e tirano Ivar, the Boneless. Desde o anúncio de estreia da 5.^a temporada, o canal History, para promover a série, divulgou duas imagens (Figuras 81 e 82)

que representavam esse conceito mitológico de fim dos tempos aplicado aos conflitos mundanos entre os filhos de Ragnar, conflitos desencadeados pela tirania de Ivar.

Figura 81: Foto promocional da 5.^a temporada de *Vikings*.



Fonte: IMDb.

Figura 82: Foto promocional da 5.^a temporada de *Vikings*.



Fonte: IMDb.

Em compensação, a série também representa um dos motivos históricos que resultaram no desaparecimento dos vikings: a conversão espontânea dos nórdicos ao cristianismo, promovida dentro da série por intermédio da sabedoria de Alfred. Em resumo, Michael Hirst une História e mitologia como elementos narrativos, a fim de representar ao espectador a sua visão sobre o término da Era Viking, destinando a Alfred os valores da ética e da bondade que contrastam com a crueldade de Ivar. São esses valores que resumem o panorama em que podemos definir que Alfred é a salvação, e Ivar, o inverso. Como diz Marilena Chauí:

A imagem do mal e da vítima são dotadas de poder midiático: são poderosas imagens de espetáculo para nossa indignação ou compaixão, acalmando nossas consciências. Precisamos da imagem da violência e do mal para nos sentirmos éticos (CHAUÍ *apud* GOMES, 2003, p. 71).

COMENTÁRIOS FINAIS

A série criada por Michael Hirst apresenta um drama que se apropria de alguns eventos históricos para compor a narrativa, que conta a história de Ragnar Lothbrok e seus filhos. Em sua grande maioria, os episódios não menosprezam os costumes de uma sociedade que, até então, vinha sendo representada majoritariamente como aventureira e sanguinária. Ambos os aspectos estão presentes na narrativa de *Vikings*, porém a série televisiva se diferencia de outras produções audiovisuais ao manter o cuidado em contextualizar historicamente o seu espectador, não disseminando estereótipos e apresentando uma narrativa envolvente que, ao mesmo tempo, entretém e, de certa maneira, informa a quem assiste.

A temática do sagrado, bem como a religiosidade e espiritualidade dos personagens, é o que move a série *Vikings*; contudo, um grande problema permeia qualquer produção audiovisual que decide abordar a Era Viking: a falta de fontes literárias confiáveis sobre este período. Logo, toda e qualquer pessoa que decida trabalhar com esse tema está sujeita a reproduzir conceitos cristãos ao abordar o paganismo nórdico, mesmo que não exista a menor intenção em agregar valores negativos sobre os costumes e práticas realizadas nesse período. Essa reprodução de valores cristãos sobre assuntos ligados ao paganismo nórdico é definida por Norberg como cristocentrismo.

Com *Vikings*, não poderia ser diferente. Em nossa análise sobre a prática conhecida como águia de sangue, descrevemos que o próprio criador da série declara que a crucificação de Cristo foi sua inspiração ao tentar transparecer toda a atmosfera mística e de tensão que envolvem esse ritual. Analisamos também que a prática ocorre em dois momentos da série, sendo o primeiro entre dois vikings e o segundo tendo um cristão como vítima. Ambas se divergem na sua execução técnica, mas igualam-se ao promoverem o cristocentrismo. Em sua primeira aparição, a águia de sangue é apresentada de forma respeitosa, utilizando elementos estéticos presentes em produções audiovisuais com a temática bíblica; na segunda, a prática é representada de forma muito semelhante a um dos registros literários sobre a Era Viking, contudo, alguns historiadores discutem sobre a possibilidade desses registros terem sido realizados sob influência do cristianismo, afirmando que a prática não possuía sequer relação com o sagrado, sendo apenas uma reprodução do conceito de bárbaro imposto sobre os vikings daquela época. Logo, a águia de sangue projeta o cristocentrismo tanto na sua estética, quanto no seu referencial histórico.

O conflito gerado entre a fé dos personagens também é um tema explorado por Michael Hirst. A série, logo no início da 1.^a temporada, apresenta o monge cristão que fora capturado pelos vikings no histórico ataque realizado ao mosteiro de Lindisfarne. O criador da série declara que o monge Athelstan foi a solução encontrada para introduzir o espectador contemporâneo ao universo de sua narrativa. Analisamos que, em seus primeiros momentos, o cristão é arrastado para uma sociedade totalmente divergente da sua e, conforme a narrativa evolui, o espectador é apresentado à cultura dos vikings sob a ótica de Athelstan, que gradativamente vai se adaptando ao seu novo lar e desenvolve uma forte relação de amizade como protagonista da série, chegando até mesmo a dividir seu coração entre a fé em Cristo e a veneração aos deuses nórdicos. Esse conflito interno vivenciado por Athelstan é bastante explorado durante as três temporadas em que o personagem participa ativamente na série, especialmente por meio de diversas hierofanias que conduzem o monge ao reencontro com a sua verdadeira fé; no caso, a cristã.

Nessa dissertação, analisamos que, paralelamente ao personagem do monge cristão, Michael Hirst utiliza o personagem Floki para representar a intolerância religiosa sofrida por Athelstan. O construtor de barcos tem a sua criação baseada em uma figura controversa da mitologia nórdica e durante toda a segunda temporada de *Vikings*; é Floki quem cria o suspense da trama envolvendo a trajetória de Ragnar Lothbrok, pois o espectador é induzido ao engano de acreditar que o personagem trairia o protagonista da série por não gostar da amizade mantida entre ele e Athelstan. A intolerância de Floki também é um aspecto de grande importância na série, pois foi pelas suas mãos que Athelstan foi morto como um homem para renascer como um santo – e esta é uma observação interessante de analisarmos, pois qual é o sentido dessa morte? Em nossa pesquisa, observamos que a santificação de Athelstan refletiu na redenção de importantes personagens como Ragnar, Alfred e até mesmo Floki, que, em busca de encontrar um novo sentido para sua vida, é contemplado com uma hierofania similar à que Athelstan havia presenciado antes de morrer. Então, concluímos que a concepção do monge simboliza o perdão dentro de uma narrativa repleta de conflitos entre o paganismo nórdico e o cristianismo.

A série também inclui personagens que representam figuras sacerdotais em ambos os contextos religiosos; porém, ao analisarmos esses elementos da narrativa, notamos quase instantaneamente a presença do cristocentrismo nesses personagens de *Vikings*, pois, de um lado, temos a representação de bispos, monges e padres adequados ao que conhecemos e nos deparamos até os dias atuais; logo, a identificação com o imaginário social destes ministros da fé se torna nítida e sem deixar quaisquer margem de dúvidas ao espectador. Já no contexto do paganismo nórdico, a série na sua tentativa de adaptar a forma com que um sacerdote deveria

ser representado, mostra ao espectador que os ministros da fé possuem aparência sombria, macabra, monstruosa e, na melhor das hipóteses, andróginos; os homens que conduziam rituais são descritos como seres aparentemente malignos e que possuíam conexões com o sobrenatural. O cristocentrismo fica evidente, pois historicamente não existiam homens que exerciam estritamente o ofício do sacerdócio, as práticas ritualísticas cabiam aos líderes tribais, ou seja, Michael Hirst cria uma classe especial dentro de *Vikings*, representando-a da maneira mais grotesca possível.

Em *Vikings*, não é somente a fé dos personagens que projeta a espiritualidade ao espectador; a manifestação do sagrado propriamente dito ocorre por diversas vezes ao longo da série televisiva e, nesta dissertação, este é o único aspecto que não gostaríamos de relacionar ao cristocentrismo, pois não podemos determinar se uma hierofania está sendo bem representada conforme o contexto de cada religiosidade, pois não existe uma doutrina que defina como que Cristo ou Odín devem surgir aos homens. Esse é um fenômeno multifacetado e que pode se manifestar das mais diversas formas, e as consequências na vida das pessoas podem variar conforme a interpretação de cada um. Então nos concentramos em apenas analisar a maneira como os fenômenos ocorrem em cena e qual é o efeito causado por estas manifestações. Nossa conclusão é que todas as hierofanias cristãs analisadas nesta pesquisa possuem alguma relação com Athelstan: enquanto ele esteve vivo, os fenômenos provocavam uma autorreflexão no monge sobre qual fé deveria sobressair em seu coração, conduzindo-o a voltar para o cristianismo e deixavam subentendido que uma missão além do plano terreno o aguardava; após a sua morte, as manifestações do sagrado são protagonizadas pelo próprio monge, que surge diante de outros personagens. Todas as hierofanias cristãs são apresentadas de maneira individual e não se manifestam fisicamente: são fenômenos visuais que não deixam rastros no mundo profano; apenas impactam aqueles que a presenciam. Porém, ao analisarmos as hierofanias pagãs, chegamos à conclusão de que suas representações não seguem um padrão: elas podem ser individuais ou coletivas, deixam marcas no mundo profano, manifestam-se tanto no campo do extraordinário quanto no físico, e a duração desses fenômenos também podem variar entre dias ou instantes. Entretanto, assim como as cristãs, as hierofanias pagãs sempre mudam alguma percepção sobre a vida para aqueles que a presenciam. Então não nos cabe afirmar se existem influências cristãs quando as divindades nórdicas são representadas na série, pois esses fenômenos são aspectos que geram apenas detalhes complementares nas motivações dos personagens da série.

Para finalizar esta pesquisa, analisamos os personagens Alfred e Ivar e concluímos que ambos são homens que tiveram grande relevância histórica durante a Era Viking, porém que

foram adaptados para a construção de uma narrativa envolvendo o bem e o mal em *Vikings*. Michael Hirst traça um paralelismo entre os dois personagens, construindo todo um histórico de infância e adolescência problemática que, espantosamente, resultaram em grandes líderes para suas nações; porém, ao serem coroados, a série deixa bem claro o contraste entre as motivações de cada personagem, representando Alfred como um rei cristão que propõe aliança com os vikings em busca de paz e esperança para o seu reino, e Ivar como um cruel que se rendeu à tirania e aos devaneios de grandiosidade em se autoproclamar uma divindade. A série remonta o contexto do fim da Era Viking ao mesclar o processo histórico de cristianização dos nórdicos com a autodestruição promovida pela crueldade de Ivar, tendo o viking como o causador de toda a discórdia entre a família mais importante de toda a cultura nórdica, recriando desta maneira uma adaptação do mito *Ragnarök* dentro do contexto narrativo de *Vikings*.

Em suma, nossa conclusão aponta que Michael Hirst, ao adaptar alguns temas sobre o paganismo nórdico, utiliza-se de referenciais cristãos ao adequar sua obra; porém há de se pontuar que, ao longo de cinco temporadas, a série *Vikings* mostrou ser uma produção audiovisual fortemente amparada pela pesquisa histórica, e que o seu sucesso talvez se dê justamente por ser uma adaptação de um período histórico presente no imaginário social até a contemporaneidade. Contudo, a fidelidade no conteúdo das fontes literárias sobre a Era Viking é motivo de infinitas discussões entre historiadores e, muito provavelmente, nunca será um consenso entre os estudiosos da área; logo, podemos compreender a presença do cristocentrismo em *Vikings* como um recurso narrativo, e não como um mecanismo destinado à propagação de estereótipos.

REFERÊNCIAS

ANGLO-SAXON Chronicle, The. (Autoria anônima). Trad. Rev. James Ingram. London: Everyman Press Edition, 1912.

ARIÈS, P.; DUBY, G. **História da vida privada: do Império Romano ao ano mil**. São Paulo: Schwarcz, 2009, v. 1.

AVELAR, A. **As histórias de Ragnar Lodbrok**. Belo Horizonte: Barbudânia, 2015.

BÍBLIA – EFÉSIOS. *In: A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamentos*. Trad. Padre João Ferreira de Almeida. Salt Lake City: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015.

BÍBLIA – JOÃO. *In: A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamentos*. Trad. Padre João Ferreira de Almeida. Salt Lake City: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015.

BÍBLIA – LEVÍTICO. *In: A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamentos*. Trad. Padre João Ferreira de Almeida. Salt Lake City: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2008.

CHION, M. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. Brasília: Brasiliense, 1983.

DOSSIÊ SUPER INTERESSANTE. **Vikings: a História real**. São Paulo: Abril, 2015.

ECO, U. **História da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESQUENAZI, J.-P. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FUNARI, P. P. **Religiões que o mundo esqueceu: como egípcios, gregos, celtas, astecas, e outros povos cultuavam seus deuses**. São Paulo: Contexto, 2012.

GIL, I. A atmosfera fílmica como consciência. **Caleidoscópio – Revista de Comunicação e Cultura**. p. 98, jul. 2011. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2192>. Acesso em: 25 jun. 2018.

GIRARD, R. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 1972.

GOMES, M. **O poder no jornalismo**. São Paulo: Hackers Editores; Edusp, 2003.

HIRST, M. “Vikings” creator Michael Hirst talks about “Blood Eagle” and targeting Paris. **HitFix**, 17 abr. 2014. Entrevista concedida a Daniel Fienberg. Disponível em: <https://uproxx.com/hitfix/interview-vikings-creator-michael-hirst-talks-blood-eagle-and-targeting-paris/>. Acesso em: 20 maio 2018.

HIRST, M. “Vikings” creator on frightening, spiritual death. **Chicago Tribune**, 10 abr. 2014. Entrevista concedida para Curt Wagner. Disponível em: <http://www.chicagotribune.com/redeye/redeye-vikings-post-mortem-ragnar-kills-borg-20140410-story.html>. Acesso em: 17 maio 2018.

HIRST, M. “Vikings” creator Michael Hirst on Season 4 Finale, Jonathan Rhys Meyers' lusty debut. **Rotten Tomatoes**, 01 fev. 2017. Entrevista concedida para Benjamin Lindsay. Disponível em: <https://editorial.rottentomatoes.com/article/vikings-creator-michael-hirst-season-4-finale-jonathan-rhys-meyers/>. Acesso em: 18 out. 2019.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

LANGER, J. Fé, exotismo e macabro: algumas considerações sobre a religião nórdica antiga no cinema. **Ciências da Religião – História e Sociedade**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 155-180, 2015a.

LANGER, J. **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. São Paulo: Hedra, 2015b.

LANGER, J. **Na trilha dos vikings: estudos de religiosidade nórdica**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015c.

LANGER, J. **Fé nórdica: mito e religião na Escandinávia medieval**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015d.

LANGER, J. **Dicionário de história e cultura da Era Viking**. São Paulo: Hedra, 2017.

LEITE JÚNIOR, J. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento**. São Paulo: Annablume, 2006.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MITTEL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, 2012.

NAZÁRIO, L. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NORDBERG, A. Continuity, change and regional variation in Old Norse Religion. *In*: RAUDVERE, C; SCHJØDT, J. P. (ed.). **More than mythology: narratives, ritual practices**

and regional distribution in Pre-Christian Scandinavian Religions. Lund: Nordic Academic Press, 2012.

POLLARD, D. **The World of Vikings**. San Francisco: Chronicle Books, 2015.

SCHJØDT, J. P. **Initiation between two worlds**: structure and symbolism in Pre-Christian Scandinavian Religion. Odense: The University Press of Southern Denmark, 2008.

VADICO, L. **O campo do filme religioso**: cinema, religião e sociedade. Jundiaí: Paco, 2015.

VOGLER, C. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Trad. Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

XAVIER, I. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Filmografia

A Paixão de Cristo (Mel Gibson, 2004, Estados Unidos, disponível em DVD).

Vikings – A fúria dos homens do norte (Michael Hirst, dir. Johan Renck, 2013, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – A morte ao redor (Michael Hirst, dir. Jeff Woolnough, 2016, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – A promessa (Michael Hirst, dir. Helen Shaver, 2016, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Aqueles que se foram (Michael Hirst, dir. David Wellington, 2017, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Cicatrizes (Michael Hirst, dir. Jeff Woolnough, 2015, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Despossuídos (Michael Hirst, dir. Johan Renck, 2013, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Inferno (Michael Hirst, dir. Steve Saint Leger, 2018, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Inveja, Cobiça e Vingança (Michael Hirst, dir. Kari Skogland, 2014, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Lua Cheia (Michael Hirst, dir. Jeff Woolnough, 2018, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Misericórdia (Michael Hirst, dir. Ciaran Donnelly, 2016, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings –Momento Perdido (Michael Hirst, dir. Steve Saint Leger, 2018, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Novo Deus (Michael Hirst, dir. Ciaran Donnelly, 2018, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – O andarilho (Michael Hirst, dir. Ken Girotti, 2015, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – O destino de um guerreiro (Michael Hirst, dir. Jeff Woolnough, 2015, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Olho por Olho (Michael Hirst, dir. Ken Girotti, 2014, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings –O que acontece na caverna (Michael Hirst, dir. David Wellington, 2019, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – O rei pescador (Michael Hirst, dir. David Wellington e Joshua Zimmerman, 2017, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – O usurpador (Michael Hirst, dir. Helen Shaver, 2015, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Perdoar, jamais (Michael Hirst, dir. Jeff Woolnough, 2014, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Preces do Senhor (Michael Hirst, dir. Ken Girotti, 2014, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings –Ragnarök (Michael Hirst, dir. David Wellington, 2019, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Renascimento (Michael Hirst, dir. Helen Shaver, 2015, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Ritos de Passagem (Michael Hirst, dir. Johan Renck, 2013, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Sacrifício (Michael Hirst, dir. Ken Girotti, 2013, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Terra Natal (Michael Hirst, dir. Steve Saint Leger, 2017, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Travessias (Michael Hirst, dir. Ciaran Donnelly, 2017, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Troco dado em Sangue (Michael Hirst, dir. Jeff Woolnough, 2014, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Uma história simples (Michael Hirst, dir. Daniel Grou, 2018, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Vingança (Michael Hirst, dir. Jeff Woolnough, 2017, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).

Vikings – Visões (Michael Hirst, dir. Daniel Grou, 2018, Canadá/Irlanda, disponível no serviço de streaming Netflix).