

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

“THE RIME OF THE ANCIENT MARINER” EM DIFERENTES NARRATIVAS

Walter Poletti Neto

Linha de Pesquisa: LITERATURA E OUTRAS LINGUAGENS

Orientadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira

PPGLit - UFSCar

SÃO CARLOS

2016

WALTER POLETTI NETO

“THE RIME OF THE ANCIENT MARINER” EM DIFERENTES NARRATIVAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), atendendo à linha de pesquisa Literatura e Outras Linguagens.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira

SÃO CARLOS

2016

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P765r Poletti Neto, Walter
"The Rime of the Ancient Mariner" em diferentes
narrativas / Walter Poletti Neto. -- São Carlos :
UFSCar, 2016.
153 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2016.

1. Literatura. 2. Romantismo. 3. Música. 4. Heavy-
metal. 5. Iron Maiden. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a defesa de dissertação de mestrado do candidato Walter Poletti Neto, realizada em 4 de Abril de 2016:

Profa. Dra Carla Alexandra Ferreira
UFSCar/São Carlos

Profa. Dra Gabriela Kvacek Betella
UNESP/Assis

Profa. Dra Raquel Terezinha Rodrigues
UNICENTRO/Guarapuava

Certifico que a sessão de defesa foi realizada com a participação à distância do membro Gabriela Kvacek Betella e, depois das arguições e deliberações realizadas, o participante à distância está de acordo com o conteúdo do parecer da comissão examinadora redigido no relatório de defesa do aluno Walter Poletti Neto.

Profa. Dra Carla Alexandra Ferreira
Presidente da Comissão Examinadora
UFSCar/São Carlos

AGRADECIMENTOS

O princípio e o criador de tudo, aquele que, por meio de minha fé e persistência, provém força e capacidade de superação, paz e saúde para minha família, alegrias e realizações por meio do trabalho e do estudo: é a Deus quem agradeço primeiramente.

Agradeço também à Universidade Estadual Paulista (UNESP, campus de São José do Rio Preto/SP) por minha frutuosa graduação; a Licenciatura em Letras é algo que sempre almejei como profissão, além do conhecimento mais amplo e profundo da língua e cultura inglesas. E à Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), por meio do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit), pela possibilidade de aliar minha paixão por música e poesia em uma mesma dissertação.

À Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira, minha orientadora, pelas sugestões, incentivo à pesquisa, coerência, dinâmica, pelos diálogos literários e por crer que meus devaneios intelectuais vagantes em meio aos campos do cânone literário e do *rock and roll* fossem plausíveis e dignos de publicação.

A todos os professores que contribuíram para minha formação acadêmica, tanto na graduação quanto no mestrado, especialmente a Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues e a Profa. Dra. Gabriela Kvacek Betella, membros da banca examinadora de minha qualificação e defesa de mestrado, por fornecerem aporte pontual e brilhantemente neste árduo trabalho.

À pessoa mais fundamental ao longo de toda essa caminhada, minha mãe, pela dedicação e carinho desde o primeiro abraço, pela educação plena e absoluta, pelas condições favoráveis de trabalho e estudo, pela dignidade abonada e por ser, parafraseando M. H. Abrams, “meu espelho e minha lâmpada”. À minha irmã, a outra metade desta sucinta, porém grandiosa família. E à minha esposa Anie, pela dedicação, amor, serenidade e confiança, por dar vida aos meus sonhos e aventurar-se ao meu lado.

Aos amigos de infância, adolescência e fase adulta, de graduação e pós-graduação, das bandas de *rock*, ao professor Pedro Henrique Emanuel Maccimo por suas lições e pareceres, enfim, a todos aqueles que, de forma direta ou indireta, colaboraram para que este trabalho emergisse de uma singela quimera a um estimável escrito.

“O espetáculo apresenta-se como uma enorme positividade indiscutível e inacessível. Ele nada mais diz senão que ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’. A atitude que ele exige por princípio é esta aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve pela sua maneira de aparecer sem réplica, pelo seu monopólio da aparência” (Guy Debord, 1967).

RESUMO

O objetivo desta dissertação é investigar o diálogo entre o poema romântico *The Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge, publicado originalmente em 1798, e sua transcrição – conceito proposto por Haroldo de Campos – na música homônima do grupo de *heavy-metal* Iron Maiden.

A análise dos textos se dá em três níveis, de acordo com a crítica dialética de Fredric Jameson. Em primeira instância, a análise evidenciará quais elementos do primeiro são abordados ou negligenciados na releitura de Steve Harris, líder, fundador e principal compositor do grupo britânico; simultaneamente, caberá uma comparação entre a forma dos textos, elencando elementos fundamentais da estrutura como rima e métrica, versos e estrofes, fábula, “personagens”, entre outros.

Num segundo momento, a análise deverá salientar como a natureza e a religião, a partir de elementos como mar, chuva, neve, névoa, Sol e Lua, ventos e brisas, criaturas divinas belas ou assustadoras, orações, pecado e absolvição levaram críticos como Franca Neto, John Lowes, Alexander Silva e Tania Asnes interpretaram o poema como imaginativo, subjetivo ou religioso, prendendo-se àquilo que Fredric Jameson denomina *estratégias de contenção*.

Traremos à tona a História oculta por debaixo da superfície das obras a fim de ampliar nossa leitura ao plano estético-social ou, segundo proposto por Fredric Jameson em “O Inconsciente Político”, uma “interpretação política dos textos literários” (JAMESON, 1992, p. 15) apoiada especialmente nos conceitos de *mediação* – “relações entre a análise formal de uma obra de arte e seu chão social” (JAMESON, 1992, p. 35), verificando atos socialmente simbólicos a serem revelados à luz de uma análise final.

Palavras-chave: literatura, romantismo, música, *heavy-metal*, *The Rime of the Ancient Mariner*, Coleridge, Iron Maiden.

ABSTRACT

The main objective of this dissertation is to investigate the dialogue between the romantic poem *The Rime of the Ancient Mariner*, by Samuel Taylor Coleridge, first published in 1798, and its transcreation – concept proposed by Haroldo de Campos – in the homonymous song released by the *heavy-metal* group Iron Maiden.

Based on three levels of analysis of both texts, according to Fredric Jameson dialectical critic, this interpretation will make evident or clear, in the very first moment, which elements of the poem are approached or neglected in Steve Harris' adaptation, leader, founder and main songwriter of the British group; simultaneously, a comparison between the form of the texts will be made to list important elements such as rime and meter, verses and stanzas, fable, “characters”, and others.

In the second moment, the analysis must point out how nature and religion, illustrated in elements such as the sea, rain, snow, fog and mist, Sun and Moon, wind and breeze, beautiful or slimy living things, prayers, sin and “shrieve” made critics such as Franca Neto, John Lowes, Alexander Silva and Tania Asnes to interpret the poem as imaginative, subjective or religious, connected to what Fredric Jameson calls *strategies of containment*.

The third level of reading will bring up the History hidden under the surface of the work of arts, or in other words, an social-aesthetical reading or an “political interpretation of the literary texts” (JAMESON, 1992, p. 15) supported specially in the concepts of *mediation* – “the establishment of relationships between, say, the formal analysis of a work of art and its social ground, or between the internal dynamics of the political state and its economic base” (ROBERTS, 2000, p. 78, 79), verifying acts socially symbolic revealed in a final analysis.

Keywords: literature, romanticism, music, *heavy-metal*, *The Rime of the Ancient Mariner*, Coleridge, Iron Maiden.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Capítulo 1 - AS “BALADAS” E SEUS AUTORES.....	6
1.1 - SAMUEL TAYLOR COLERIDGE E O ROMANTISMO INGLÊS	6
1.1.1 - O POEMA “THE RIME OF THE ANCYENT MARINERE”	12
1.2 - O <i>HEAVY-METAL</i> DO IRON MAIDEN.....	14
1.2.1 - A MÚSICA “RIME OF THE ANCIENT MARINER”	17
1.3 - 1798 e 1984.....	20
1.4 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	32
Capítulo 2 - UMA ANÁLISE COMPARADA DOS TEXTOS.....	36
2.1 - O SOBRENATURAL E O IMAGINÁRIO.....	36
2.2.1 - UMA RESIGNIFICAÇÃO DO NATURAL	60
2.2.2 - UMA RESIGNIFICAÇÃO DO RELIGIOSO	68
Capítulo 3 - UM AVESSE À INDUSTRIALIZAÇÃO E AO MUNDO GLOBALIZADO ...	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	107
ANEXOS	114
1. THE RIME OF THE ANCYENT MARINERE	114
2. RIME OF THE ANCIENT MARINER.....	142
3. ILUSTRAÇÕES.....	146
3.1 Samuel Taylor Coleridge	146
3.2 Uma das gravuras de Gustave Doré	147
3.3 Estátua do “Velho Marinheiro”	148
3.4 Capa do <i>single</i> “ <i>Sanctuary</i> ”	149
3.5 Capa do <i>single</i> “ <i>Woman in Uniform</i> ”	150
3.6 Capa do álbum “ <i>Powerslave</i> ”	151
3.7 Capa do <i>single</i> “ <i>The Rime of the Ancient Mariner</i> ”	152
3.8 Interior do álbum <i>Powerslave</i> com as passagens <i>ipsis litteris</i> do poema.....	153

INTRODUÇÃO

Na presente Dissertação, temos como objetivo principal investigar o diálogo entre o poema *The Rime of the Ancient Mariner*, do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge, publicado em *Lyrical Ballads* (1798), e a letra da canção homônima do grupo de *heavy-metal*¹ Iron Maiden, de autoria do líder e baixista Steve Harris, publicada no álbum *Powerslave* (1984), percebendo e levando em consideração seus contextos históricos de produção.

Desenvolveremos uma leitura estético-social das obras, aquilo que Fredric Jameson chama de “interpretação política dos textos literários”² (1992, p. 15), apoiada especialmente nos conceitos de *mediação* – “relações entre a análise formal de uma obra de arte e seu chão social” (1992, p. 35) – e *estratégias de contenção*, que “só podem ser desmascaradas pelo confronto com o ideal de totalidade que elas a um só tempo implicam e reprimem” (1992, p. 48).

Trata-se de uma análise política dos textos buscando, de acordo com os modelos de análise de Fredric Jameson, o chão social das obras-de-arte, trazendo à tona e salientando o que elas implicam ou reprimem em seu tempo. Maria Célia Marcondes de Moraes explica que, “o exercício hermenêutico tem o dever de (...) abrir o texto para a história de modo a fazê-lo falar de seu passado e procurar compreender sob quais condições o texto tem ou ganha sentido” (1996, p. 91).

Verificaremos as obras, portanto, enquanto universo ficcional para então contextualizá-las, demonstrando, a partir dos textos, críticas sociais ocultas num primeiro nível de leitura. Algumas perguntas importantes poderão, então, ser respondidas: como se deu a crítica a respeito de ambos os objetos? Quais fatores levaram o Iron Maiden a reler o poema naquele determinado momento histórico? Por que certos elementos foram aproveitados e não outros? Descobriremos desta maneira se um cânone da literatura mundial pode ser revisitado ou relido com riqueza em segmentos artísticos distintos, mesmo quando elaborado numa nova estrutura e num espaço de tempo afastado.

Em *O Inconsciente Político*, Jameson afirma que “devemos nos ocupar inicialmente do que ainda é, atualmente, a forma predominante de crítica literária e cultural” (1992, p. 53). Para Antonio Candido, é também na “forma” que se encontram os “elementos necessários à análise do poema, como encaminhamento para a sua interpretação posterior” (1996, p. 19).

¹ O *heavy-metal*, que tem seu início em grupos como Black Sabbath (1968), Deep Purple (1968) e Judas Priest (1969), é uma vertente mais “pesada” do *rock 'n roll*.

² Crítica dialética.

Por acreditarmos que o objeto artístico ganha forma a partir de como estão estruturados os seus elementos internos, tanto os signos quanto seus significados, o conteúdo e o contexto, a ideia e a ideologia, caberá a nós analisarmos, desta forma, o primeiro de nossos objetos de estudos: o poema *The Rime of the Ancient Mariner*³, do inglês Samuel Taylor Coleridge.

Realizaremos o mesmo tipo de análise na letra da música *The Rime of the Ancient Mariner*, proposta pelo Iron Maiden e lançada no álbum *Powerslave*, em 1984, evidenciando o que de mais importante do poema foi resgatado ou negligenciado na transcrição⁴ (conceito desenvolvido por Haroldo de Campos) de Steve Harris.

Averiguaremos como se articulam os elementos que compõem ambos os textos, pois, apesar de afirmar-se menos preocupado “com esses modelos de análise formal ou estilística puramente textuais” (1992, p. 53), o crítico Fredric Jameson garante que “esta [análise] constitui o código predominante em que as respostas à pergunta ‘O que isto significa?’ costumam ser dadas” (1992, p. 54). De acordo com Terry Eagleton, esse tipo de análise isola “certas estruturas ‘profundas’” (2003, p. 132) e verifica elementos imanentes dos textos como rima, métrica, ritmo, versos, estrofes, ocorrências ou ações, fábula, “personagens”, “narrador”, “foco narrativo”⁵.

Os elementos verificados num primeiro nível de leitura trazem à tona uma crítica literária presa naquilo que Jameson chamou de “*estratégias de contenção*”, mas caberá a nós, neste estudo, ir além: verificar a História e os atos socialmente simbólicos revelados à luz de uma análise final. História essa que, para Fredric Jameson, “como causa ausente, é-nos acessível apenas sob a forma textual, e (...) nossa abordagem dela e do próprio Real passa necessariamente por sua textualização prévia, sua narrativização no inconsciente político” (1992, p. 32).

Com isso, será proposta, paralelamente, uma investigação do momento sócio-histórico-cultural que circundou a criação e publicação do poema, publicado originalmente em *Lyrical Ballads* (1798), obra tida como marco do Romantismo na Inglaterra. O termo “contexto sócio-histórico-cultural” refere-se, aqui, ao conceito de Romantismo na Inglaterra e eventos que levaram ao nascimento desta escola literária, como o Iluminismo, a Revolução

³ Apesar das reedições publicadas em 1802 e 1817, onde Coleridge eliminou arcaísmos e acrescentou notas e comentários que, segundo Tania Asnes, não apenas ampliaram a sensação alegórica do poema, como estabeleceram um humor histórico nostálgico e fictício (2006, p. 26), utilizaremos o texto original, publicado em 1798.

⁴ Vide páginas 3 e 4.

⁵ Adaptamos alguns termos da “narrativa” para esta análise por julgarmos que o poema possui inúmeros elementos da prosa, apoiados naquilo que o próprio autor, S. T. Coleridge, pregava em sua *Biographia Literária*.

Industrial (produção em massa, formação da classe operária inglesa) e a ascensão da burguesia.

Os românticos, contra os princípios de criação das artes clássicas, pautado em formas e modos, modificaram o conceito de Literatura, motivados pela percepção de mudança do conceito de história e sociedade, e pelo surgimento da noção de modernidade devido, entre outros, ao avanço tecnológico da época. Eles buscavam aproximar o universo da poesia à realidade cotidiana, rompendo com a noção de “pureza de gêneros”. Precursor do movimento na Inglaterra, assim como seu amigo William Wordsworth, “Coleridge formulou uma poética percussora de uma crítica interessada em organizar a poesia como uma alternativa de sanar a negatividade devastadora da cultura moderna” (SIMPSON, 2003, p. 8) da época.

Acerca do Iron Maiden, discutiremos o que é *heavy-metal*, a importância do grupo para a indústria fonográfica e sua relação com outras artes, como Literatura, Cinema e até mesmo Religião e História. O período sócio-histórico-cultural que precede e caminha com a trajetória do Iron Maiden até a composição de *The Rime of the Ancient Mariner* também será examinado: século XX pós-guerras, estabelecimento e queda das nações comunistas e socialistas, crise e ascensão do capitalismo, avanços tecnológicos e o conceito de globalização.

Aproximar termos e conceitos de Haroldo de Campos se faz necessário devido à comparação multimodal entre Literatura e Música. Ele ressalta que a transcrição de formas, exatamente o que o Iron Maiden fez com o poema de Coleridge, resulta na transposição criativa entre as artes ou, em casos envolvendo poesia, o que ele denomina “transcrição”.

Giuliano Tosin, em seus estudos sobre transcrição poética, reforça que este conceito

“se caracteriza pela criação de traços similares àqueles que a obra original apresenta, ou seja, que a imita através de uma nova forma, com características semelhantes à original, fazendo lembrá-la. O resultado é uma tradução que estabelece analogias com a original, sem o comprometimento de tentar sê-la em outro meio. É um procedimento onde o tradutor tem consciência da autonomia que a tradução irá adquirir, e de que irá interferir de modo ativo na busca de novos horizontes para a obra. A transcrição absorve as qualidades, aparências e significados propostos pela original e os reconstrói numa estrutura que faz lembrá-la através de referências, sejam estas mais, ou menos, nítidas” (2011, p. 47, 48).

Essas semelhanças e similaridades nem sempre são encontradas na transcrição, já que esta adquire certa autonomia em relação ao texto fonte, conforme salienta Haroldo de Campos:

“Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca (...) O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (2004, p. 35) .

Dividida em três capítulos, a presente dissertação trará, em sua primeira parte, apresentará as obras e os movimentos artísticos que as cercam: Samuel Taylor Coleridge, o Romantismo inglês e o poema *The Rime of the Ancient Mariner*; o *Iron Maiden*, a “Nova Onda do *Heavy-Metal* Britânico” e a música homônima; do mesmo modo, uma perspectiva histórica dos dois momentos distintos em que se deram as publicações das mesmas: 1798 e 1984; além a fundamentação teórica que servirá de base para as investigações das quais nos comprometemos.

Subsequentemente, o capítulo II terá como objetivo analisar as estruturas que compõem e constituem ambas as narrativas ou textos em questão. Realçaremos, no poema, aspectos fundamentais como rima, métrica, a proposta de poesia-narrativa, as personagens principais e secundárias, tempo e espaço, além da fábula propriamente dita: introdução, complicação, clímax e desfecho. Simultaneamente, observaremos quais destes elementos, ou ao menos os principais segundo nossa apreciação, são resgatados ou obliterados na transcrição, corpus que também será investigado quanto aos aspectos fundamentais de composição, mas em comparação à obra original. Diante de todos esses elementos, apuraremos e exibiremos interpretações dadas à obra original que, devido às *estratégias de contenção* propostas por Fredric Jameson, se encerram e enclausuram nas questões religiosas e naturais, sobrenaturais e do imaginário exteriorizadas e manifestadas por elementos que formam e atribuem um primeiro significado à obra.

Por fim, apoiados na concepção crítico-teórica de Fredric Jameson, avançaremos em direção ao que ele denomina crítica política das narrativas. O principal objetivo é revelar, à luz de uma leitura estético-social, como os meios-de-produção capitalista, alteado devido à exploração do proletariado, influenciam diretamente – ainda que de maneira inconsciente – os diversos tipos de comportamentos sociais, como a moda e a sexualidade, mas especialmente,

neste caso, na produção artística, como cinema, música e literatura, e como os autores Samuel Taylor Coleridge e Steve Harris, por meio de suas magníficas obras, expõe todo descontentamento, dissabor e contrariedade aos novos hábitos impostos pelo capitalismo às gerações “moderna”, do final do século XVIII, e “pós-moderna”, da segunda metade do século XX.

Capítulo 1 - AS “BALADAS” E SEUS AUTORES

1.1 - SAMUEL TAYLOR COLERIDGE E O ROMANTISMO INGLÊS

A longa amizade entre dois poetas, Samuel Taylor Coleridge⁶ e William Wordsworth, a admiração e a troca de experiências pessoais e intelectuais entre ambos deu origem, em 1798, à coletânea de poemas intitulada *Lyrical Ballads*, obra considerada o marco do Romantismo na Inglaterra: de acordo com a Enciclopédia Britânica, *Lyrical Ballads* é “o mais importante evento na história da poesia inglesa desde Milton” (SILVA, 2006, p. 199).

O Romantismo inglês é o movimento artístico-literário que revelou nomes importantes como Lord Byron e seu herói no extenso poema “Childe Harold’s Pilgrimage”; John Keats, com suas longas poesias narrativas e odes (“La Belle Dame Sans Merci“, “Ode to a Nightingale“, “To Autumn”); e Percy Bysshe Shelley e os poemas políticos “Queen Mab” e “The Mask of Anarchy”. Faz-se indispensável mencionar também o poeta John Clare, o escritor em prosa Charles Lamb, e os escoceses Robert Burns e Walter Scott. Abrimos também espaço para a ficcionista Jane Austen, primeira mulher a ter sua genialidade intelectual reconhecida, após sua morte, na segunda década do século XIX.

Pouco antes, em 1793, William Blake, em sua obra intitulada *The Marriage Heaven and Hell*, já anunciava a chegada deste novo movimento, ao abandonar aos poucos e gradualmente o estilo poético neoclassicista (Silva, 2006, p. 190). Marshall Brown, professor da University of Washington, acredita que esse momento “constituted a pre-Romanticism”⁷, uma outra escola literária onde as obras de escritores como Akenside, Berkeley e Klopstock se afunilam e se apresentam, nas obras românticas de Coleridge, Wordsworth e Byron (2003, p. 28, 29).

A morte de Walter Scott, em 1832, e a ascensão monárquica do reinado da Rainha Victoria marcam o fim do período romântico e a transição para o que conhecemos na Literatura como Período Victoriano, que perdurou até 1914, quando o sentimento de nacionalismo e a ideia de nação como um todo, junto ao capitalismo, vieram à tona de maneira ainda mais veemente.

Alguns críticos dividem o Romantismo inglês em duas gerações. Porém, Dawson, professor na University of Manchester, enxerga semelhanças, como o nacionalismo, e

⁶ Vide “Anexos 3.1”.

⁷ “Constituiu um pré-Romantismo” (tradução livre).

considera que as variações entre a “geração mais velha” e a “segunda geração” ocorrem mais como uma questão de intensidade do que de espécie (2003, p. 58, 59).

Os escritores românticos se interessavam, assim como Coleridge, por temas como o misterioso, o mundo sobrenatural, o irracional e sentimental. Porém, a temática variava também entre inocência, autoconsciência, cotidiano de pessoas comuns, sonhos, o extraordinário, misterioso, religião, moral, o passional, o psicológico, crítica social, política e histórica, comprometimento nacionalista. Jorge Luis Borges esclarece que os temas presentes em *Lyrical Ballads* foram pensados e divididos por Wordsworth e Coleridge em “dois grupos. Um trataria da poesia que está nas coisas comuns (...) a outra parte, encomendada a Coleridge, trataria da poesia do sobrenatural” (2006, p. 172).

Esses aspectos apresentados na escrita romântica vão de encontro às tendências filosóficas racionalistas e científicas do Iluminismo, a serem mais discutidas posteriormente. Para Marshall Brown⁸, o segundo emerge do primeiro justamente a partir de oposições: “Enlightenment is the mirror of the wit, Romanticism the lamp of genius”⁹ (2003, p. 30).

Ele classifica o Iluminismo como “universal”, pois seus ideais avançaram e extrapolaram as fronteiras da França, enquanto o Romantismo é “histórico”, pois aponta para a ideia de fronteira e particularidades entre as nações. Tais particularidades se apresentam no conceito de “nacionalismo”: exaltação e identificação com aquilo que lhe circunda (localidade, língua, cultura) e, na Inglaterra especificamente, luta ou desejo por mudanças, especialmente religiosa e política, além de valorização da natureza e seus mistérios e liberdade poética.

“O grande alvo de ataque dos escritores românticos é a quantificação da vida (...) os românticos sonharam com uma nova forma de vida (...) e, ao mesmo tempo, tiveram na exaltação de coisas como a obra de arte e a figura do artista, a faculdade da imaginação e a atividade do devaneio um de seus principais instrumentos de oposição e resistência”. (FRANCA NETO, 2011, p. 61)

Mesmo diante de tanto enaltecimento às obras do Romantismo na Inglaterra, o crítico literário Stuart Curran considera que menos de vinte livros – dentre os mais de cinco mil

⁸ Professor da Universidade de Washington especialista em História da Literatura, Literatura Secular Britânica e Continental e Literatura e Música.

⁹ “Iluminismo é o espelho do juízo, Romantismo é a lâmpada do gênio” (tradução livre).

publicados naquele período – são aproveitados pelos estudantes, normalmente de Wordsworth, Coleridge, Keats, Byron, Shelley e Blake (2003, p. 217).

Lyrical Ballads, composto por poemas de Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth, foi publicado anonimamente numa época em que “the literary world (...) was already a jostling market place”¹⁰, deixando os “booksellers eager to meet the demand that came with improved literacy, social aspiration, and increased leisure among the middle classes”¹¹ (STAFFORD, 2013, p. xiii). Segundo Fiona Stafford, ao contrário dos livros da época, que traziam “advances in book design and sales technique”¹², *Lyrical Ballads* trazia um *Advertisement* sobre “identity, education, or background of the man behind the work”¹³ (2013, p. xiii).

Em 1800, numa espécie de “substituição” ao *Advertisement* original, William Wordsworth escreve o famoso “Prefácio a *Lyrical Ballads*”, publicado na segunda edição (1801) e expandido e republicado definitivamente na edição seguinte (1802); o poeta assegura descrever a vida comum a partir de uma linguagem realmente utilizada pelos homens:

“The principal object, then, which I proposed to myself in these Poems was to chuse incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as possible, in a selection of language really used by men; and, at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way; and, further, and above all, to make these incidents and situations interesting by tracing in them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature: chiefly, as far as regards the manner in which we associate ideas in a state of excitement”¹⁴ (2013, p. 96, 97).

¹⁰ “O mundo literário (...) já era um mercado competitivo” (tradução livre).

¹¹ “Livreiros atentos à demanda que vinha com refinado letramento, aspiração social, e crescente gosto entre a classe média” (tradução livre).

¹² “Avanços quanto ao design e técnicas de vendagem” (tradução livre).

¹³ “Identidade, educação ou informações sobre o homem por trás da obra” (tradução livre).

¹⁴ “O principal objeto, então, ao qual me propus nesses Poemas, foi escolher incidentes e situações da vida comum, e relacioná-los ou descrevê-los, do início ao fim, numa seleção de linguagem realmente usada pelos homens; e, ao mesmo tempo, jogar sobre elas uma determinada cor de imaginação, por meio da qual coisas habituais deveriam ser apresentadas à mente de modo incomum; e, mais além, e acima de tudo, tornar esses incidentes e situações interessantes por delinear nelas, embora verdadeiramente não ostentadamente, as leis primárias da natureza: sobretudo, no que diz respeito à maneira como nós associamos ideias num estado de excitação” (tradução livre).

O Prefácio chamou a atenção de John Wilson, professor do Jardine`s College. Em carta a Wordsworth, ele afirma que tais instruções lhe renderam inexprimível prazer (STAFFORD, 2013, p. 313) ao deleitar-se com seus poemas.

M. H. Abrams considera que

“a teoria de poesia formulada por Wordsworth [no conteúdo do Prefácio de 1800] baseou-se também em sua própria prática como poeta e em seus *insights* quando de seus processos criativos. E não apenas a teoria de Wordsworth, mas a poética romântica em geral” (2010, p. 139, 140).

Amigo e parceiro de Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge foi, além de poeta, filósofo e crítico literário. Sua obra *Biographia Literaria* tem influenciado gerações de professores universitários na formação de críticos literários. Enquanto crítico de sua própria composição poética, Coleridge afirma buscar por uma linguagem mais voltada ao “homem comum”. Para Tania Asnes, os dois escritores [Coleridge e Wordsworth] “exemplified the examination of the mundane, natural, and intensely subjective” (2006, p. 1), ou seja, ilustraram o valor do mundano, natural, e intensamente subjetivo.

As críticas em relação ao “extraordinary power of *Lyrical Ballads*” (STAFFORD, 2013, p. xxxii) ou, em português, “poder extraordinário de *Lyrical Ballads*” são conflitantes desde sua publicação:

“Although Sara Coleridge had concluded (...) that ‘The Lyrical Ballads are laughed at and disliked by all’ (...) the Anti-Jacobin Review declared that Lyrical Ballads had ‘genius, taste, elegance, wit, and imagery of the most beautiful kind’¹⁵ (in STAFFORD, 2013, p. xxx).

Coleridge nasceu em 1772, no condado inglês de Devonshire, e faleceu em 1834, na cidade de Londres. Turbulências devido ao uso de ópio, problemas matrimoniais, distanciamento do amigo Wordsworth e saúde deficitária, posteriormente, prejudicaram sua produção. Sua grande inspiração se deu entre 1797-1798, curto período em que ele escreveu a tríade ícone de sua poesia. O primeiro deles, “Christabel”, perdura “por suas virtudes musicais, por um ambiente de magia, por um sentimento de terror que há nele”; outro, “Kubla

¹⁵ “Embora Sara Coleridge concluiu (...) que ‘*Lyrical Ballads* foi motivo de risada e desgosto de todos’ (...) o *Anti-Jacobin Review* declarou que a obra trazia ‘talento, bom gosto, elegância, destreza, e imagens do mais belo tipo’” (tradução livre).

Khan”, resultado das experiências do autor com ópio, narra metaforicamente a história do quinto grande imperador mongol; ambos foram publicados apenas em 1816.

Porém, o principal legado de STC¹⁶ fica por conta do poema *The Rime of the Ancient Mariner*, resumido entusiasticamente por Jorge Luis Borges, em seu *Curso de Literatura Inglesa*:

“Começa descrevendo um casamento. Há três jovens que se dirigem à igreja para presenciar a cerimônia, depois se encontram com um velho marinheiro (...) Depois olha para ele, toca-o com a mão, com a mão descarnada, porém o mais importante é o olhar do marinheiro, que tem uma força hipnótica. O marinheiro fala (...) Depois obriga um dos convidados a sentar-se numa pedra, enquanto ele conta sua história. Diz que está condenado a errar de comarca em comarca, e está condenado a contar sua história, como se cumprisse assim um castigo que lhe foi imposto. O rapaz está desesperado, vê a noiva acompanhada pelos músicos entrar na igreja, ou a música, mas (...) ‘o marinheiro cumpre com sua vontade’, e conta sua história (...) E começamos com o navio (...) que se dirige para o Sul. Depois esse navio chega a terras antárticas (...) o barco está de pedras de gelo, e depois aparece um albatroz. Esse albatroz faz amizade com os marinheiros, lhe dão de comer na mão, e depois sopra um vento para o norte e a nau pode abrir caminho. O albatroz os acompanha e chegam assim, digamos, ao equador (...) Então o velho marinheiro diz: (...) ‘com minha besta matei o albatroz’ (...) a partir desse momento param de soprar os ventos e eles entram numa vasta região de calmaria. O barco fica detido e todos os marinheiros põe a culpa no narrador. Ele levava uma cruz ao pescoço, mas obrigam-no a usar pendurado o albatroz (...) O barco está parado, não chove (...) E todos vão morrendo de sede. Depois vem um barco que se aproxima (...) neste barco há dois personagens fantásticos, um é a morte e o outro empunha algo assim (...) e as duas jogam dados (...) o marinheiro sente o olhar dos outros (...) e eles morrem (...) Então o mar apodrece e todo mar está cheio de serpentes (...) e logo sente que há uma beleza naqueles seres infernais. Quando sente isso, o albatroz cai de seu pescoço no mar e começa a chover. Ele bebe a chuva com todo seu corpo, e assim pode rezar (...) Depois fala do (...) sonho que deslizou, que resvalou em sua alma. (...) quando acorda (...) vê hostes de espíritos angélicos que (...) o ajudam a manobrar o navio (...) e assim o navio

¹⁶ Samuel Taylor Coleridge assinava seus poemas com as iniciais de seu nome.

vai navegando para o norte e ele volta (...) a ver sua aldeia natal, a igreja, a ermida, vem um bote recebê-lo, e ele desembarca. Mas ele sabe que está condenado a percorrer eternamente a terra contando sua história, contando-a a qualquer um” (2006, p. 203, 204, 205, 206, 207).

A figura mítica do Albatroz atingiu grandes proporções devido à popularidade e relevância da balada coleridgeana, tanto que o poema não se restringe apenas à literatura ou ao Romantismo na Inglaterra. Sua apreciação por grandes artistas de outros segmentos, como a pintura e a música, é notável ao longo dos séculos.

Segundo Martin Gardner (2003, p. 7), o simbolista francês Charles Baudelaire se inspirou nesta personagem de *The Rime of the Ancient Mariner* para tecer o sublime poema “O Albatroz” (1857), em versos que comparam, de modo simbólico e pessimista, a ave ao poeta:

“O poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba escura,
As asas de gigante impedem-no de andar”.¹⁷

O escultor e gravurista francês Gustave Doré (1832-1883), por exemplo, entre mais de 10.000 trabalhos¹⁸, ilustrou *The Rime of the Ancient Mariner*¹⁹, já nos últimos anos de sua vida. As ilustrações foram aproveitadas na obra comentada por M. Gardner e na tradução do brasileiro Alípio Correia de Franca Neto.

Os versos de Samuel Taylor Coleridge e as gravuras de Gustave Doré ganharam vida e deram origem ao filme experimental²⁰ produzido pelo escritor e cineasta norte-americano Lawrence C. Jordan, em 1977. Publicado pela National Endowment for the Arts, com duração de 47 minutos, o filme *The Rime of the Ancient Mariner* traz o poema narrado pelo ator e diretor Orson Welles (famoso por atuar, coescrever, produzir e dirigir “*Cidadão Kane*”, 1941), e as gravuras são animadas eletronicamente.

¹⁷ Trecho de “O Albatroz”, disponível em <http://www.academia.org.br/abl/media/poesia43.pdf>, traduzido por Ivan Junqueira.

¹⁸ “A Divina Comédia” (Dante Alighieri, séc. XIV), “*Dom Quixote de la Mancha*” (Miguel de Cervantes, 1780), “*O Paraíso Perdido*” (John Milton, 1674), “*O Corvo*” (Edgar Allan Poe, 1845), “*Chapeuzinho Vermelho*” (Charles Perrault, séc. XIV), e passagens da Bíblia Sagrada.

¹⁹ Vide “Anexos 3.2”.

²⁰ Disponível em <http://lawrencecjordan.com/Films/Ancient%20Mariner.html>, site oficial de L. C. Jordan.

Na cidade de Watchet Somerset, Inglaterra, local onde Coleridge escreveu seus primeiros poemas, há uma estátua²¹ do Albatroz pendurado sobre o pescoço do Velho Marinheiro, em homenagem à *Magnum Opus* de Coleridge. Esculpida pelo escocês Alan B. Herriot, o monumento foi estabelecido, em 2003, como atração turística do Watchet Museum²² para celebrar a revitalização da cidade e a ligação entre Coleridge e o cenário local.

Nascido em 1956, o músico e compositor contemporâneo Steve Harris escreveu *The Rime of the Ancient Mariner*, lançada pelo grupo Iron Maiden, em 1984, no álbum *Powerslave*: “A música fala do poema homônimo de Samuel Taylor Coleridge” (VILELA, 2012, p. 82).

1.1.1 - O POEMA “THE RIME OF THE ANCYENT MARINERE”

Em *Lyrical Ballads*, *The Rime of the Ancient Mariner* foi excepcionalmente escrito em rimas e linguagem antigas, rebuscada, o que levou Coleridge a modificar, posteriormente, algumas palavras e expressões classificadas por ele mesmo como “arcaicas” (2012, p. 2, 3). Para Fiona Stafford, “of all the poems of the volume, it was ‘The Rime of the Ancyent Marinere’ that most perplexed its first readers”²³ (2013, p. xxxi). Chocado por sua originalidade, “Southey²⁴ thought the long narrative ‘absurd and unintelligible’ and offered distinctly double-edged praise of the many stanzas, ‘laboriously beautiful’”²⁵ (in STAFFORD, 2013, p. xxxi).

Segundo Abrams, “a mente (...) é, para Coleridge, fonte e teste da arte ao mesmo tempo” (2010, p. 162). Em *The Rime of the Ancient Marinere*, a imaginação do leitor é aguçada a partir de elementos poéticos “fantásticos” ou sobrenaturais como a aproximação de Morte e Vida-em-Morte, os espíritos dos tripulantes subindo aos céus, seu sonho com a própria morte, sua embarcação velejando mesmo sem brisa alguma soprar, o diálogo ouvido por ele entre primeira e segunda vozes, o grupo de homens-serafins que iluminavam e silenciavam o céu, sem deixar de mencionar todos os sons e criaturas vivas observadas pelo

²¹ Vide “Anexos 3.3”.

²² Site oficial: <http://www.watchetmuseum.co.uk/>.

²³ “Dentre todos os poemas do volume, foi ‘The Rime of the Ancyent Marinere’ que mais causou perplexidade em seus primeiros leitores” (tradução livre).

²⁴ Historiador, escritor e poeta laureado britânico, Robert Southey foi cunhado de Coleridge e viveu entre 1774 e 1843.

²⁵ “Southey pensava que a longa narrativa era ‘absurda e ininteligível’ e oferecia distintivamente um prazer duplo em seus inúmeros versos, ‘laboriosamente belos’” (tradução livre).

velho homem em sua agonizante viagem, talvez oriundos da imaginação do próprio Velho Marinheiro após, de maneira cruel, atirar no Albatroz.

As histórias do velho homem de “olhar reluzente” sobre as águas do mar narradas em terra firme ao Conviva, seus sonhos e alucinações, justificam a afirmação de David Simpson, em outras palavras, que assim como o Romantismo em geral, *The Rime of the Ancient Mariner* transitava entre o real e o aparente, o céu e a terra, a luta e o desejo, o compreender e o imaginar (Simpson, 2003, p. 10).

A aproximação da “personagem” a elementos da natureza como o Sol, o mar, o Albatroz, os ventos, as geleiras, as chuvas e tempestades, névoa, a Lua, o dia e a noite e o próprio Eremita da floresta, além de sua capacidade de rezar pela própria absolvição, admitindo ter feito algo “diabólico”, trazem diversas interpretações ao poema.

Em 1958, Robert Warren interpretou que o poema “dramatizes fundamentally Christian statements of sin, punishment, repentance, and redemption”²⁶ (in BOSTETTER, 1967, p. 65). Críticos como Tania Asnes consideram que os Românticos, bem como o poema, enfatizam a força da natureza e se voltam contra as novas tendências das instituições religiosas, acreditando que “the true path to God is through communing with and respecting nature”²⁷ (2006, p. 3).

Para Franca Neto, os “românticos eram os produtos da desregrada fantasia (...) [o termo fantasia] designa então algo atraente, por ser capaz de deleitar a imaginação” (2011, p. 48). Na mesma linha, Newton Stallknecht classifica o poema como “a ballad in which an imaginative use is made of the supernatural”²⁸ (1932, p. 559), enquanto o Professor John Lowes “uses the phrase ‘supreme imaginative vision’”²⁹ (in BABBITT, 1929, p. 114).

A “Queda da Bastilha”³⁰ (1789) simboliza a Revolução Francesa, período de transformações políticas e filosóficas estimuladas pelos franceses. Simultaneamente, na Inglaterra, acontecia a Revolução Industrial, marcada pelo surgimento das fábricas a partir de maquinários eficientes de larga produção em substituição aos métodos de trabalho mais primitivos.

Coleridge e outros românticos encaravam esses avanços com certo pessimismo, já que o homem se afastava da natureza em busca de trabalho nos centros urbanos, e o caráter

²⁶ “Dramatiza fundamentalmente a afirmação de pecado Cristão, punição, arrependimento, e redenção” (tradução livre).

²⁷ “O verdadeiro caminho para Deus é através do respeito e comunhão com a natureza” (tradução livre).

²⁸ “Uma balada em que é feito um uso imaginativo do sobrenatural” (tradução livre).

²⁹ “Utiliza a frase ‘visão imaginativa suprema’” (tradução livre).

³⁰ A fortaleza servia como prisão de intelectuais e foi tomada pelo Terceiro Poder, o poder do povo, que lutava por mais direitos políticos na França.

politicizado de sua poética “provide a powerful precursor for those later critics also concerned to deploy poetry as a healing alternative to the ravages of a negatively modernized culture”³¹ (SIMPSON, 2003, p. 8).

Tania Asnes acredita que Coleridge se inspirou em pintores românticos como Caspar David Friedrich ao descrever a grandiosidade da natureza sagrada e aspectos religiosos como o pecado, a redenção e o amor às criações divinas. Para ela, as viagens do Capitão James Cook, navegador, explorador e cartógrafo inglês – em especial as corajosas imersões ao Círculo Polar Antártico, também parecem exercer forte influência nesta composição (2006, p. 3).

A obra *A Voyage 'Round the World by Way of Great South Sea* (1723), por Captain George Shelvocke, onde navegadores atiraram em um albatroz por acreditarem que ele fazia o vento desaparecer, parece também ter exercido forte influência na composição de *The Rime of the Ancient Mariner*, além de grandes obras Clássicas e Neoclássicas como “A Utopia” (Thomas More, 1516), “A Tempestade” (William Shakespeare, 1613) e “As Viagens de Gulliver” (Jonathan Swift, 1726), cujos elementos remetem a viagens de expansão colonialista, busca por novas terras, impactos causados pelas grandes expedições, clima de aventura, tormentas e mistérios.

Em contrapartida, o estudioso argentino Jorge Luis Borges acredita que duas lendas tenham exercido forte influência sobre a balada coleridgeana: a primeira, de “um capitão condenado a navegar eternamente, sem nunca chegar à costa, perto do cabo da Boa Esperança, na África do Sul”. A segunda, “a lenda do judeu errante (...) condenado a percorrer a terra até o dia do Juízo Final” (2006, p. 207).

1.2 - O *HEAVY-METAL* DO IRON MAIDEN

Fundado pelo baixista, líder e principal compositor Stephen Percy Harris, conhecido artisticamente como Steve Harris, o grupo britânico de *heavy-metal* Iron Maiden vendeu, ao longo da carreira, algo em torno de 80 milhões de discos.

“O Iron Maiden se diferencia dos demais grupos pelos temas retratados em suas canções” (MELLER, 2005, p. 3), por isso, muitos relacionam o nome da banda, formada em Londres, no ano de 1975, ao apelido recebido pela primeira-ministra britânica Margareth

³¹ “Disponibilizou um poderoso antecedente àqueles críticos futuros também preocupados em organizar a poesia como uma alternativa de sanar os efeitos de uma cultura modernizada negativamente” (tradução livre).

Thatcher, após suas severas críticas a então União Soviética (URSS), no final dos anos 70, devido às relações hostis entre os países. Na capa do *single Sanctuary*³², a mascote da banda (*Eddie The Head*) tem em mãos algo parecido com uma faca ou punhal sobre uma suposta imagem da primeira-ministra ao chão, enquanto na capa do *single Women In Uniform*³³ ela, numa espécie de vingança, se esconde com uma metralhadora à espera da mascote. Outra possibilidade é de que o nome da banda (e de uma música homônima³⁴) seja baseado num instrumento medieval de tortura³⁵ que aparece no filme “O homem da máscara de ferro”, uma adaptação do livro “O Visconde de Bragellone”, escrito entre 1847 e 1850 pelo francês Alexandre Dumas.

Essa não é a única afinidade do Iron Maiden com a Literatura. De modo mais direto, “Admirável Mundo Novo” (1932), distopia de Aldous Huxley, é alicerce para a canção homônima (em inglês) *Brave New World* (2000), que retrata uma sociedade futurista dividida por castas, controlada por um estado totalitário que as pré-condiciona biológica e psicologicamente a fim de manter todos em harmonia com suas leis e regras.

A música *Sign of the Cross* é a faixa inicial do álbum *The X Factor* (1995); baseia-se no clássico “O nome da Rosa” (1980), do escritor italiano Umberto Eco, que retrata uma série de crimes misteriosos ocorridos em um mosteiro durante o período da inquisição.

Destacamos aqui mais composições do Iron Maiden inspiradas em grandes clássicos da literatura mundial: *Murders in The Rue Morgue* (1981), do conto homônimo de Edgar Allan Poe, publicado em 1841; *To tame a land* (1983), baseada na ficção *Dune*, de 1965, cujo autor, Frank Herbert, mesmo sob solicitação formal, não permitiu que o grupo nomeasse a canção com o mesmo título de sua obra; *Quest For Fire* (1983), da obra *La Guerre Du Feu*, 1911, de J. H. Rosny Aîné; *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1986), conto originalmente publicado por Alan Sillitoe, em 1959; *The Evil That Man Do* (1988), baseado no “shakespeariano” *Julius Caesar*, datado aproximadamente de 1599; *Run Silent, Run Deep* (1990), do romance homônimo publicado pelo então Comendador Edward L. Beach Jr., em 1955; *The Edge Of Darkness* (1995), baseado em *Heart Of Darkness*, de Joseph Conrad, uma série dividida em três partes publicada na íntegra no ano de 1902; *Lord of the Flies* (William Golding, 1954), que conta a história de dois garotos arruinados que se juntam para recomeçar

³² Vide “Anexos 3.4”.

³³ Vide “Anexos 3.5”.

³⁴ O primeiro trabalho da banda, ainda independente e conhecido à época como “fita demo” (*demo tape*, em inglês), já contava com a faixa homônima Iron Maiden e despertou interesse do público, da crítica e das grandes gravadoras, em 1978.

³⁵ As *brank masks* eram instrumentos de tortura utilizados, entre os séculos XVI e XVII, como forma de humilhação e retaliação a mulheres de baixa renda cujos discursos eram desordeiros ou enfadonhos.

suas vidas, é inspiração para a composição homônima de 1995, dois anos após o autor sagrar-se vencedor do Prêmio Nobel.

Seventh Son Of A Seventh Son é baseada na obra *Seventh Son*, de Orson Scott Card, primeiro livro da série de ficção científica “A Saga de Alvin Maker”, publicada em 1987. Além desta, outras três canções deste álbum conceitual, igualmente intitulado *Seventh Son Of A Seventh Son*, compõem a saga do “sétimo filho”: *The Clairvoyant*, *The Prophecy* e *Moonchild*. Este foi o sétimo álbum de estúdio da banda, lançado oficialmente em 1988.

O termo *Seventh* (Sétimo, em português) relaciona-se também à Bíblia Sagrada cristã, que igualmente serviu como fonte de inspiração para diversas músicas do Iron Maiden em sua longa discografia: *Prodigal Son* e *Purgatory* (1981), *The Number of the Beast* e *Hallowed Be Thy Name* (1982), *Revelations* (1983), *Holy Smoke* (1990), *Judas Be My Guide* (1992), *For The Greater Good Of God* e *Lord Of Light* (2006), entre outras. Sobre o conteúdo hierático de *Hallowed Be Thy Name*, é interessante citar o pesquisador brasileiro Lauro Meller: “‘Santificado Seja o Vosso Nome’, título da canção, evoca uma aura religiosa que logo se confirma: trata-se da execução de um criminoso, provavelmente de um herege, pela Inquisição” (2005, p. 5).

No início dos anos 1980, artistas e bandas como Iron Maiden, Judas Priest, Ozzy Osbourne e Twisted Sister foram “investigados e até mesmo julgados por crimes e suicídios supostamente motivados por suas canções” (VILELA, 2012, p. 71). Um grupo liderado por Tipper Gore – “esposa do ex-senador e ex-vice-presidente dos Estados Unidos Al Gore” (VILELA, 2012, p. 71) – e alguns deputados alegavam satanismo e imoralidade nas letras, impulsionando, nos Estados Unidos, uma verdadeira perseguição pública. Bruce Dickinson, vocalista do grupo à época, classificou o ato como macarthismo, “infante período de perseguição política e caça às bruxas na política estadunidense” (VILELA, 2012, p. 70).

Meller considera que “a instrumentação do heavy metal contém um inegável componente épico, grandiloquente, e esse suporte musical constitui um terreno fértil para as alusões históricas” (2005, p. 3), devido à temática de canções como “‘Genghis Khan’ [1981] (sobre o guerreiro mongol)”, “‘Invadiers’ [1982] (acerca das invasões dos nórdicos às Ilhas Britânicas)” (2005, p. 4) e *The Trooper* (1983), “inspirada no poema ‘The Charge of the Light Brigade’, de Tennyson, sobre a Batalha de Balaclava, durante a Guerra da Crimeia – 1854-1856” (MELLER, 2005, p. 4).

Run to the hills (1982), cujo tema descreve “a política de ocupação territorial norte-americana (entre 1791, ano de criação do Estado de Vermont, e 1853, quando se realizou a

Convenção de Gadsden) [que] resultou no extermínio de milhares de ameríndios” (MELLER, 2005, p. 6) e *Alexander, The Great* (1986), sobre a qual Meller propõe que “ao cotejarmos a biografia de Alexandre Magno com a letra da canção, tivemos a nítida impressão de que ela foi organizada de modo a descrever, passo a passo, os episódios de sua vida e suas principais conquistas” (2005, p. 5), são outros grandes *hits* dos “metaleiros” ingleses que mencionam a história em suas letras.

O cinema é outra arte que se faz presente nas composições do Iron Maiden: a canção *Where Eagles Dare* (1983), por exemplo, traz a temática de guerra presente no filme homônimo de Alistair MacLean, lançado em 1968.

Pioneiro da *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM) ou Nova Onda do *Heavy Metal* Britânico, termo “batizado” pelo jornalista Geoff Barton após show do Iron Maiden, em Londres, no final do verão de 1979 (in WALL, 2013, p. 76, 77), o Iron Maiden atrai uma legião de fãs no mundo inteiro, conhecidos como *metalheads* ou *headbangers*, em língua inglesa, ou “metaleiros”, em português brasileiro: “É uma das bandas que mantém o estilo do heavy metal vivo até hoje, com temas místicos, históricos e contemporâneos facilmente identificáveis em suas músicas” (VILELA, 2012, p. 13).

Ainda em atividade, após quatro décadas intensas³⁶, a banda conta atualmente com 6 integrantes: Bruce Dickinson (vocal), Steve Harris (baixo), Dave Murray³⁷, Adrian Smith e Janick Gers (guitarra) e Nicko McBrain (bateria).

Além de referência no cenário musical, o Iron Maiden é influência para diversas bandas mundo afora. Entre elas, podemos citar as mundialmente famosas Helloween (Alemanha), HammerFall (Suécia), Savatage (Estados Unidos), Stratovarius (Finlândia) e Angra (Brasil).

1.2.1 - A MÚSICA “RIME OF THE ANCIENT MARINER”

Em referência à *Magnum Opus* de Coleridge, a Donzela-de-Ferro, como a banda é carinhosamente apelidada no Brasil, propôs uma releitura do poema “The Rime of the Ancient Marinere”, no álbum *Powerslave*³⁸ (1984), cuja “temática egípcia presente na capa

³⁶ De acordo com o site oficial do grupo (www.ironmaiden.com), são mais de 2 mil apresentações ao vivo, 16 álbuns de estúdio, 7 DVDs e 3 coletâneas.

³⁷ Dave Murray é o único integrante, além de Steve Harris, presente nas gravações de todos os álbuns oficiais da banda. Ele integra o grupo desde 1976, após uma reformulação feita por Harris.

³⁸ Vide “Anexos 3.6”.

vem da faixa-título, fruto do interesse de Bruce³⁹ por história antiga. O disco trata da concepção egípcia da morte, discorrendo sobre os preparativos de um faraó para sua própria partida” (VILELA, 2012, p. 81, 82).

Segundo a pesquisadora Renata Vilela, este é um álbum não “tão aclamado pela crítica especializada”, mas “é provavelmente o álbum preferido da maior parte dos fãs da banda”:

“*Powerslave* mostra a banda no auge de sua plenitude técnica e artística. As composições estão muito desenvolvidas e bem trabalhadas; são, ao mesmo tempo, pesadas, melódicas e coesas, e tanto os fãs quanto os próprios músicos as colocam na sua lista de favoritas” (2012, p. 81).

Ela ainda frisa que “na recente turnê *Somewhere Back in Time*, de 2008, essas duas canções [*Powerslave*, faixa título, e ‘The Rime of the Ancient Mariner’] foram algumas das mais aguardadas pelas novas gerações de fãs, que jamais haviam visto esses clássicos ao vivo” (2012, p. 82).

Proferido ao povo inglês durante a Segunda Guerra Mundial, mais precisamente em 04 de junho de 1940, quando as tropas alemãs dominaram a França e avançariam em direção à Inglaterra, o epílogo⁴⁰ do segundo dentre os três célebres discursos do estadista britânico Winston Churchill foi reproduzido pelo Iron Maiden no início da canção *Aces High* (faixa de abertura do álbum), cuja temática descreve

“uma das muitas batalhas travadas entre a Royal Air Force britânica e a Luftwaffe de Adolf Hitler. A letra retrata a movimentação dos pilotos, desde o momento em que ouvem a sirene de alerta de ataque aéreo e correm [em] direção às aeronaves” (MELLER, 2005, p. 7).

Em sequência, a música “2 minutes to midnight” também é uma alusão aos horrores da guerra, com referências ao nazismo e ao simbólico *Doomsday Clock*, ou “relógio do dia do

³⁹ Bruce Dickinson é formado em História pela Queen Mary College, em Londres, além de piloto de avião e esgrimista, entre outras atividades.

⁴⁰ “*We shall go on to the end, we shall fight in France, we shall fight on the seas and oceans, we shall fight with growing confidence and growing strength in the air, we shall defend our Island, whatever the cost may be, we shall fight on the beaches, we shall fight on the landing grounds, we shall fight in the fields and in the streets, we shall fight in the hills; we shall never surrender*”. Tradução livre: “Iremos até ao fim, lutaremos na França, lutaremos nos mares e oceanos, lutaremos com confiança crescente e força crescente no ar, defenderemos nossa Ilha, a qualquer custo, lutaremos nas praias, lutaremos nos campos de pouso, lutaremos nos campos e nas ruas, lutaremos nas colinas; nunca nos renderemos”.

juízo final”. *Powerslave*, a faixa título, discorre sobre “a escravidão no Egito Antigo” e *The Duellists* “relata um duelo entre cavaleiros na Idade Média” (MELLER, 2005, p. 4).

Enquanto as músicas de sucesso⁴¹ tinham duração de três a cinco minutos, *The Rime of the Ancient Mariner*, um dos carros-chefes do disco *Powerslave* – que vendeu em torno de 5 milhões de cópias nos cinco continentes – era a música mais extensa de toda a quadragenária carreira do grupo (treze minutos e trinta e um segundos) até o lançamento internacional, em 04 de setembro de 2015, do álbum duplo *The Book of Souls*: composta por Dickinson, a última faixa, *Empire of the Clouds*, com exatos 18 minutos e 01 segundo, relata o acidente ocorrido com um dirigível britânico, em 1930.

Segundo o pesquisador e crítico literário brasileiro Alexander Meireles da Silva, a transcrição *The Rime of the Ancient Mariner* “segue a história criada por Samuel Taylor Coleridge no presente poema homônimo. É uma excelente adaptação que resume de forma competente os eventos narrados no poema de sete partes” (2006, p. 220).

Para Renata Vilela, trata-se de “mais uma prova da capacidade da banda de transformar livros e filmes consagrados em outras obras-primas. (...) A música é eletrizante e possui fragmentos originais do poema na letra” (VILELA, 2012, p. 82).

“A música relata trechos do poema em que um marinheiro, durante uma viagem, assassina um albatroz, ave considerada sobrenatural por marinheiros britânicos. Temendo a maldição do animal, os companheiros do assassino da ave atam a cabeça ao corpo do pássaro, tentando evitar o pior. Em vão! O navio cai sob a maldição do albatroz. Primeiro, o navio fica à deriva. Segue-se então uma terrível seca. Um a um, os marinheiros sucumbem de sede. O único sobrevivente é o assassino da ave. Quando a amarra que grudava o corpo e a cabeça da ave finalmente cai, uma chuva torrencial despenca do céu e conduz o navio de volta para casa” (VILELA, 2012, p. 82).

Alguns fatos e acontecimentos históricos importantes antecederam ou foram contemporâneos ao *Iron Maiden* ao longo de sua carreira, assim como adveio ao poeta inglês Coleridge, e acreditamos ser conveniente citá-los.

Foi durante *World Slavery Tour* que a banda veio ao Brasil pela primeira vez, para uma apresentação antológica no primeiro *Rock In Rio*, no ano de 1985, que contava com

⁴¹ “*Beat it*” (Michael Jackson, 1982), “*(Just like) Starting over*” (John Lennon, 1980), “*Start me up*” (Rolling Stones, 1981) e “*You shook me all night long*” (AC/DC, 1980), por exemplo, estiveram no “topo” das paradas da Billboard, de acordo com o site da Revista Rolling Stone.

outros grupos renomados como Queen, AC/DC, Ozzy Osbourne, Whitesnake, Scorpions, Rod Stewart, Yes, além dos brasileiros Erasmo Carlos, Rita Lee, Barão Vermelho, Os Paralamas do Sucesso, Gilberto Gil, Lulu Santos, Ney Matogrosso, Baby Consuelo & Pepeu Gomes, entre outros. Naquele ano, o Brasil realizou e ofereceu a seu povo as primeiras eleições presidenciais democráticas, após o Golpe Militar de 1964, fruto da campanha Diretas Já.

A *World Slavery Tour* passou por Europa, Ásia, Oceania e Américas do Norte e do Sul, fazendo do Iron Maiden “a primeira banda de rock a estar atrás da Cortina de Ferro, tocando na Polônia, na Hungria e na Tchecoslováquia em plena era comunista” (VILELA, 2012, p. 88).

1.3 - 1798 e 1984

Historicamente, diversos eventos precederam a “Idade Romântica” na Inglaterra, que varia entre 1798 e 1834: a Grã-Bretanha surgiu com o *Act Of Parliament* – união dos governos escocês e inglês, em 1707; entre 1713 e 1789, o poder do Parlamento e dos Ministros crescia durante os reinados da Rainha Anne e dos Reis George I e George II; e neste ínterim, mais precisamente em 04 de julho de 1776, se deu a Independência dos Estados Unidos da América, com apoio dos franceses, cujos ideais iluministas⁴² despertados por filósofos como Rousseau – que defendia a democracia como forma de oferecer a igualdade entre os homens, afirmando “que o soberano deveria conduzir o Estado segundo a vontade de seu povo” (SILVA, 2006, p. 197).

Antes ainda, a Revolução Gloriosa (1689)⁴³, momento em que a burguesia ganhou força e ascendeu gradativamente ao poder, impulsionou o evento que, dentre tantos, causou mais impacto na sociedade e na literatura inglesas do final do século XVIII⁴⁴: a Revolução Industrial. Foi neste período que termos como indústria, fábrica, classes média e trabalhadora, capitalismo e socialismo, entre outros, foram inventados ou “ganharam seus significados modernos” (HOBSBAWM, 2009, p. 2).

De acordo com Raymond Williams,

⁴² Movimento intelectual e cultural europeu que, fundamentado no pensamento de Voltaire e Hobbes, se opunha a fé e superstição, voltando seus princípios à razão e à ciência como instrumentos de compreensão da sociedade e da natureza.

⁴³ Os direitos do rei foram cerceados e foi dado certo poder ao Parlamento, além de trazer a classe média para participar das decisões políticas do governo.

⁴⁴ Conhecido como “Século das Luzes” ou era da razão.

“a experiência inglesa é especialmente significativa, na medida em que uma das transformações decisivas nas relações entre campo e cidade ocorreu na Inglaterra muito cedo, e num grau tão acentuado que, sob certos aspectos, não encontra paralelo (...) a Revolução Industrial não transformou só a cidade e o campo: ela baseou-se num capitalismo agrário altamente desenvolvido, tendo ocorrido muito cedo o desaparecimento do campesinato tradicional” (2011, p. 12)

Trabalhadores rurais desempregados devido ao avanço científico e ao surgimento de equipamentos que vieram a substituir parte do trabalho braçal se mudaram do campo para a capital Londres; os trabalhadores mais pobres eram explorados, e isso incluía suas mulheres e filhos, em troca de salários miseráveis. Esse êxodo ficou conhecido também como Revolução Agrícola, quando famílias pobres viam-se obrigadas a migrar para as grandes cidades devido aos *enclosures* ou *Enclousure Acts* (Decreto das Cercas⁴⁵). O poeta William Wordsworth, que seguiu o mesmo trajeto, é também citado por Williams: um de seus poemas⁴⁶ contempla a cidade, suas manhãs, seu silêncio e beleza, suas majestosas torres e cúpulas (2011, p. 17).

A Revolução Francesa⁴⁷ é resultado de um movimento da burguesia formado a partir de ideais filosóficos liberais, reivindicando garantias, liberdade civil e reforma constitucional: um novo regime substituiu o antigo em crise e endividado. Temos então o surgimento dos termos “nação” e “pátria”.

“Se a economia do mundo do século XIX foi formada principalmente sob a influência da revolução industrial britânica, sua política e ideologia foram formadas fundamentalmente pela Revolução Francesa. A Grã-Bretanha forneceu o modelo para as ferrovias e fábricas, o ‘explosivo’ econômico que rompeu com as estruturas sócio-econômicas tradicionais do mundo não europeu; (...) A França forneceu o vocabulário e os temas da política liberal e radical-democrática para a maior parte do mundo. A França deu o primeiro grande exemplo, o jcojiceito [sic] e o vocabulário do nacionalismo. A França

⁴⁵ O governo britânico solicitou direitos sobre terras até então consideradas de uso comum, o que aumentou a taxa de aluguel cobrado aos trabalhadores rurais, que se viram obrigados a procurar emprego na cidade.

⁴⁶ *Composed Upon Westminster, September 3rd, 1802.*

⁴⁷ Os burgueses, com apoio popular dos camponeses e pequenos proprietários de terras, se revoltaram contra a aristocracia francesa e destituíram os privilégios do clero e da nobreza. Foi neste período, entre 1789 e 1799, que se firmou a Declaração dos Direitos dos Homens e do Cidadão, conhecido como o primeiro documento relacionado aos direitos humanos no mundo. Napoleão Bonaparte assume o poder e surge, então, o primeiro Código Civil da história; mesmo com sua derrota na Batalha de Waterloo e, conseqüentemente, seu afastamento da política francesa, os ideais burgueses permaneceram.

forneceu os códigos legais, o modelo de organização técnica e científica e o sistema métrico de medidas para a maioria dos países. A ideologia do mundo moderno atingiu as antigas civilizações que tinham até então resistido as ideias europeias inicialmente através da influência francesa (HOBSBAWM, 2009, p. 38).

Alípio Correa de Franca Neto, em sua Tese de Doutorado pela USP⁴⁸, aponta que as ideias de William Godwin, baseadas nas perspectivas de Rousseau de que “o homem natural era piedoso e instintivo, e (...) as forças repressivas da sociedade (...) o corrompiam” (2011, p. 44), exerceram grande impacto sobre os ingleses. Com a “Queda da Bastilha”⁴⁹, em 1789, instaurou-se o lema “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”. Segundo o historiador Eric Hobsbawm, “o termo ‘liberdade’, antes de 1800 sobretudo uma expressão legal que denotava o oposto de ‘escravidão’, tinha começado a adquirir um novo conteúdo político” (2009, p. 39); muitos iluministas, porém, “assumiram como verdadeira a proposição de que a sociedade livre seria uma sociedade capitalista” (2009, p. 16).

O período entre 1789 e 1848 é classificado por Eric Hobsbawm como “dupla revolução” (2009, p. 1), que foi:

“o triunfo não da ‘indústria’ como tal, mas da indústria capitalista; não da liberdade e da igualdade em geral, mas da classe média ou da sociedade ‘burguesa’ liberal; não da ‘economia moderna’ ou do ‘Estado moderno’, mas das economias e Estados em uma determinada região geográfica do mundo (...) cujo centro eram os Estados rivais e vizinhos da Grã-Bretanha e França (...) e que dali se propagou por todo mundo”. (2009, p. 2).

Segundo ele, as duas revoluções constituem

“a maior transformação da história humana desde os tempos remotos quando o homem inventou a agricultura e a metalurgia, a escrita, a cidade e o Estado. Esta revolução transformou, e continua a transformar, o mundo inteiro” (2009, p. 2).

⁴⁸ Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

⁴⁹ A fortaleza servia como prisão de intelectuais e foi tomada pelo Terceiro Poder, o povo, que lutava por mais direitos políticos na França.

Na Inglaterra, de modo geral, somente no ano de 1851 a população urbana tornar-se-ia maior que a rural (HOBSBAWM, 2009, p. 7, 8). Mas o historiador acredita que, por volta de 1789, duas cidades europeias poderiam ser consideradas grandes, no sentido urbano do termo: Londres, com aproximadamente 1 milhão de habitantes, e Paris, com cerca de meio milhão. Essa noção de sociedades predominantemente urbanas, porém, vem de algumas décadas antes: o escritor Daniel Defoe, por exemplo, já percebia “um admirável aglomerado de gente” (WILLIAMS, 2011, p. 19) na *Stourbridge Fair*, em Cambridge, outrora o maior mercado da Inglaterra.

Os inúmeros acontecimentos supracitados foram marcantes e fundamentais para as mudanças e para o firmamento da nova sociedade inglesa, autointitulada “os primeiros ingleses civilizados” (Silva, 2006, p. 166), pois enxergavam seus antecessores do século XVII como bárbaros. Segundo o pesquisador Giovanni Arrighi, “o Reino Unido exerceu as funções de governo mundial até o fim do século XIX” (2006, p. 59), ideia que completamos a seguir:

“Ante os negociantes, as máquinas a vapor, os navios e os canhões do Ocidente - e ante suas ideias -, as velhas civilizações e impérios do mundo capitularam e ruíram. A Índia tornou-se uma província administrada pelos procônsules britânicos, os Estados islâmicos entraram em crise, a África ficou exposta a uma conquista direta. Até mesmo o grande império chinês foi forçado a abrir suas fronteiras à exploração ocidental em 1839-42. Por volta de 1848, nada impedia o avanço da conquista ocidental sobre qualquer território que os governos ou os homens de negócios ocidentais achassem vantajoso ocupar, como nada a não ser o tempo se colocava ante o progresso da iniciativa capitalista ocidental” (HOBSBAWM, 2009, p. 4).

“Pela primeira vez na história da humanidade, foram retirados os grilhões do poder produtivo das sociedades humanas, que daí em diante se tornaram capazes da multiplicação rápida, constante, e até o presente ilimitada, de homens, mercadorias e serviços. Este fato é hoje tecnicamente conhecido pelos economistas como a “partida para o crescimento auto-sustentável”. Nenhuma sociedade anterior tinha sido capaz de transpor o teto que uma estrutura social pré-industrial, uma tecnologia e uma ciência deficientes, e conseqüentemente o colapso, a fome e a morte periódicas, impunham à produção” (HOBSBAWM, 2009, p. 20).

Apesar de carregado de esperança e mudanças, o final do século XVIII e o início do século XIX apresentaram escritores muito mais “agraciados” pelos princípios racionalistas trazidos pela Revolução Francesa do que pelos movimentos ocorridos simultaneamente na Inglaterra, o que acarretou repressão, muitas vezes violenta, por parte do governo a certas publicações e escritores, que lançou mão de agentes, espiões e informantes.

“De uma maneira bastante ampla, praticamente toda pessoa instruída, esclarecida e de talento simpatizava com a Revolução (...) Na Grã-Bretanha, esta lista incluía os poetas -Wordsworth, Blake, Coleridge, Robert Burns, Southey -, os cientistas, o químico Joseph Priestley e vários membros da distinta Sociedade Lunar de Birmingham, tecnólogos e industriais como Wilkinson, o capitão do ferro, e o engenheiro Thomas Telford, e ainda intelectuais membros do partido Whig e dissidentes em geral. Na Alemanha, incluía os filósofos Kant, Herder, Fichte, Schelling e Hegel, os poetas Schiller, Hoelderlin, Wieland e o idoso Klopstock, além do músico Beethoven; na Suíça, o educador Pestalozzi, o psicólogo Lavater e o pintor Fuessli (Fuseli); na Itália, praticamente todas as pessoas de opiniões anticlericais” (HOBSBAWM, 2009, p. 57).

Tudo isso contribuiu diretamente para um desejo de mudança e reforma no sistema político britânico, processos que culminaram na maturidade poética de, por exemplo, Wordsworth, (DAWSON, 2003, p. 50, 51): o poeta dizia que “sempre lhe preocupava um temor, o temor de que as duas obras máximas da humanidade, as ciências e as artes, pudessem desaparecer por obra de alguma catástrofe cósmica” (BORGES, 2006, p. 176, 177).

Artisticamente, mais precisamente na literatura inglesa, o Século XVIII⁵⁰ é o período de transição entre a Literatura Augustana – com a ascensão rápida do romance de ficção e a poesia sátira como ponto mais alto – e o Gótico⁵¹, período também conhecido por “pré-romântico”, cuja temática mencionava fantasmas, morte, pobreza, desapareções, dor, terror, medo.

⁵⁰ Alexander Pope, Edward Young, entre outros, traziam em sua poesia um conteúdo essencialmente político, de natureza crítica e, por vezes, satírica, buscando representar poeticamente as imperfeições e indelicadezas da realeza e da sociedade aristocrata da época; as visões racionalista e religiosa que o homem tinha do universo eram temáticas também abordadas entre eles, como em *Rape of the Lock* (A. Pope, 1712) e *Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (E. Young, 1741-1745).

⁵¹ O interesse pela arquitetura medieval se refletiu no romance e na poesia gótica: as passagens aterrorizantes, os ambientes macabros e os acontecimentos sobrenaturais tornaram a literatura gótica muito popular; destaque para Horace Walpole e seu tradicional romance *The Castle of Otranto* (1764).

Os românticos, contra os princípios de criação das artes clássicas, pautados em formas e modos, modificaram o conceito de Literatura, motivados pela percepção de mudança do conceito de história e da sociedade, e pelo surgimento da noção de modernidade devido, entre outros, ao avanço tecnológico-científico da época. Eles buscavam aproximar o universo da poesia à realidade cotidiana, rompendo com a noção de pureza de gêneros, ao contrário do que pregava Alexander Pope em seu *Essay on Criticism* (1711):

“escreva sobre coisas que são comuns a todas as pessoas em todas as épocas; não escreva sobre coisas que são incomuns ou que despertem estranheza de alguma forma (...) imite os poemas dos antigos gregos e romanos (...) fale sobre os assuntos gerais da vida com maior controle e polidez que qualquer outro poeta já tenha tentado” (SILVA, 2006, p. 187).

Aliás, “a distinção entre clássico e romântico aparece pela primeira vez na Inglaterra por meio das conferências de Coleridge proferidas em 1811” (FRANCA NETO, 2011, p. 47). Em seu *Advertisement to Lyrical Ballads* (2013, p. 3), William Wordsworth se adianta e tece seus pontos-de-vista sobre a linguagem utilizada por ele e seu amigo Samuel Taylor Coleridge: “Readers of superior judgment may disapprove of the style in which many of these pieces are executed it must be expected that many lines and phrases will not exactly suit their taste”⁵².

“As teorias e a prática de Wordsworth causaram escândalo no início. Depois foram aceitas, e foi visto – como acontece com todos os velhos poetas que não fracassaram –, foi visto um pouco como uma instituição, tanto que lhe deram o título de poeta laureado. Ele aceitou” (BORGES, 2006, p. 171).

A poesia de Wordsworth e Coleridge, bem como o romantismo inglês, teoricamente dirigia-se à classe média ascendente ao poder, em plena prosperidade e socialmente mais produtiva, que aspirava por informações encontradas em jornais e revistas, e também visava aprimorar-se culturalmente. Porém, devido a sua vasta produção, as obras românticas, em especial a poesia, atingiram também a aristocracia, as classes mais baixas e até artesãos e proletariados rurais.

⁵² “Leitores de julgamento superior podem desaproveitar o estilo em que muitos desses fragmentos são executados, espera-se que muitas linhas e frases não satisfarão exatamente seus gostos” (tradução livre).

A atmosfera experimentalista dos escritores românticos não se tratava de negar o tradicional, o passado, mas reciclar, buscar novas formas, combinações, possibilidades. O ideal da “revolução Francesa apontava para o futuro, e havia obsedado a maior parte dos artistas e intelectuais europeus em 1789” (Franca Neto, 2011, p. 55). A temática emocional envolta ao período literário romântico foi, sim, de encontro ao pensamento e vertentes iluministas: “it would be a mistake to imagine that they turned their backs on reality”⁵³, (FLEISCHMANN, 1999, p. 35).

Tudo isso era reflexo evidente da Revolução Industrial: os avanços científicos, o surgimento de novas tecnologias, a produção em massa, as novas técnicas de impressão e a exploração da classe trabalhadora criaram uma sociedade consumista e influenciaram diretamente na literatura. Fleischmann, inclusive, enquadra o Romantismo e os romances (*novels*) no capítulo intitulado “Literatura na Idade do Industrialismo” (1999, p. 33).

Enxergar, além dos progressos tecnológico-científicos, as transformações sociais encaminhadas pela nova condição dos burgueses que, na França, tomavam em mãos o poder e, na Inglaterra, empregavam e exploravam os trabalhadores por deterem as terras e controlarem as fábricas e, a partir daí, repensar um novo conceito e modelo artístico que discutia o estilo de vida vigente no final do século XVIII e questionava a despontante industrialização e a vertiginosa urbanização, faz dos poetas românticos, em especial os também críticos e teóricos Wordsworth, Colerige e Shelley, modernos no sentido literal da palavra: inovadores, vanguardistas. Dawson (2003, p. 67) alegoriza a “atitude Romântica” como um avesso às chaminés e fábricas e um apreço pelo charme interiorano, numa tendência que implicou numa reavaliação da natureza humana. Para ele, a crítica ao crescimento industrial e agrícola era de cunho moral e social.

A partir de 1820, a mecanização alavancou esse industrialismo, aumentando o alcance e a variedade dos produtos, originando o que conhecemos como “concorrência”, obrigando as empresas a buscarem novos mercados (ARRIGHI, 2006, 9. 165). Os reflexos das Revoluções Industrial e Francesa perduram no ocidente até os dias atuais, num domínio histórico, linguístico e simbólico: “Esse grande levante afetou profundamente a vida política e, mais ainda, a vida social do continente europeu” (HOBSBAWN, Ecos da Marselhesa, 1996, p. 20).

⁵³ “Seria um erro imaginar que eles viraram as costas para a realidade” (tradução livre).

Assim como as Guerras Napoleônicas⁵⁴, de todos os eventos políticos, sociais e econômicos ocorridos a partir de 1900, talvez os mais marcantes e, ao mesmo tempo, assustadores sejam justamente Primeira e Segunda Guerras Mundiais. A primeira delas durou 4 anos, entre 1914 e 1918; a segunda, quase 6: de 1939 a 1945. O fim da raça humana não parecia muito distante:

“no curso de 31 anos de conflito mundial, entre a declaração de guerra austríaca à Sérvia, em 28 de julho de 1914, e a rendição incondicional do Japão, a 14 de agosto de 1945, quatro dias após a explosão da primeira bomba nuclear, em que o fim de considerável proporção da raça humana não pareceu muito distante” (HOBBSAWM, *Era dos Extremos*, 1995, p. 29).

A “Grande Depressão” que assolou as nações capitalistas ocidentais após a Primeira Guerra Mundial serviu para firmar e afirmar o regime soviético que, ao contrário daquelas nações, crescia economicamente. Em 1922, ao final da Primeira Guerra Mundial, se firmou a primeira nação comunista, a URSS⁵⁵, cuja potência político-econômica evidenciou-se até o final dos anos 1950.

Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos se reergueram política e economicamente, mantendo-se até hoje como a grande potência mundial. Nos dizeres de Giovanni Arrighi, eles são a hegemonia do “longo século XX” (Arrighi, 2006).

O final dos anos 1950 e o início da década seguinte marcam a chegada de um período reconhecido por Fredric Jameson como “pós-modernidade”: o mundo enfrenta significativas alterações em todos os setores, rumando para o “fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a ‘crise’ do leninismo, da social-democracia, ou do Estado do bem-estar etc.” (2000, p. 27). Trata-se, pois, da “extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno” (2000, p. 27). No campo restrito às artes em geral, como veremos adiante, a ruptura não aponta para novas tendências ou formas pré-determinadas, mas ampliava-se para uma heterogeneidade caótica.

Desde então, uma grave crise assolou países como URSS. As populações desta e de outras nações que viviam sob o mesmo regime passaram a questionar sua legitimidade e, do início dos anos 1980 ao início dos anos 1990, uma grave crise assolou países como Polônia e

⁵⁴ Conflito armado que se estendeu por mais de uma década contra Napoleão Bonaparte, ditador que assumiu o poder após a Queda da Bastilha e não mais atendia às necessidades dos cidadãos; ele e as nações europeias foram derrotados após uma investida dos ingleses em favor do povo francês.

⁵⁵ União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

a própria União Soviética, culminando com o retorno do regime capitalista como regulamentadores destas nações. A Queda do Muro de Berlim (reunificação da Alemanha) e o fim Guerra Fria⁵⁶ são marcos do fim do regime comunista em alguns países da Europa, datado de 1989, período denominado por Hobsbawm como “O Fim dos Impérios” (1995, p. 198).

Mais do que a má gestão das políticas macroeconômicas norte-americanas entre 1960 e 1974, os aumentos salariais entre 1950 e 1960 e, em seguida, a “explosão de salários”, entre 1968 e 1973, materializaram-se no superfaturamento dos preços de compras de produtos primários, em especial o petróleo, fato “fundamental para deslanchar a grande depressão” (ARRIGHI, 2006, p. 316).

Mesmo após a Guerra do Vietnã – conflito armado entre Vietnã do Sul e Vietnã do Norte, com interferência direta do exército norte-americano, que se viu obrigado a retirar suas tropas em 1973, dois anos antes da reunificação da República Socialista do Vietnã – os EUA se mantiveram fortes economicamente e conseguiram, pouco tempo depois, enraizar ainda mais o sentimento de patriotismo em seus cidadãos.

Uma grave crise afetou também o Reino Unido desde o final da Segunda Guerra Mundial até a ascensão da “Dama de Ferro” Margaret Thatcher ao poder (1979), a primeira mulher eleita Primeira-Ministra do Reino Unido, sendo reeleita, em 1983, após recuperação econômica do Estado Britânico, e em 1987, renunciando três anos depois.

Essa recuperação aconteceu primordialmente por causa do “livre comércio” britânico, que se deu através da “expansão das redes bancárias provinciais britânicas”, tornando a Grã-Bretanha “o ‘mercado’ mais conveniente e eficiente para obter meios de pagamento e de produção e para colocar os produtos primários” (ARRIGHI, 2006, p. 169).

Tantas crises econômicas acarretaram o surgimento da noção de primeiro e terceiro mundos, termos substituídos hoje por “países desenvolvidos” e “países em desenvolvimento”: disparidades políticas, organizacionais, econômicas, educacionais, tecnológicas e científicas, marginalização e exclusão socioeconômica de alguns países, e exploração de mão-de-obra internacional agravaram ainda mais as diferenças entre países ricos e emergentes, estreitando, inclusive, sérios problemas de relacionamento entre eles.

O capitalismo como conhecemos atualmente, finalmente legitimado com a supremacia de algumas das principais nações europeias e da América do Norte, teve seu início nos sistemas genovês e holandês de governo, antecessores do sistema britânico, definido por Arrighi como sistema de “interminável acumulação de capital” (2006, p. 163).

⁵⁶ Período de disputas políticas e econômicas entre os norte-americanos e os soviéticos, que durou do fim da Segunda Guerra Mundial até a queda da União Soviética (1991).

A "colonização direta e a escravatura" foram fundamentais para o sucesso do "novo regime", mas o "nacionalismo econômico", ou seja, uma gestão de economia interna voltada ao "acúmulo de excedentes monetários no comércio colonial" transformou custos em receita⁵⁷ e foi condição necessária para o sucesso do capitalismo emergente (ARRIGHI, 2006, p. 50).

Ainda de acordo com Arrighi, em seu livro *O Longo Século XX*,

"historicamente, porém, somente *depois* de cessados os confrontos [guerras⁵⁸] é que se estabeleceu um novo regime, com o capital excedente encontrando o caminho de volta para uma nova fase (...) de expansão material" (2006, p. 164).

Desenvolvimento e notáveis descobertas nos campos da ciência e da tecnologia⁵⁹ firmam aquilo que conhecemos definitivamente como "modernidade". Tais avanços trazem a ideia de conexão e integração internacional, cada vez mais imediata especialmente com a chegada da Internet e outros meios-de-comunicação, dando origem, no final dos anos 1970, ao processo de "globalização".

Esse processo atingiu também a economia mundial capitalista, que rapidamente se alastrou e se tornou regime em quase todos os principais países do mundo. Isso intensificou as competições por acúmulo de capital e expandiu ainda mais o comércio mundial: é o

"estágio do capitalismo mais *puro* do que qualquer dos momentos que o precederam (...) no exato momento em que a própria concepção de periodização histórica parece ser bastante problemática" (JAMESON, 2000, p. 29).

Assim como a arte pós-moderna em geral (pintura, cinema, música, literatura) é classificada como "empírica, caótica e heterogênea" (JAMESON, 2000, p. 27), bem como a arquitetura – campo que mais impressionou Fredric Jameson quanto às "modificações da produção estética" (2000, p. 28), a filosofia e a crítica literária, a ideia de heterogeneidade política, econômica, social, cultural e artística é intrínseca ao conceito de globalização:

⁵⁷ Especialmente os custos com lutas (guerras, batalhas) pela supremacia europeia.

⁵⁸ Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), Guerras Napoleônicas (1803-1815), as duas Guerras Mundiais (1914-1918 e 1939-1945, respectivamente).

⁵⁹ Popularização dos computadores (anos 1980); transplante de órgãos, fibra ótica, laser e Internet (anos 1960); descoberta da molécula de DNA, pouso do primeiro módulo lunar na Lua e lançamento do primeiro satélite artificial Sputnik (anos 1950); bombas nucleares (anos 1940); além de outros menos recentes como o sistema de produção de Henry Ford, o avião, a penicilina e o motor a jato, no início do Século XX.

“qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias” (2000, p. 29).

A década de 1980 se fundamenta na miscelânea de ideologias advinda da globalização: as megaproduções dos famosos musicais da Broadway, eventos internacionais de diversos tipos, shows pirotécnicos, os grandes concertos, as impressionantes construções arquitetônicas pós-modernas, especialmente nos Estados Unidos e Europa, o mundo dos luminosos, das propagandas e espetáculos, e a popularização dos videogames acentuam ainda mais a importância dada ao lazer e ao entretenimento neste período. Na moda, a fusão também é marcada pelo exagero e extravagância: as combinações traziam muitas cores, acessórios, maquiagem, as saias eram mais curtas, os saltos mais longos, porém a referência ainda eram os anos 70, que já rompiam com os padrões discretos e formais da primeira metade do século XX.

Na música *pop* de língua inglesa, é tempo de transição entre o que conhecemos hoje como *rockabilly/twist*, *classic rock*, *punk rock* e *heavy-metal*: de Bill Haley & His Comets (anos 1950) a The Beatles (primeira metade dos anos 1960), daí a The Rolling Stones e aos psicodélicos The Doors, Jethro Tull e Jimi Hendrix (segunda metade dos anos 1960), passando pelos “pais do metal” como Led Zeppelin, Deep Purple (final dos anos 1960) e Black Sabbath, os teatrais KISS e Alice Cooper (primeira metade dos anos 1970), além dos *punks* Ramones e Sex Pistols (segunda metade dos anos 1970), que finalmente passam a dividir a cena com os oitentistas “pesados” e “agressivos” Iron Maiden e Metallica, entre outros. Com o passar dos anos, a mistura destes estilos e o surgimento de movimentos alternativos que caminhavam lado a lado aos gêneros *hippie*, *punk* e *pop* fizeram com que a censura perdesse força.

Para Fredric Jameson, é necessário

“entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes” (2000, p. 29).

Deste modo, rotular as mais variadas vertentes do *rock and roll* parece tão improvável quanto encontrar uma unidade ou coerência no impulso intitulado por ele como pós-modernismo, pois suas formas são tantas que “não passam, pelo menos de início, de reações específicas e locais *contra* os seus modelos [formas modernas]” (1985, p. 17).

As grandes gravadoras⁶⁰ eram responsáveis por produzir, fabricar e distribuir os discos em larga escala desde o final dos anos 1930. Ao mesmo tempo em que divulgavam a música e os artistas, as grandes corporações do ramo tinham total controle sobre os direitos autorais e vendas de produtos, o que fez do ramo um negócio altamente rentável, mas que aos poucos se tornou excludente de artistas não segmentados ou enquadrados em determinados pré-requisitos.

Entre os anos 1960 e 1990, a popularidade de grandes artistas como Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, AC/DC, Iron Maiden, Guns & Roses, KISS, Michael Jackson e tantos outros tornou o mercado fonográfico um dos maiores do mundo e praticamente unificou os “quatro cantos” do planeta por meio da música.

No início dos anos 1980, nasce a MTV, canal norte-americano de telecomunicações voltado única e exclusivamente à música: artistas não mais gravam apenas discos, mas também videoclipes (suporte visual para veiculação de músicas) que seriam utilizados na divulgação massiva de sua marca e suas composições. O mercado fonográfico nunca mais seria o mesmo: a veiculação dos *singles* não era mais admitida de maneira dissociada à imagem.

Uma das marcas do pós-modernismo é a perda do individualismo e a necessidade de temas globais e atemporais, já que aparentemente existe

“uma razão pela qual os artistas e os escritores do presente não conseguirão mais inventar novos estilos e mundos – é que todos estes já foram inventados; o número de combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos” (JAMESON, 1985, p. 19).

As corporações midiáticas, ao privatizarem segmentos artísticos como, por exemplo, literatura e música, colaboraram direta e veementemente com tal fragmentação. Agora, nada ou

⁶⁰ Os primeiros álbuns do Iron Maiden (1980-1984) foram lançados mundialmente pela EMI / Capitol Records.

“muito pouca coisa restou da arte contemporânea, em forma ou conteúdo, que pareça intolerável ou escandaloso à sociedade de nosso tempo. As formas mais agressivas desta arte – *punk rock*, digamos, ou o chamado material sexual explícito – são consumidas com voracidade pela sociedade e comercializadas com êxito” (JAMESON, 1985, p. 25).

Tudo isso graças à necessidade de

“correlacionar a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – chamada, freqüente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-cultural ou sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional” (JAMESON, 1985, p. 17).

A MTV, assim como as outras grandes mídias, não é apenas símbolo, mas essencialmente fruto de

“uma nova espécie de sociedade [que] começava a se formar (variadamente descrita como sociedade pós-industrial, capitalismo multinacional, sociedade de consumo, sociedade dos mídia e assim por diante). Novos tipos de consumo, obsolescência programada, um ritmo ainda mais rápido de mudanças na moda e no *styling*, a penetração⁶¹ da propaganda, da televisão e dos meios de comunicação em grau até agora sem precedentes e permeando a sociedade inteira, a substituição do velho conflito cidade e campo, centro e província, pela terciarização e pela padronização universal, o crescimento das grandes redes de auto-estradas e o advento da cultura do automóvel — são vários dos traços que pareciam demarcar uma ruptura radical com aquela sociedade antiquada de antes da guerra” (JAMESON, 1985, p. 26).

1.4 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

“A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências,

⁶¹ Termo preferido pelo tradutor à “penetration”; “invasão”, “entrada”, “progressão” ou “expansão” nos parecem ser, neste contexto, melhores vocábulos.

sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado a situação literária dada, que mantém a estrutura da obra” (CANDIDO, 1996, p. 186).

Fredric Jameson ressalta, em *O Inconsciente Político* (1992), a importância de partirmos de uma análise imanente dos textos para, então, tornarmos acessível uma interpretação política a partir da História oculta na narrativa. É necessário abrirmos parênteses para o conceito de narrativa trazido por ele nesta obra:

“A narrativa, como indica o subtítulo do livro, é vista por Jameson como um ‘ato socialmente simbólico’. Todos os textos, literários ou não, contêm marcas da existência social e histórica, os seus conflitos e contradições. O exercício hermenêutico tem o dever de revelar, i.e., de decifrar criticamente esse multidimensional ‘inconsciente político’, abrir o texto para a história de modo a fazê-lo falar de seu passado e procurar compreender sob quais condições o texto tem ou ganha sentido” (MORAES, 1996, p. 91).

Na mesma linha, agregamos as estratégias de Antonio Candido, que garante não ser possível desconsiderar aquilo que circunda a obra, mas sua interpretação advém dos próprios elementos formais do texto. Para ele, nos tempos atuais não nos é permitido “adotar nenhuma destas visões dissociadas, e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (2006, p. 12, 13).

É importante ir além, é imprescindível investigar os significados mais íntimos da obra, e isso só é possível se levarmos em consideração as análises formais trabalhando em conjunto com as análises sociais. Só em conjunto, só vinculando estas duas análises é que adentramos nas camadas mais profundas das obras e, então, perceberemos, ao mesmo tempo, “como” ela é arquitetada, como foi construído o processo artístico e as relações sociais, como o autor entrelaçou estas duas tendências em determinado texto. Para Candido, se fundamentar neste processo é se desviar do “risco de uma perigosa simplificação causal” (2006, p. 21).

A perspectiva de Jameson, corroborando com as ideias de Candido, divide o trabalho da interpretação em três “níveis” de leitura:

1) uma análise do romanesco, ou *conteúdo manifesto*, “o que ainda é, atualmente, a forma predominante de crítica literária e cultural” (1992, p. 53), na tentativa de localizar as contradições sociais nelas presentes.

2) analisar cada uma das contradições detectadas no primeiro nível de leitura à luz do contexto histórico de produção dos textos.

3) levando em conta os modos de produção econômico, político e cultural que constituem toda sociedade historicamente existente,

“reestruturar a problemática da ideologia, do inconsciente e do desejo, da representação, da História e da produção cultural em torno do processo da *narrativa*, que os informa a todos e é por mim entendido (...) como função básica ou *instância* da mente humana (1992, p. 13).

Trata-se de reinserir os fragmentos analisados no todo da História para, por fim, em eventuais e futuras observações, possibilitar que seja ampliada semanticamente a leitura do *corpus* desta dissertação, naquilo que Fredric Jameson chama de terceiro nível de leitura.

De acordo com Adam Roberts, conferencista na Universidade de Londres, Jameson tem um “strong commitment to the *dialectical* process”⁶² e encara “the aesthetic criteria as manifestations of more basic social and economic – historical”⁶³; ele, então, vê a literatura “precisely tied in with *historical* changes in the structures of capitalism”⁶⁴. (2000, p. 98).

Em suma, apoiados nestas três camadas analíticas propostas por Jameson e, de certa maneira, igualmente articulada por Antonio Candido, alavancaremos fatores que possivelmente motivaram a composição do poema e, subseqüentemente, a transcrição deste na música homônima.

A máxima de Fredric Jameson “Historicizar sempre!” trata de salientar “as categorias ou códigos interpretativos por meio dos quais lemos e recebemos o texto em questão”, ou seja, “volta-se para a dinâmica do ato da interpretação e pressupõe, como sua ficção organizacional, que nunca realmente abordamos um texto de imediato” (1992, p. 9).

Desta forma, a crítica estética daquilo que se faz presente na essência e no entorno destas obras-de-arte trará à tona e colocará à prova as funções sociais e políticas estabelecidas por elas no ato de suas publicações, pois estas são condicionadas pela sociedade em que foram escritas.

Traremos simultaneamente o conceito de *transcrição* elaborado por Haroldo de Campos, conforme expusemos na Introdução, por termos como segundo objeto de análise um texto que, embora autônomo devido a sua materialidade, dialoga e transcreve uma obra enquadrada no cânone literário:

⁶² “Forte comprometimento com o processo dialético” (tradução livre).

⁶³ “O critério estético como manifestações social e econômica – históricas” (tradução livre).

⁶⁴ “Amarrada precisamente às mudanças históricas na estrutura do capitalismo” (tradução livre).

“Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico, aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que denota’)” (CAMPOS, 2004, p. 35).

Neste conceito, percebemos o quanto essa nova abordagem se aproxima e, ao mesmo tempo, modifica o texto fonte, numa espécie de fidelidade questionável, principalmente por causa da complexidade do original.

Capítulo 2 - UMA ANÁLISE COMPARADA DOS TEXTOS

2.1 - O SOBRENATURAL E O IMAGINÁRIO

Uma análise comparativa entre o poema *The Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge, e a letra da música composta por Steve Harris, que deu origem à transcrição musical homônima, lançada em 1984, nos servirá como ponto-de-partida para elucidarmos possíveis motivações que circundaram ambas as composições.

O poema é dividido em VII (sete) partes. São 658 versos dispostos em 146 estrofes: parte I – 20 estrofes e 80 versos; parte II – 14 estrofes e 58 versos; parte III – 17 estrofes e 77 versos; parte IV – 15 estrofes e 69 versos; parte V – 29 estrofes e 131 versos; parte VI – 32 estrofes e 132 versos; parte VII – 25 estrofes e 112 versos.

Em língua portuguesa, o título de nossos objetos nos remete a uma “balada”⁶⁵, estilo poético muito comum no século XVIII. Uma “balada”⁶⁶ é composta tipicamente de quartetos com esquema de rimas ABCB. Quanto à métrica, encontramos versos ímpares de oito sílabas (*tetrameter*, em inglês) e pares de seis sílabas (*trimeter*, em inglês).

Obviamente, assim como definem Cortez & Rodriguez, é necessário um “certo jogo de cintura” e cabe a nós, leitores, “descobrir, pelo sincopado da prolação natural e pela cadência proposta pelo verso, quando um encontro vocálico menos simples se definirá como uma sílaba métrica, ou não” (2003, p. 65).

Como exemplo⁶⁷ de construção de uma balada, trazemos, *Tam Lin* (1729), de autoria desconhecida, gravada por James Child⁶⁸ no século XIX:

“My / right / hand / will / be / gloved, / la / dy,
My / left / hand / will / be / **bare**,
Co / ckt / up / shall / my / bon / net / be,
And / kaimed / down / shall / my / **hair**,

E trechos de *John Barleycorn: A Ballad*, de Robert Burns (1782):

⁶⁵ Em 2005, Franca Neto traduziu *The Rime of the Ancient Mariner* como “A Balada do Velho Marinheiro”.

⁶⁶ As “baladas” têm origem nas dançantes canções francesas (*balladée*) e foram populares no Reino Unido entre o final do século XIV e o início do século XIX.

⁶⁷ Os exemplos de baladas foram retirados do site <http://poetry.about.com/od/poemtypes/a/Ballads.htm>.

⁶⁸ Estudioso, educador e folclorista estadunidense.

*“There / was / three / kings / in / to / the / east,
 Three / kings / both / great / and / **high**,
 And / they / hae / sworn / a / so / lemn / oath
 John / Bar / ley / corn / should / **die**”.*

Situando *The Rime of the Ancient Mariner* entre as baladas tradicionais, percebemos estruturas semelhantes: quartetos com esquema de rimas ABCB, cuja métrica recorrente traz oito sílabas nos versos 1 e 3 e seis sílabas nos versos 2 e 4:

*“It / is / an / an / cyent / Ma / ri / nere,
 And / he / stoppeth / one / of / **three**:
 'By / thy / long grey / beard and / thy / glit / tering / eye
 Now / where / fore / stop / pest / **me**?
 (...)
 He / went, / like / one / that / hath / been / stunn'd,
 And / is / of / sense / for / **lorn**:
 A / sad / der / and / a / wi / ser / man
 He / rose / the / mor / row / **morn**.”*

Estrofes de 5 e 6 versos causam aquilo que os formalistas chamaram de “desfamiliarização”, ao romper e avançar com uma forma predefinida⁶⁹:

*“I pass, like night, from land to land;
 I have strange power of speech;
 The moment that his face I see
 I know the man that must hear me;
 To him my tale I teach.”*

*“I saw a third—I heard his voice:
 It is the Hermit good!
 He singeth loud his godly hymns
 That he makes in the wood.
 He'll shrive my soul, he'll wash away
 The Albatross's blood.”*

⁶⁹ Os românticos, em oposição aos padrões clássicos de composição artística, se faziam livres para expressar sua criatividade e, tirando proveito disso, liberavam suas emoções.

Adotando as palavras de Alfredo Bosi, de que “é na crítica elaborada pelos próprios poetas [Coleridge e Wordsworth] que devemos buscar a chave conceitual que abra a porta da melhor compreensão dos textos”⁷⁰, nos voltaremos às teorias coleridgeanas⁷¹ sugeridas em sua *Biographia Literaria*, em que ele justifica as alterações nas reedições do poema.

A primeira delas se dá logo no título: originalmente intitulado “The Rime of the Ancyent Marinere”, sofreu alterações e passou a ser *The Rime of the Ancient Mariner*: houve a troca do “y” pelo “i” em “Ancient” e a exclusão da vogal “e” ao final de “Marinere”.

Coleridge buscava uma linguagem menos “arcaica”, ao contrário dos padrões da Era Augustana, e mais voltada ao “homem comum”. Tais modificações quanto à linguagem somadas ao acréscimo de comentários e notas “not only amplify the allegorical feel of the poem, but (...) establish a nostalgic, fictitiously historical mood”⁷² (ASNES, 2006, p. 3).

Os verbos ou locuções verbais, em abundância no poema⁷³, são fundamentais na construção de um texto prosaico: eles indicam “ocorrência” ou ação; tais ações nos chamaram atenção para elementos da narrativa que se fazem presentes no poema⁷⁴.

Fundamentados ainda na crítica do próprio autor, notamos que o objeto primeiro de nosso estudo se trata daquilo que conhecemos como “poesia-narrativa”; para ele, é a forma, e não o conteúdo, que difere um poema de um texto prosaico:

“A poem contains the same elements as a prose composition; the difference therefore must consist in a different combination of them, in consequence of a different object proposed (...) and the composition will be a poem, merely because it is distinguished from prose by metre, or by rhyme, or by both conjointly (...) all compositions that have this charm superadded, whatever be their contents, *may* be entitled poems. So much for the superficial *form*”⁷⁵ (2012, p. 6-7).

⁷⁰ FRANCA NETO, 2005, p. 11.

⁷¹ “Coleridgeano”: termo usado por críticos como, por exemplo, Franca Neto (2005, p. 22).

⁷² “Não apenas ampliam a sensação alegórica do poema, mas estabelecem, nostálgica e ficticiamente, um humor histórico” (tradução livre).

⁷³ São 624 verbos ou locuções verbais no poema original.

⁷⁴ Foco narrativo, tema, motivos e motivação, nó, clímax e desfecho, espaço, ambiente, ambientação, personagem.

⁷⁵ “Um poema contém os mesmos elementos de uma composição em prosa; a diferença por conseguinte deve consistir numa diferente combinação destes, em consequência de um diferente objeto proposto (...) e a composição será um poema, meramente porque se distingue da prosa pelo metro, ou pela rima, ou por ambos conjuntamente (...) todas as composições que têm esse atrativo acrescentado, quaisquer que sejam seus conteúdos, *podem* ser intitulados poemas” (tradução livre).

Dentre esses elementos, destacaremos, primeiramente, aquele que figura como personagem principal: o Velho Marinheiro (*The Ancient Mariner*) é quem traz ao leitor todo desenrolar da viagem/aventura, conduz o barco em direção ao Sul em meio a turbulências como neve, neblina e tempestades, mata o Albatroz e sofre com as penitências por ter matado uma criatura divina.

As “personagens secundárias” são, cronologicamente:

- o Convidado-de-Casamento (*Wedding-Guest*): é o escolhido, no poema, para ouvir as passagens da história vivida pelo Marinheiro; ao final, torna-se um homem mais triste e mais sábio.
- a Noiva (*Bride*): o Marinheiro para um dos convidados de seu casamento e o hipnotiza com seu “olhar cintilante” enquanto conta sua história.
- os Tripulantes (*Shipmates*): fundamentais no desenrolar da epopeia, já que concordam, num segundo momento, com a atitude do Marinheiro de matar o Albatroz, recebendo também penitências por isso.
- o Albatroz (*Albatross*): ave de bom agouro que traz calma e recoloca a embarcação rumo ao Norte; quando assassinada pelo Velho Marinheiro, firma-se como uma cruz sobre seus ombros.
- Morte (*Death*) e Vida-em-Morte (*Life-in-Death*): quando o barco para e a maldição da sede ronda os tripulantes e o Velho Marinheiro, essas “personagens” surgem numa embarcação, mesmo sem brisa ou maré, jogam dados e uma delas escolhe o Velho Marinheiro, fazendo cair mortos os 200 tripulantes e colocando “pena de vida” sobre o Velho Marinheiro.
- Piloto (*Pilot*), filho do Piloto (*His Son*) e o Ermitão (*Hermit*): quando o Marinheiro avista sua terra natal, uma pequena embarcação com essas três personagens vem o receber; é o último, o Ermitão, quem o absolve de seus pecados.

Os dois primeiros versos do poema nos apontam um eu-poético cuja função é produzir intertextualmente o universo diegético sem participar da história narrada, bem como a letra da música, exceto pelo vigésimo quarto verso:

<i>It is an ancyent Mariner,</i>	1
<i>And he stoppeth one of three:</i> ⁷⁶	2
<i>The mariner kills the Bird of good omen</i>	13

⁷⁶ “Eis um antigo Marinheiro
E ele para um dos três:” (FRANCA NETO, 2005, p. 105).

Logo no terceiro verso do poema, porém, o narrador “abre aspas” para as vozes das personagens, em especial o Velho Marinheiro, o que caracteriza uma mudança no “foco narrativo”, no intuito de aproximar o leitor da história narrada por meio da representação do diálogo das personagens e pelo registro de impressões, percepções, sensações, pensamentos, sentimentos que remetem a suas mentes:

<i>And I had done an hellish thing.</i>	89
<i>(...) 'I fear thee, ancyent Marinere!</i>	216
<i>(...) Fear not, fear not, thou wedding guest!</i> ⁷⁸	222

A estratégia do narrador de ceder voz às personagens proporciona ao leitor um efeito de verdade, pois as personagens estão mais próximas, mais envolvidas e participam diretamente dos fatos contidos na “diegese”. Em outras palavras, esse artifício sugere um comprometimento maior com a veracidade dos acontecimentos.

Ponderando definitivamente *The Rime of the Ancient Mariner* como uma poesia-narrativa, traremos à tona o que sua fábula representa, num primeiro momento, amparados por Cortez & Rodriguez: “se nossa inclinação imediata, em face da prosa, é buscar a realidade representada, diante da poesia essa tendência precisa ajustar-se aos parâmetros sugeridos pelo poema, ainda que seja de índole narrativa” (2003, p. 57). É interessante ressaltar que Samuel Taylor Coleridge “had already been trying out at least two other narrative ideas, before the *Ancient Mariner* emerged”⁷⁹ (HOLMES, 1990, p. 169). Faremos um breve resumo da obra ilustrado com versos, seguindo a divisão em VII partes para uma melhor aplicação das análises.

Parte I

⁷⁷ “O marinheiro mata o pássaro de bom agouro
Seus tripulantes choram contra o que ele fez” (tradução livre).

⁷⁸ “E eu fiz algo infernal

(...) Não temas, não temas, Conviva:

(...) ‘Me assustas, velho Marinheiro;’ (FRANCA NETO, 2005, p. 123, 145).

⁷⁹ “Já havia tentado ao menos duas outras ideias de narrativa, antes de o *Velho Marinheiro* emergir” (tradução livre).

A “audição” é um aspecto fundamental do poema: o “ouvinte” é o Convidado-do-Casamento (personagem que escuta toda epopeia narrada pelo Velho Marinheiro). Às portas de um cerimonial de casamento, o Velho Marinheiro para um de três “convidados-de-casamento” e o faz ouvir sua história, hipnotizado e atento como uma “criança de três anos”. Enquanto isso, a noiva passa ao som da alegre marcha.

<i>“It is an ancient Marinere,</i>	1
<i>And he stoppeth one of three:</i>	2
<i>(...) May'st hear the merry din.'</i>	8
<i>(...) The wedding guest stood still</i>	18
<i>And listens like a three year's child;</i>	19
<i>(...)The Bride hath pac'd into the Hall, ”⁸⁰</i>	37

Nota-se que a embarcação segue em direção ao Sul devido à posição do Sol, que nasceu a Oeste; os tripulantes seguem viagem em meio à neve e gelo, até a chegada de um Albatroz, ave de bom agouro que recoloca o navio no caminho de volta em sinal de boa sorte.

<i>“The Sun came up upon the left,</i>	29
<i>(...) At length did cross an Albatross,</i>	61
<i>Thorough the Fog it came;</i>	62
<i>(...) We hail'd it in God's name.</i>	64
<i>(...) And a good south wind sprung up behind,</i>	69
<i>The Albatross did follow; ”⁸¹</i>	70

Inospitaleiramente, o Velho Marinheiro atira na ave com seu arco.

<i>“(...) with my cross bow</i>	79
---------------------------------	----

⁸⁰ “Eis um antigo Marinheiro

E ele pára um de três:

(...) Escuta o som dos ‘vivas’”.

(...) O Conviva, em silêncio,

Escuta feito uma criança;

(...) A Noiva andou salão adentro: (FRANCA NETO, 2005, p. 105, 106, 110).

⁸¹ “O Sol erguera-se a bombordo,

E um Albatroz passou por nós,

Surgiu da cerração;

Por Deus nós todos o saudamos

Da popa um sul então soprou;

Nos seguia o Albatroz;” (FRANCA NETO, 2005, p. 107, 116, 118).

A direção tomada pela embarcação é indicada de acordo com a posição do Sol, que nasce à esquerda (oeste)⁸³, ou do vento meridional que sopra pelas costas⁸⁴. Outros dois versos apontam que o Velho Marinheiro e seus tripulantes seguem em busca de uma terra ainda inabitada, o “*cold Country*”⁸⁵, sugerido no *Argument* que precede o poema: “*We were the first that ever burst / Into that silent Sea*”⁸⁶.

Parte II

Os tripulantes amaldiçoam o Marinheiro pelo seu ato “diabólico”. Mas eles o perdoam e o justificam quando a névoa e a neblina se dissipam ao nascer do Sol.

<i>“And it would work 'em woe:</i>	90
<i>(...) 'Twas right, said they, such birds to slay</i>	97
<i>That bring the fog and mist.</i> ” ⁸⁷	98

Na sequência, o barco segue rumo ao Norte, enquanto a brisa sopra.

<i>“The furrow follow'd free:</i>	100
<i>We were the first that ever burst</i>	101
<i>Into that silent Sea.</i> ” ⁸⁸	102

Os ventos cessam e as velas caem. Essa aparente calma é o início das maldições rogadas ao velho homem, que assassinou o “grande pássaro dos mares”, e a seus colegas de viagem, que consideraram correta sua atitude com a mudança no clima.

⁸² “(...) com a balestra

Abati o Albatroz!” (FRANCA NETO, 2005, p. 120).

⁸³ Verso 29.

⁸⁴ Verso 69.

⁸⁵ “País gelado” (tradução livre).

⁸⁶ “Nós, os primeiros a irromper na / Mudez do mar sombrio” (FRANCA NETO, 2005, p. 124).

⁸⁷ “Desgraça e que horroriza;

(...) Foi bom”, bradavam, “matar a ave
Que traz névoa e neblina” (FRANCA NETO, 2005, p. 124).

⁸⁸ “A fenda fluía a fio –

Nós, os primeiros a irromper na
Mudez do mar sombrio” (FRANCA NETO, 2005, p. 124).

*“Down dropt the breeze, the Sails dropt down,”*⁸⁹ 103

Impedidos de prosseguir, todos ali sentem sede, mesmo cercados por água de todos os lados.

“Day after day, day after day, 111
We stuck nor breath nor motion 112
As idle as a painted ship 113
Upon a painted ocean 114
Water, water everywhere 115
And all the boards did shrink 116
Water, water everywhere 117
*Nor any drop to drink”*⁹⁰ 118

O Albatroz é pendurado sobre o pescoço do ancião como uma cruz:

“Instead of the Cross the Albatross 137
*About my neck was hung.”*⁹¹ 138

Parte III

Nesta terceira parte do poema de Coleridge um barco vazio se aproxima mesmo sem vento e sem maré. As personagens condutoras do outro veleiro são Morte e Vida-em-Morte, que formam um casal, pois “em inglês, a personificação da palavra ‘morte’ é do gênero masculino”, segundo Franca Neto (COLERIDGE, 2005, p. 212). Elas parecem surgir do Sol.

“And cry’d, A sail! a sail! 153
*(...) Withouten wind, withouten tide”*⁹² 162

⁸⁹ “Cedeu o vento, velas cederam,” (FRANCA NETO, 2005, p. 125).

⁹⁰ “Dia trás de dia, dia trás de dia

Estáticos, sem ar,

Moção quedamos, como um quadro

Dum barco sobre o mar.

Água, água por todo lado,

E as pranchas a encolher;

Água, água por todo lado

Sem nada que beber!” (FRANCA NETO, 2005, p. 126).

⁹¹ “Não uma cruz, mas o Albatroz

Puseram-me ao pescoço.” (FRANCA NETO, 2005, p. 130).

<i>“Are those her Sails that glance in the Sun</i>	175
<i>(...) And are these two all, all the crew,</i>	179
<i>That woman and her fleshless Pheere?”</i> ⁹³	180

A dupla joga dados e ela, Vida-em-Morte, ganha. Como prêmio, o Velho Marinheiro é escolhido.

<i>“And the Twain were playing dice;</i>	192
<i>‘The Game is done! I’ve won, I’ve won!’</i> ⁹⁴	193
<i>Death and she Life in Death,</i>	38
<i>They throw their dice for the crew</i>	39
<i>She wins the mariner and he belongs to her now.</i> ⁹⁵	40

Sob a luz da Lua, cada um dos 200 tripulantes amaldiçoa o Velho Marinheiro com o olhar; eles caem mortos rápida e silenciosamente e suas almas voam de seus corpos.

<i>“One after one, by the star-dogged Moon,</i>	204
<i>Too quick for groan or sigh,</i>	205
<i>Each turned his face with a ghastly pang,</i>	206
<i>And cursed me with his eye.</i>	207
<i>Four times fifty living men,</i>	208
<i>(And I heard nor sigh nor groan)</i>	209
<i>With heavy thump, a lifeless lump,</i>	210
<i>They dropped down one by one”</i> ⁹⁶	211

⁹² “Gritei, “Um barco! Vede!”.

Sem brisa, nem maré, direto” (FRANCA NETO, 2005, p. 134, 135).

⁹³ “São velas dele o lume ao sol (FRANCA NETO, 2005, p. 138)

E são essas duas toda, toda tripulação,

Aquela mulher e seu parceiro descarnado?” (tradução livre).

⁹⁴ “(...) jogavam Dado os dois. E ela ‘o jogo

Termina aqui. Venci! Venci!’,” (FRANCA NETO, 2005, p. 138).

⁹⁵ Morte e ela Vida em Morte,

Eles jogaram seus dados pela a tripulação

Ela ganha o marinheiro e ele pertence a ela agora (tradução livre).

⁹⁶ “Cada um (a Lua com a escolta do astro),

Sem ai, sem suspirar,

Volveu-me o rosto com horror

E maldição no olhar.

Quatro vezes cinquenta vivos

(Sem ai, suspiro algum)

Parte IV

Eis a temática central da quarta parte: o Marinheiro vê a maldição sustentada nos olhos dos homens mortos. Ele deseja morrer, mas ainda vive, em meio a tantas criaturas vivas do mar.

<i>“Liv’d on—and so did I.</i>	231
<i>(...) Is the curse in a dead man's eye!</i>	252
<i>(...) And yet I could not die.</i>	254
<i>(...) I watch’d the water-snakes:”⁹⁷</i>	265

Somente quando o ancião abençoa com o coração todas as “felizes criaturas vivas”, o Albatroz, a cruz que ele carrega envolta em seu pescoço, cai e afunda como chumbo no mar.

<i>“The moving Moon went up the sky</i>	255
<i>(...) O happy living things! no tongue</i>	274
<i> Their beauty might declare:</i>	275
<i>A spring of love gusht from my heart,</i>	276
<i> And I bless’d them unaware.</i>	277
<i>(...) The Albatross fell off, and sank</i>	282
<i> Like lead into the sea.”⁹⁸</i>	283

Parte V

Louvada pelo Velho Marinheiro, *Mary-queen*⁹⁹ lhe envia o “nobre sono do paraíso que desliza para dentro de sua alma”. Após o profundo e intenso repouso do protagonista, ele

Num baque enorme, massa informe

Tombaram, um por um (FRANCA NETO, 2005, p. 141).

⁹⁷ “Viviam – tal como eu.

De um morto a maldizer! –

Mas sem poder morrer.

Vi cobras-d’água; ariscas,” (FRANCA NETO, 2005, p. 146, 148, 152).

⁹⁸ “A lua pervagante alçou-se

(...) Ditosos seres! Sua beleza

Não há como aclamar!

Fonte de amor jorrou-me da alma:

Bendisse-os sem notar.

(...) E a ave / De mim, tombou tal como chumbo

E mergulhou no mar” (FRANCA NETO, 2005, p. 153, 154).

⁹⁹ Maria, mãe de Cristo.

sonha e acorda com a chuva (*rain*), símbolo de bênção e purificação, ou ainda sabedoria e revivificação (fertilidade), caindo sobre si.

*“And when I awoke it rain’d.”*¹⁰⁰ 292

Agora, os corpos dos tripulantes mortos se levantam silenciosamente.

“The dead men gave a groan. 322
(...) Ne spake, ne mov’d their eyes: 324
(...) To have seen those dead men rise. 326
*(...) They rais’d their limbs like lifeless tools—”*¹⁰¹ 331

A música angelical silencia os céus e as duas vozes que ecoam nos ouvidos do Velho Marinheiro, dialogando sobre o terrível ato cometido por ele, reafirmando toda penitência a ele imposta e que ainda há mais por vir, são trechos fundamentais no desenrolar da trama:

”And now it is an angel’s song 354
*That makes the heavens be mute.”*¹⁰² 355
(...)” And I fell into a swoond. 397
”How long in that same fit I lay, 398
I have not to declare; 399
But ere my living life return’d, 400
I heard and in my soul discern’d 401
*Two voices in the air,”*¹⁰³ 402
(...) Quoth he ‘the man hath penance done, 413
*And penance more will do.”*¹⁰⁴ 414

¹⁰⁰ “E ao acordar, choveu” (FRANCA NETO, 2005, p. 157).

¹⁰¹ “Então soltou um gemido.

(...) Sem voltar a vista;

(...) A imagem deles / De pé fora sinistra

(...) Os membros, ferramentas mortas,” (FRANCA NETO, 2005, p. 160, 161).

¹⁰² “Que flauta solitária

Ora, silenciando os céus” (FRANCA NETO, 2005, p. 165).

¹⁰³ “O tempo que fiquei assim

Não posso precisar;

À vida vígil não voltara

Quando me soaram na alma, claras,

Duas vozes pelo ar.” (FRANCA NETO, 2005, p. 170).

¹⁰⁴ “E caí inconsciente.

Disse ela: “Esse homem cumpriu pena,

Parte VI

Quando o transe do Marinheiro é finalmente atenuado, ele acorda e percebe sua embarcação a navegar sob clima agradável e ameno, enquanto os mortos permanecem ali, ao seu lado, no convés. A maldição finalmente se quebra quando o ancião consegue rezar; como em um sonho, ele então avista sua terra natal: o farol, a Colina e a Igreja. Pouco depois, rapidamente se aproxima um barco com um piloto, o filho deste piloto e um Eremita. Este último é quem vai “absolver a alma do Marinheiro e lavar o sangue do Albatroz”.

<i>“Is this mine own countrée?</i>	472
<i>(...) And I with sobs did pray—</i>	474
<i>(...) They lifted up their stiff right arms</i>	493
<i>(...) And each right-arm burnt like a torch,</i>	495
<i>(...) And I saw a boat appear.</i>	530
<i>(...) The pilot, and the pilot's boy,</i>	537
<i>(...) Dear Lord in Heaven! it was a joy,</i>	539
<i>(...) I saw a third—I heard his voice:</i>	541
<i>It is the Hermit good!</i> ¹⁰⁵	542

Parte VII

O Marinheiro encontra-se a salvo no barco que o acolhe de volta a seu próprio país. Sua embarcação se choca contra a baía por debaixo da água e um estrondo é ouvido. O ancião cai exaurido no outro barco, onde o Eremita põe-se a rezar, enquanto a embarcação do Velho Marinheiro afunda como chumbo no mar.

<i>“The Ship went down like lead.”</i> ¹⁰⁶	582
---	-----

Mais pena cumprirá” (FRANCA NETO, 2005, p. 171).

¹⁰⁵ “É o meu país natal?

(...) Convulso, orei nessa hora;” (FRANCA NETO, 2005, p. 179)

(...) Eles levantaram seus rijos braços direitos

(...) E cada braço direito queimava como uma tocha (tradução livre)

(...) Ouvi o Piloto e um Ajudante

(...) Ó Deus do Céu! Era alegria

(...) E vi um terceiro – um Eremita

Piedoso -, ouvi-lhe a voz:” (FRANCA NETO, 2005, p. 189)

¹⁰⁶ “Ao barco, / Que afundou como chumbo.” (FRANCA NETO, 2005, p. 190).

Já em terra firme, o Marinheiro é finalmente absolvido pelo Eremita:

“*O shrieve me, shrieve me, holy Man!*”¹⁰⁷

607

Ao lermos os versos da publicação original do poema, não nos é explícita a “pena de vida” imposta ao Marinheiro. Sabe-se apenas que ele deve passar de terra em terra contando sua história sempre que uma cruel agonia o assola; e ele sabe exatamente a quem contá-la. Só assim ele se liberta, mas esse sentimento, de pouco em pouco, volta e o faz recontar sua “assustadora aventura”.

<i>“Forthwith this frame of mine was wrench’d</i>	611
<i>With a woeful agony,</i>	612
<i>Which forc’d me to begin my tale</i>	613
<i>And then it left me free.</i>	614
<i>Since then at an uncertain hour,</i>	615
<i>Now oftimes and now fewer,</i>	616
<i>That anguish comes and makes me tell</i>	617
<i>My ghastly aventure.</i> “ ¹⁰⁸	618

A moral por trás de sua penitência vem mais adiante, quase nas últimas estrofes do poema: antes de se despedir do Convidado-de-Casamento, o Velho Marinheiro ensina que devemos amar tudo o que Deus criou, seja belo ou bestial, pássaro ou humano.

<i>“I pass, like night, from land to land;</i>	619
<i>(...) I know the man that must hear me;</i>	622
<i>To him my tale I teach.</i>	623
<i>(...) He prayeth well who loveth well</i>	645
<i>Both man and bird and beast.</i>	646

¹⁰⁷ “Me absolve, absolve, ó homem santo!” (FRANCA NETO, 2005, p. 196).

¹⁰⁸ “Num ai, torceu a esta carcaça
Angústia a mais terrível,
Que me fez dar o meu relato,
Depois, deixou-me livre.
Desde esse dia, em hora incerta,
Volta essa angústia extrema;
E se não conto a história horrível
O coração me queima” (FRANCA NETO, 2005, p. 196, 198).

He prayeth best who loveth best, 647
All things both great and small: 648
For the dear God, who loveth us, 649
He made and loveth all.”¹⁰⁹ 650

E o Convidado-de-Casamento se torna um homem mais sábio e mais triste.

“(…) *and now the wedding-guest* 653
Turn’d from the bridegroom’s door. 654
He went, like one that hath been stunn’d, 655
And is of sense forlorn: 656
A sadder and a wiser man 657
He rose the morrow morn.”¹¹⁰ 658

Não só a “pena de vida” que caiu sobre o Velho Marinheiro, mas também o fato de o poema acabar quando o convidado acorda “mais triste e mais / Maduro no outro dia” (FRANCA NETO, Coleridge, 2005, p. 208) evidenciam que a história será novamente contada e os ensinamentos não serão interrompidos.

“*He rose the morrow morn.”¹¹¹* 658

Não é incomum encontrarmos releituras ou referências ao cânone literário no mundo do *heavy-metal* e da música *pop*. Além do Iron Maiden, conforme mencionado no capítulo

¹⁰⁹ “Cruzo, qual noite, o mundo; (...) (...) sei nessa hora / Que é alguém que deve ouvir a história A esse homem vou ensiná-la (...) Só reza bem quem ama bem Seja homem, ave ou fera. Pois reza bem quem amam bem O mínimo e o grandioso; O Deus bendito, ele nos ama, Fez e ama cada coisa.” (FRANCA NETO, 2005, p. 200, 207).

¹¹⁰ “(...) e eis que o Conviva às Núpcias Voltou da porta em fora. Seguiu como o homem aturdido, Entregue à letargia: E ele acordou mais triste e mais Maduro no outro dia.” (FRANCA NETO, 2005, p. 208).

¹¹¹ “Maduro no outro dia” (FRANCA NETO, 2005. P. 208).

anterior, o psicodélico The Doors teve seu nome inspirado na obra *The Doors of Perception* (Aldous Huxley, 1954); o brasileiro Os Mutantes lançou, em 1970, o álbum “A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado”, em referência ao épico “A Divina Comédia” (Dante Alighieri, séc. XIV); o álbum *Animals* (1977), do lendário grupo britânico Pink Floyd, foi baseado no livro *Animal Farm* (George Orwell, 1945); os canadenses do Rush se inspiraram em *The Adventures of Tom Sawyer* (Mark Twain, 1876) para compor o hit *Tom Sawyer* (1981); outro “metaleiro”, o Metallica, em uma de suas grandes composições, intitulada *For whom the bell tolls* (1984), faz alusão ao romance homônimo escrito pelo norte-americano Ernest Hemingway, em 1940, que narra a história de um jovem soldado em combate; o pop The Police compôs *Don’t stand so close to me* (1986) a partir do romance *Lolita* (Vladimir Nabokov, 1955), entre outros.

O longo poema romântico *The Rime of the Ancient Mariner* deu origem a uma longa canção homônima: são 86 versos, incluindo passagens *ipsis litteris* da obra original, dispostos em 23 estrofes; a canção tem duração de 13 minutos e 31 segundos, nada corriqueiro para um *single* de sucesso internacional.

Quanto às alterações no título original do poema, algo semelhante aconteceu à transcrição do Iron Maiden: “Rime of the Ancient Mariner”, encontrado no álbum *Powerslave* (quinto da discografia oficial, lançado em 03 de setembro de 1984), aparece como *The Rime of the Ancient Mariner* na capa¹¹² do *single* homônimo lançado no ano seguinte. O acréscimo do artigo “*The*”¹¹³ aproxima definitivamente o título da música ao título revisado pelo poeta romântico.

Quanto à versificação e rima, a releitura dos “metaleiros” britânicos se assemelha à composição coleridgeana apenas nas estrofes um, três, sete e dezenove da canção: estrofes em quartetos e esquema de rima ABCB, como ocorrem na maior parte do poema original:

*“The albatross begins with its vengeance
A terrible curse a thirst has begun
His shipmates blame bad luck on the Mariner
About his neck, the dead bird is hung”*

¹¹² Vide “Anexos 3.7”.

¹¹³ Tradução: “a”.

Encontramos, na letra da música do Iron Maiden, aparentemente de forma aleatória, versos de 6 e 8 sílabas predominantes na balada de Coleridge; aqui, porém, não há uma preocupação aparente com métrica e rima:

*“Then / the / spell / starts / to / break
The / al / ba / tross / falls / from / his / neck
Sinks / down / like / lead, / in / to / the / Sea
Then / down in / falls, / comes / the / rain”*

Os verbos ou locuções verbais são também abundantes na letra da música¹¹⁴, realçando elementos narrativos presentes na canção. Todas as personagens do poema acima mencionadas, tanto a “principal” quanto as “secundárias”, se fazem também presentes na transcrição de Steve Harris e seus *band mates*¹¹⁵.

Na letra, percebemos uma diferença em relação ao “foco narrativo” da obra original: há uma simples exposição dos eventos que caracterizam a narrativa (discurso indireto).

<i>Death and she Life in Death,</i>	38
<i>They throw their dice for the crew</i>	39
<i>She wins the mariner and he belongs to her now.</i> ¹¹⁶	40

E, numa espécie de *fluxo de consciência*, a voz do Velho Marinheiro ganha espaço num dos versos.

<i>And the thirst goes on and on for them and me.</i> ¹¹⁷	24
--	----

Outra característica em comum às obras é que Steve Harris, em sua releitura, buscou respeitosa e cronologicamente contar de forma os acontecimentos do poema, prendendo-se aos principais fatos e personagens e mantendo também o efeito de tensão trazida pela epopeia de Coleridge. Para delimitarmos como esses textos se completam ou se afastam, proporemos

¹¹⁴ 99 verbos ou locuções verbais na transcrição de Steve Harris.

¹¹⁵ Companheiros de banda.

¹¹⁶ Morte e ela Vida em Morte,

Eles jogaram seus dados pela a tripulação

Ela ganha o marinheiro e ele pertence a ela agora (tradução livre).

¹¹⁷ E a sede continua e continua para eles e para mim (tradução livre).

também uma análise da letra da música, observando de antemão que ela não se divide em partes como o poema original.

Enquanto o “ouvinte” no poema é o Convidado-do-Casamento, na canção os “ouvintes” são o próprio público da banda: o primeiro verso da letra (“Ouça ‘A Balada Do Velho Marinheiro””, em português) nos convida a ouvir o poema, deixando clara a intenção dos músicos de nos transmitirem a “fábula” versificada por Coleridge.

<i>“Hear the rime of the ancient mariner</i>	1
<i>See his eyes as he stops one of three</i>	2
<i>Mesmerizes of one of the wedding guests</i>	3
<i>Stay here and listen to the nightmares of the Sea.</i>	4
<i>And the music plays on, as the bride passes by</i>	5
<i>Caught by his spell and the mariner tells his tale”.</i> ¹¹⁸	6

A letra da música, por vezes, traz interpretações de alguns versos, como por exemplo, a direção tomada pela embarcação de acordo com a posição do Sol ou do vento. Quando a princípio o Sol nasce a oeste, Harris põe o barco em direção às terras inabitadas do hemisfério Sul; ao soprar o vento meridional pelas costas, o “transcriador” recoloca a nau “de volta ao Norte”, já acompanhada pelo Albatroz, que posteriormente é assassinado pelo marinheiro.

<i>“Driven south to the land of the snow and ice</i>	7
<i>To a place where nobody's been</i>	8
<i>Through the snow fog flies on the albatross</i>	9
<i>Hailed in God's name, hoping good luck it brings.</i>	10
<i>And the ship sails on, back to the North</i>	11
<i>and the albatross follows on.</i>	12
<i>The mariner kills the bird of good omen”</i> ¹¹⁹	13

¹¹⁸ “Ouça a balada do velho marinheiro
Veja seus olhos enquanto ele para um dos três
Hipnotiza um dos convidados de casamento
Fique aqui e ouça os pesadelos do Mar.
E a música toca, enquanto a noiva passa
Pego por seu feitiço e o marinheiro narra seu conto” (tradução livre).

¹¹⁹ “Sentido sul à terra de neve e gelo
A um lugar onde ninguém esteve
Em meio à névoa voa o albatroz
Celebrado em nome de Deus, na esperança de que ele traga boa sorte.
E a embarcação veleja, de volta ao Norte

Interessante notar como Steve Harris se apropria também dos comentários inseridos por Coleridge na reedição de 1817. Não há qualquer menção explícita no poema original de que os tripulantes, por perdoarem e justificarem o crime, façam também parte dele, a não ser pelo fato de sofrerem os mesmos castigos dados ao Marinheiro, como a sede que analisaremos a seguir. Porém, os dois últimos versos abaixo lembram muito um dos comentários acrescentados a posteriori pelo poeta: “But when the fog cleared off, they justify the same and thus make themselves accomplices in the crime”¹²⁰.

<i>“His shipmates cry against what he's done</i>	14
<i>But when the fog clears, they justify him</i>	15
<i>And make themselves a part of the crime”</i> ¹²¹	16

A brisa continua a soprar e o barco segue de volta ao Norte, até o momento que Harris chama de “calmaria”.

<i>“Sailing on and on and North across the sea”</i> ¹²²	17
<i>“Sailing on and on and North 'til all is calm”</i> ¹²³	18

Tem-se início a “vingança do Albatroz”, palavras colocadas por Steve Harris explícitas apenas nos comentários e notas de 1817: “*The shipmates, in their sore distress, would fain throw the whole guilt on the ancient Mariner; in sign wherefore they hang the dead sea-bird round his neck*”¹²⁴. A letra da música, ao contrário, menciona que “o Albatroz começa sua vingança” e só então a sede e a imobilidade da embarcação entram em cena.

<i>“The albatross begins with its vengeance</i>	19
<i>A terrible curse a thirst has begun</i>	20

e o albatroz a seguir

O marinheiro mata o pássaro de bom agouro” (tradução livre).

¹²⁰ “Mas quando a neblina clareou, eles perdoaram o Velho Marinheiro e desse modo se fizeram cúmplices no crime” (tradução livre).

¹²¹ “Seus tripulantes lamentam contra o que ele fez

Mas quando a neblina cessa, eles o perdoam

E se tornam parte do crime” (tradução livre).

¹²² “Velejando e velejando ao Norte através do mar” (tradução livre).

¹²³ “Velejando e velejando ao Norte até tudo se acalmar” (tradução livre).

¹²⁴ “Os tripulantes, em seu doloroso infortúnio, com alívio lançariam toda culpa no velho Marinheiro; como prova de sua razão penduraram o pássaro-marítimo morto em volta de seu pescoço” (tradução livre).

<i>His shipmates blame bad luck on the mariner</i>	21
<i>About his neck, the dead bird is hung.</i>	22
<i>And the curse goes on and on and on at sea</i>	23
<i>And the curse goes on and on for them and me</i> ¹²⁵	24

Aqui há certa disparidade entre a cronologia dos fatos no poema e na canção. A “vingança”, simbolizada pelo Albatroz pendurado sobre o pescoço do ancião como uma cruz, só é mencionada no poema ou mesmo nos comentários adicionais após os versos acima, que narram o barco emperrado em alto mar e seus passageiros com sede.

Não por acaso, os versos da “sede” são os primeiros retomados *ipsis litteris*¹²⁶ na letra da música de Steve Harris: eles estão entre os mais analisados e comentados por críticos do poema romântico, como vemos, por exemplo, em Fiona Sttaford (2013, p. xvi), Franca Neto (2005, p. 77) e Tania Asnes: “*The most famous lines in The Rime of the Ancient Mariner are unquestionably Water, water every where, / Nor any drop to drink*”¹²⁷ (2006, p. 24).

<i>“Day after day, day after day,</i>	111
<i>We stuck nor breath nor motion</i>	112
<i>As idle as a painted ship</i>	113
<i>Upon a painted ocean</i>	114
<i>Water, water everywhere</i>	115
<i>And all the boards did shrink</i>	116
<i>Water, water everywhere</i>	117
<i>Nor any drop to drink</i> ” ¹²⁸	118

¹²⁵ “O albatroz inicia sua vingança

Uma terrível maldição, uma sede começou
Seus tripulantes culpavam o marinheiro pela má sorte
Sobre seu pescoço, o pássaro morto foi pendurado.
E a maldição continua e continua no mar
E a maldição continua e continua para eles e para mim” (tradução livre).

¹²⁶ O grupo posiciona-se como transmissor direto deste clássico da literatura, especialmente ao destacar, no encarte do álbum, os trechos retirados do poema e citar o autor Samuel Taylor Coleridge e as datas tanto da primeira quanto da última versão oficial da obra (vide anexo 3.8).

¹²⁷ “Os versos mais famosos em *The Rime of the Ancient Mariner* são inquestionavelmente *Water, water every where, / Nor any drop to drink*” (tradução livre).

¹²⁸ “Dia trás de dia, dia trás de dia

Estáticos, sem ar,
Moção quedamos, como um quadro
Dum barco sobre o mar.
Água, água por todo lado,
E as pranchas a encolher;
Água, água por todo lado
Sem nada que beber!” (FRANCA NETO, 2005, p. 126).

Essa aparente calma é o início das maldições rogadas ao velho homem, que assassinou o “grande pássaro dos mares”, e a seus colegas de viagem, que consideraram correta sua atitude com a mudança no clima.

O barco vazio que se aproxima, conduzido pela Morte e Vida-em-Morte, são também lembrados pelo grupo britânico:

<i>“There calls the mariner</i>	31
<i>there comes a ship over the line</i>	32
<i>But how can she sail with no wind in her sails and no tide.”</i>	33
<i>“See... onward she comes</i>	34
<i>Onward she nears out of the sun</i>	35
<i>See, she has no crew</i>	36
<i>She has no life, wait but there's two.”¹²⁹</i>	37

Durante a execução dos versos acima, Bruce Dickinson grava, sobre os vocábulos *see*, aquilo que musicalmente chamamos segunda voz. O verso 37 aponta para o surgimento de mais um condutor do navio, somando assim duas personagens, o que se adapta ao efeito das vozes que, agora, jogam dados:

<i>Death and she Life in Death,</i>	38
<i>They throw their dice for the crew</i>	39
<i>She wins the mariner and he belongs to her now.¹³⁰</i>	40

Mais uma vez notamos referências às notas e comentários acrescidos à reedição do poema de 1817. Até que cada um dos 200 tripulantes caia morto, um a um, conforme observaremos nos versos abaixo, não fica claro, no poema original, que o Marinheiro será o

¹²⁹ “Lá, avisa o marinheiro

Lá vem uma embarcação no horizonte

Mas como ela pode velejar sem vento em suas velas e sem maré

Veja... ela vem adiante

Adiante ela se aproxima vinda do Sol

Veja... ela não tem tripulação

Ela não tem vida, espere, mas há duas” (tradução livre).

¹³⁰ “Morte e ela Vida em Morte,

Eles jogaram seus dados pela a tripulação

Ela ganha o marinheiro e ele pertence a ela agora” (tradução livre).

“escolhido” e que ele “pertencerá à Vida-em-Morte”, como salienta o seguinte comentário: “Death and Life-in-Death have dived for the ship’s crew and she (the latter) winneth the ancient Mariner”¹³¹. Tais versos são também retomados *ipsis litteris* por Steve Harris em sua transcrição musical, desta vez da segunda edição do poema, publicada em 1802.

<i>“One after one, by the star-dogged Moon,</i>	204
<i>Too quick for groan or sigh,</i>	205
<i>Each turned his face with a ghastly pang,</i>	206
<i>And cursed me with his eye.</i>	207
<i>Four times fifty living men,</i>	208
<i>(And I heard nor sigh nor groan)</i>	209
<i>With heavy thump, a lifeless lump,</i>	210
<i>They dropped down one by one”.</i> ¹³²	211

É apropriado frisar que tais versos são entoados aos sussurros e murmúrios amedrontadores, num “quase silêncio” sombrio e perturbador, ao som de acordes levemente dissonantes¹³³, típicos dos filmes de suspense e terror, causando certo estranhamento, um efeito de tensão, findando então a terceira parte do poema na letra da música.

Os versos elaborados por Harris, apesar de um pouco desordenados em relação à sequência apresentada no poema original, mantém ainda a temática central da quarta parte: o Marinheiro vê a maldição sustentada nos olhos dos homens mortos. Ele deseja morrer, mas ainda vive, em meio a tantas criaturas vivas do mar, até que ele as abençoa e o Albatroz cai de seu pescoço ao fundo do mar.

<i>“The curse it lives on in their eyes</i>	53
<i>The Mariner he wished he'd die</i>	54
<i>Along with the sea creatures</i>	55
<i>But they lived on, so did he.”</i>	56

¹³¹ “Morte e Vida-em-Morte jogaram dados pela tripulação e ela (a última) ganhou o velho Marinheiro” (tradução livre).

¹³² “Cada um (a Lua com a escolta do astro),

Sem ai, sem suspirar,

Volveu-me o rosto com horror

E maldição no olhar.

Quatro vezes cinquenta vivos

(Sem ai, suspiro algum)

Num baque enorme, massa informe

Tombaram, um por um (FRANCA NETO, 2005, p. 141).

¹³³ Desarmônicos, destoantes.

<i>And by the light of the moon</i>	57
<i>He prays for their beauty not doom</i>	58
<i>With heart he blesses them</i>	59
<i>God's creatures all of them too</i>	60
<i>Then the spell starts to break</i>	61
<i>The albatross falls from his neck</i>	62
<i>Sinks down like lead, into the Sea</i> ¹³⁴	63

Ao cantar a palavra *rain*, Bruce Dickinson desfere um dos “agudos” mais impressionantes de sua carreira e, por que não, da história do *heavy-metal*, a exatamente 8 minutos e 42 segundos de música.

“*Then down in falls, comes the rain*”¹³⁵ 64

Assim como a chuva simboliza, entre outros, revivificação, o agudo extremo mostra todo conhecimento técnico do vocalista Bruce Dickinson e aponta para uma nova etapa na composição musical, um “recomeço”. Os agudos alcançados pelos grandes vocalistas da história do *rock* ou do *heavy-metal* são motivo de êxtase do público em geral, mas talvez não tão entusiásticos quanto os solos de guitarra.

À época do lançamento do álbum *Powerslave*, o Iron Maiden contava com dois guitarristas em sua formação: os londrinos Adrian Smith e Dave Murray. Eles se revezavam na execução dos “solos” e, muitas vezes, faziam duetos. Em *The Rime of the Ancient Mariner*, os belíssimos e, ao mesmo tempo, agressivos solos antecedem um fantástico dueto ou duelo (na versão original é possível escutar, inclusive, uma terceira guitarra).

A empolgante melodia de Bruce Dickinson e os espetaculares solos de guitarra da dupla Smith e Murray trazem agora outras passagens desta parte do poema, como os corpos dos tripulantes mortos se levantando silenciosamente.

¹³⁴ “A maldição vive em seus olhos

O marinheiro desejava morreu

Junto às criaturas do mar

Mas elas viveram, e ele também

E sob a luz da Lua

Ele reza por beleza e não trevas

Abençoa-os com o coração

E a todas as criaturas Divinas

Então o feitiço começa a se quebrar

O Albatroz cai de seu pescoço

Afunda como chumbo, no mar” (tradução livre).

¹³⁵ “E então em cascatas vem a chuva” (tradução livre).

<i>“Hear the groans of the long dead seamen</i>	65
<i>See them stir and they start to rise</i>	66
<i>Bodies lifted by good spirits</i>	67
<i>None of them speak and they're lifeless in their eyes”¹³⁶</i>	68

É fundamental observar que alguns trechos marcantes da V parte do poema, são de algum modo “negligenciados” por Steve Harris em sua transcrição, como a música angelical silencia os céus e as duas vozes ecoam nos ouvidos do Velho Marinheiro; porém, são mencionados o “transe” do marinheiro e as penitências que ainda seguirão.

<i>”And revenge is still sought, penance starts again</i>	69
<i>Cast into a trance and the nightmare carries on”¹³⁷</i>	70

Quando a maldição parece então findar-se, a nau do marinheiro ancião volta a navegar tranquilamente e ele, ao se aproximar e reconhecer sua terra natal, é recebido por um barco com um piloto, o filho deste piloto e o Eremita que o absolverá. Ao subir na nova embarcação, sua nau também afunda como chumbo no mar:

<i>“Now the curse is finally lifted</i>	71
<i>And the Mariner sights his home</i>	72
<i>Spirits go from the long dead bodies</i>	73
<i>Form their own light and the Mariner's left alone</i>	74
<i>And then a boat came sailing towards him</i>	75
<i>It was a joy he could not believe</i>	76
<i>The pilots boat, his son and the hermit</i>	77
<i>(...) And the ship it sinks like lead into the sea</i>	79
<i>And the hermit shrievs the mariner of his sins”¹³⁸</i>	80

¹³⁶ “Ouça os gemidos dos distantes mortos do mar
Veja-os se moverem e comecem a elevar
Corpos elevados por bons espíritos
Nenhum deles fala e não há vida em seus olhos” (tradução livre).

¹³⁷ “E a vingança permanece, a penitência recomeça
Preso em transe e o pesadelo segue adiante” (tradução livre).

¹³⁸ “Agora a maldição finalmente é suspensa
E o Marinheiro avista seu lar
Espíritos saem de seus corpos mortos
Formam sua própria luz e o Marinheiro fica só

Como já mencionamos, não nos é explícita, no poema, a “pena de vida” ao Marinheiro, A expressão utilizada por Harris para definir este momento foi certamente retirada das notas e comentários adicionais à reedição de 1817: “The ancient Mariner earnestly entreateth the Hermit to shrieve him; and the penance of life falls on him”¹³⁹.

“*Penance of life will fall onto him*”¹⁴⁰ 78

A “pena de vida” imposta ao Velho Marinheiro, de contar sua angustiante história de terra em terra e a moral ensinada ao Conviva, que é agora alguém mais triste e mais sábio, também estão claras na canção do Iron Maiden:

“*The Mariner's bound to tell of his story* 81
To tell his tale wherever he goes 82
To teach God's word by his own example 83
That we must love all things that God made 84
And the wedding guest's a sad and wiser man”¹⁴¹ 85

Na letra da música, a ideia de perpetuação da “balada”¹⁴² ou do “conto”¹⁴³ é metaforicamente explorada e retomada no último verso:

“*And the tale goes on and on and on*”¹⁴⁴ 86

E então um barco veleja em sua direção

Que alegria, ele não podia crer

O piloto do barco, seu filho e o Eremita

E a embarcação afundou como chumbo no mar

E o eremita absolve o marinheiro de seus pecados” (tradução livre).

¹³⁹ “O velho Marinheiro severamente suplica ao Eremita que o absolva; e a pena de vida cai sobre ele” (tradução livre).

¹⁴⁰ “Pena de vida cairá sobre ele” (tradução livre).

¹⁴¹ “O marinheiro foi destinado a contar sua estória

A narrar seu conto por onde quer que vá

A ensinar a palavra de Deus por seu próprio exemplo

Que devemos amar todas as coisas feitas por Deus

E o convidado-de-casamento é um homem mais triste e mais sábio” (tradução livre).

¹⁴² Em referência ao título do poema em português.

¹⁴³ *Tale*, em língua portuguesa, significa “conto”.

¹⁴⁴ “E o conto continua e continua e continua” (tradução livre).

A última nota cantada por Dickinson é grave se comparada à melodia aguda predominante na música. O artifício do “inesperado” causa uma ligeira impressão de que a “música” ainda não acabou.

A estrutura da “poesia-narrativa” de Coleridge é respeitada pelo Iron Maiden, bem como os acontecimentos mais importantes, sem modificações bruscas ou juízos de valores. Definitivamente um cânone da literatura mundial pode ser revisitado, relido ou transcrito com riqueza em segmentos artísticos distintos, mesmo quando elaborado numa nova estrutura e num espaço de tempo afastado do original, podendo ainda assim carregar aquilo que o primeiro tem de mais importante quanto ao conteúdo e à semântica.

2.2.1 - UMA RESIGNIFICAÇÃO DO NATURAL

Coleridge se apropria de figuras e imagens habituais e comuns ao mundo real, mas as transfigura e transcodifica, criando uma constante alteração de sentidos em cada uma delas. A partir de sua imaginação, o que Gaston Bachelard define como “a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade” (FERREIRA, 2013, p. 100), ele manifesta sua criatividade.

A subjetividade¹⁴⁵ poética que permeia os sonhos e alucinações do eu-poético em *The Rime of the Ancient Mariner*, aliada às ambivalências – e preferimos esse termo porque “no campo das imagens poéticas, a ambivalência é mais ativa, sutil e mais ampla do que a antítese das idéias, devido à indeterminação propiciada pela imaginação” (FERREIRA, 2013, p. 18) – que aproximam a fábula à natureza¹⁴⁶ são “armadilhas” que levaram alguns estudiosos a interpretarem a balada coleridgeana como um combate ao estilo de vida do homem “moderno” inglês, classificando o poema como imaginativo e sobrenatural (no sentido de transpor com o conceito de mundano/real numa crítica negativa às mudanças ocorridas na segunda metade do século XVIII), uma espécie de produto do devaneio dos poetas românticos; e vale ressaltar que “os devaneios do escritor não são fugas da realidade. São instantes verticalizantes de inefável significação, transpostos numa obra escrita” (FERREIRA, 2013, p. 58).

¹⁴⁵ Espaço íntimo onde o “indivíduo” constrói seus valores e singularidades a partir de sua relação com o mundo externo.

¹⁴⁶ A terra firme de seu “próprio país” e as águas do mar ora agitado ora em calmaria; o Sol e a Lua (que representam mais do que o contraste do dia com a noite); a viagem ao Sul e o retorno ao Norte; a companhia de 200 homens vivos e a solidão após a queda arrefecida de todos, entre outras.

Se prendendo talvez à crítica do próprio autor, que classificou o poema como “um poema de pura imaginação”¹⁴⁷, o brasileiro Alexander Meireles da Silva afirma que “Coleridge quis explorar os aspectos misteriosos da natureza” (2006, p. 200). De acordo com John Beer¹⁴⁸, em seus estudos à “inteligência poética de Coleridge”, os interesses filosóficos e culturais do autor “gave him a rare equipment for observing and describing certain aspects of the natural world”¹⁴⁹ (1977, p. 219). O Professor John Lowes repara que os quatro elementos, os principais encontrados na natureza, Terra, Ar, Fogo e Água são “protagonistas” em *The Rime of the Ancient Mariner* (apud BABBITT, 1929, p. 119). Na mesma linha, Tania Asnes sugere que

“The Rime of the Ancient Mariner also exemplified the Romantic fascination with the holy in nature (...) Coleridge places the Ancient Mariner out in the open ocean for much of the poem, making him very small and vulnerable in comparison to the forces of nature”¹⁵⁰ (2006, p. 3).

Analisaremos resumidamente a simbologia e o significado¹⁵¹, em primeira instância, de imagens ou representações de elementos da natureza que consideramos fundamentais para a construção do poema e como esses significados motivaram as interpretações acima de *The Rime of the Ancient Mariner* num segundo nível de leitura. Essa busca pelo sentido de alguns termos capitais do poema se justifica na atividade primária do crítico literário, que consiste em buscar possíveis significações dos elementos textuais a partir de analogias semânticas entre eles.

Mesmo acreditando que “the aesthetic and poetic qualities of *The Ancient Mariner* are impressive”¹⁵² (WHALLEY, 1967, p. 33), não nos prenderemos a uma análise profunda dos significados e da simbologia dos termos escolhidos, mas o que eles representam certamente explicará o posicionamento de alguns críticos quanto a suas abordagens e interpretações de *The Rime of the Ancient Mariner*.

Desde o “resumo” (*Argument*) que abre o poema elementos da natureza são colocados à tona: Linha do Equador, tempestades, Polo Sul, Oceano Pacífico. A escolha do Mar como

¹⁴⁷ FRANCA NETO, 2005, p. 64.

¹⁴⁸ Membro do Conselho de Peterhouse College, na Universidade de Cambridge.

¹⁴⁹ “Deram a ele um apresto raro para observar e descrever certos aspectos do mundo natural” (tradução livre).

¹⁵⁰ “The Rime of the Ancient Mariner exemplificou a fascinação Romântica com o sagrado na natureza (...) Coleridge coloca o Velho Marinheiro num oceano aberto na maior parte do poema, tornando-o muito pequeno e vulnerável em comparação às forças da natureza” (tradução livre).

¹⁵¹ Fontes: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br> e <http://www.significadodossimbolos.com.br>.

¹⁵² “As qualidades estética e poética de *O Velho Marinheiro* são impressionantes” (tradução livre).

“espaço” para a epopeia de Coleridge não parece ter ocorrido ao acaso. Assim como “a transitoriedade da água é a mesma da entediante cotidianidade em que se vive” (FERREIRA, 2013, p. 13), o movimento das ondas conota o estado transitório da própria vida: o nascimento e a morte, por exemplo, a primeira das inúmeras ambivalências em *The Rime of the Ancient Mariner*.

David Simpson assegura que essas ambiguidades ou sistemas de oposições binárias não se fazem verdades ou mentiras uma em relação à outra, mas salientam ou enfatizam suas próprias diferenças:

“Be saved or doomed, chosen or passed over, blessed with the peace of God or tortured with the devil’s drives, so there is nothing in self-consciousness itself that is either good or bad, humanist or antihumanist, idealist or materialist, affirmative or skeptical (...) these binaries are not true alternatives (...) but differences or emphasis”¹⁵³ (2003, p. 10).

Este recurso¹⁵⁴ utilizado na construção poética funciona, assim como as fundamentações teóricas dos poetas (Prefácio, de Wordsworth, e *Biographia Literaria*, de Coleridge), como *estratégias de contenção* que suprimem a possibilidade de uma investigação mais profunda, aquela sugerida por Fredric Jameson e Antonio Candido.

Ainda na Parte I, o nascer do Sol, no momento da partida da embarcação rumo às terras geladas do Sul, simboliza a “esperança”, sentimento que todos os tripulantes carregavam ao tentarem irromper, nos dizeres de Camões, mares nunca dantes navegados.

Há várias espécies de albatrozes; a maioria delas se encontra no Hemisfério Sul, mas algumas também se localizam ao norte do Oceano Pacífico. Suas asas chegam a 3 metros de comprimento e esses vorazes animais conseguem voar quilômetros sem aterrissagem. Buscando sua simbologia nas aves em geral, vimos que eles representam a liberdade devido a sua capacidade de voar, mas as aves também são consideradas “mensageiros entre o céu e a terra”.

Se o Sol simboliza a esperança dos navegantes em descobrirem terras não exploradas, a Lua (Crescente), sob a qual cai morta toda a tripulação, simboliza a imaginação, o sonho e o

¹⁵³ “Seja livre ou condenado, escolhido ou desprezado, abençoado com a paz de Deus ou torturado pelo ímpeto do diabo, então não há nada na autoconsciência que seja bom ou ruim, humanista ou anti-humanista, idealista ou materialista, afirmativo ou questionável (...) esses binários não são alternativas verdadeiras (...) mas diferenças ou ênfase” (tradução livre).

¹⁵⁴ Oposições binárias entre elementos da natureza e oposições binárias entre elementos religiosos.

devaneio do Marinheiro ancião, como já vimos nas interpretações de Franca Neto, por exemplo.

O sonho e o devaneio, por sua vez, se opõem à razão: “Quanto mais forte é a razão que se opõe a um sonho, mais o sonho aprofunda suas imagens¹⁵⁵. Quando o devaneio se entrega realmente com todo o seu poder, a uma imagem adorada, é essa imagem que regula tudo” (FERREIRA, 2013, p. 186).

Após sonhar e dormir o sono enviado por Maria, o Velho Marinheiro acorda molhado pela água da chuva. A chuva, como já dissemos anteriormente, simboliza benção e purificação, ou ainda sabedoria e revivificação. Neste momento, a maldição começa a expiar-se e o Marinheiro segue seu caminho de volta a seu país, onde será acolhido por três homens em um barco e absolvido por um deles, o Eremita.

Antes, porém, o ancião enxerga as luzes da multidão serafim, que ilumina o céu com seus clarões e beleza e o emudece com seus agradáveis sons. A luz representa a sabedoria (daí o nome de Século das Luzes ou Iluminismo ao período regido pela razão e pela Ciência), mas também serve como representação “do ser humano quando purificado e liberto das impurezas que obscurecem o seu ser” (FERREIRA, 2013, p. 118).

Durante a Revolução Industrial, os avanços tecnológicos como, por exemplo, a utilização de equipamentos para confecção em larga escala de produtos em geral, culminaram na migração dos trabalhadores do campo, junto à suas famílias, para a cidade, afastando o homem de uma relação mais direta com a natureza.

A substituição da mão-de-obra por máquinas provocou o movimento migratório massivo das famílias rurais e, por conseguinte, aumentou consideravelmente a população urbana, acelerando o desenvolvimento dos grandes centros, como Londres, e modificando o conceito de sociedade agrícola para sociedade industrial.

A chegada das fábricas tornou a Inglaterra o primeiro país “industrial” da Europa e do mundo. Depois disso, a Bélgica, apenas na segunda metade do século XIX, estendeu o processo de industrialização a seus territórios. Ao mesmo tempo, a velocidade na produção em massa e os meios-de-comunicação e de transporte cada vez mais eficazes e instantâneos culminaram no triunfo das agitadas e movimentadas metrópoles, cuja população vislumbrada passou a ser cada vez mais consumista (a literatura, inclusive, passou a ser mercadoria produzida massivamente), logo, imediatista, ao contrário do estilo de vida sereno e pacato encontrado na zona rural.

¹⁵⁵ As imagens não são reproduções objetivas do mundo, mas constantes recriações subjetivas da realidade.

Em sua prosa, Coleridge elucida que a corporificação das forças naturais tem como consequência a transmutação de seus poderes, resultando numa acidental distinção entre universo e essência que não pode ser separada.

“The vital principal of the Plant can make itself manifest only by embodying itself in the materials that immediately surround it, and in the very elements, into which it may be decomposed, bears witness of its birth place & the conditions of its outward growth.- On the other hand, it takes them up into itself, forces them into parts of its own Life, modifies & transmutes every power by which it is itself modified: & the result is, a living whole, in which we may in thought & by artificial Abstraction distinguish the material Body from the indwelling Spirit, the contingent or accidental from the universal & essential, but in reality, in the thing itself, we cannot separate them” (2004, p. 599)¹⁵⁶.

A teoria proposta pelo crítico Samuel Taylor Coleridge baseia-se fundamentalmente nas “teorias alemãs do gênio vegetal”, mais especificamente no biologismo de J. G. Herder, quando “o campo das mais estimulantes e inspiradoras descobertas passou da ciência física para a ciência da vida” (ABRAMS, 2010, p. 272). Observando o processo de desenvolvimento de uma planta, sua capacidade de responder e incorporar elementos da natureza ao seu redor, ele generaliza:

“A natureza é um organismo, e o homem, inextricavelmente uma parte daquele todo pleno de vida, é, ele próprio, uma unidade orgânica e indissolúvel de pensamento, sentimento e vontade, manifestando em sua própria vida os mesmos poderes e funções da natureza exterior. Na aplicação à estética, (...) Helder utiliza a planta como protótipo do desenvolvimento de uma forma de arte no solo de seu próprio tempo e espaço, em vez de um protótipo da gênese de uma única obra de arte na mente de um artista. O teatro dos gregos e o teatro de Shakespeare, por exemplo – cada um deles foi

¹⁵⁶ “O princípio vital de uma Planta pode se manifestar apenas pela corporificação de materiais que imediatamente a rodeiam, e nesses vários elementos, nos quais ela se decompõe, carrega evidências de seu local de nascimento & de suas condições de desenvolvimento exterior.- Por outro lado, ela os traz para dentro de si, os transforma forçosamente em parte de sua própria Vida, modifica e transmuta todo poder pelo qual ela própria é modificada: & como resultado, um todo vivificante, do qual nós podemos em pensamento & pela Abstração artificial distinguir o Corpo material do Espírito que o habita, o contingente ou acidental do universal & essencial, mas na realidade, na coisa em si, não podemos separá-los” (tradução livre).

além das condições peculiares à sua própria época e ambiente cultural” (ABRAMS, 2010, P. 273).

Ao que Goethe, em 1797, especula: “na prática da arte, só podemos competir com a natureza quando tivermos, pelo menos em alguma medida, aprendido com a natureza como ela procede na formação de suas obras”; e Kant problematiza:

“o gênio, por meio das operações da ‘natureza’, produz obras exemplares que parecem estar necessariamente de acordo com os fins, embora ele não tenha consciência nenhuma desses fins ou dos meios com os quais possa efetivá-los, e nem está em seu poder desejar ou descrever o processo produtivo” (ABRAMS, 2010, p. 276, 277).

Herder, Goethe e Kant encontram suporte na psicologia de Leibniz, muito influente na Alemanha e que se firmou na Inglaterra, ao final do século XVIII. Segundo Sulzer, a teoria de Leibniz¹⁵⁷ explica “que nenhuma ideia é absolutamente nova, mas que todas estão presentes na mente em estado de latência até que, em correlação com circunstâncias externas, uma delas torna-se clara o suficiente para atingir a consciência” (ABRAMS, 2010, p. 271).

Falar da natureza naquele momento histórico faz com que a poesia de Samuel Taylor Coleridge dialogue com as mudanças da sociedade inglesa da época, que se moldava pelos ideais materialistas da burguesia ascendente:

“Classe oprimida pelo despotismo feudal, associação armada administrando-se a si própria na comuna; aqui, república urbana independente, ali, terceiro estado, tributário da monarquia; depois, durante o período manufatureiro, contrapeso da nobreza na monarquia feudal ou absoluta, pedra angular das grandes monarquias, a burguesia, desde o estabelecimento da grande indústria e do mercado mundial, conquistou, finalmente, a soberania política exclusiva no Estado representativo moderno. O governo moderno não é senão um comitê para gerir os negócios comuns de toda classe burguesa” (MARX & ENGELS, 1999, p. 10).

A força da classe burguesa foi fundamental para derrubar o poder absolutista francês, especialmente durante a Revolução Francesa,

¹⁵⁷ “Campo da ideia inconsciente” (ABRAMS, 2010, p. 270).

“uma série de eventos distintos, ainda que inter-relacionados, que tiveram origem nas contradições do antigo regime. A crise econômica e a agitação social foram importantes para a aliança das massas com a burguesia e para as conquistas do 3º Estado (...) a partir de 1789 houve uma nova dimensão na consciência popular (...) de que para defender o pão de cada dia eles teriam que se engajar numa luta política. Os motins de Reveillon mostraram pela primeira vez os trabalhadores como algo próximo de um grupo social e (...) toda evidência aponta para a fome como principal motivo por trás desses levantes. A campanha de armamento da população que culminou na tomada da Bastilha em 14 de julho foi um dos exemplos de como o movimento popular e o descontentamento do povo foi utilizado para que a burguesia conquistasse vitórias políticas” (MATOS, 2015, p. 100).

Na Inglaterra, em contrapartida, o absolutismo perdeu forças, mas, no intuito de evitar uma revolução social semelhante àquela ocorrida no país vizinho, traz a burguesia como aliada do governo e esta se impôs economicamente, de certa forma, sem maiores atritos com os aristocratas: era uma espécie de troca de favores entre aqueles que detinham poder e os que controlavam os meios de produção e o comércio local, o que “garantiu a ‘paz’ na Inglaterra e afastou o espectro da revolução” (MATOS, 2015, p. 37). Satisfeitos, os burgueses renunciaram, segundo Erika Matos, “ao questionamento da sociedade como um todo em sua ‘acceptance of a comfortable, but secondary station within the hierarchy of early Victorian capitalism’¹⁵⁸” (2015, p. 37).

De origem comerciante desde o feudalismo, os burgueses, por deterem também o capital, empregavam e exploravam o proletariado. Tal exploração consistia em árdua carga de trabalho e salário irrisório, obrigando os menos favorecidos a passarem a maior parte do tempo produzindo em troca de uma quantia suficiente apenas para o sustento de sua família, enquanto a burguesia se fortalecia ainda mais, assim como o capitalismo. Assim se estruturou a sociedade inglesa desde então, já que, posteriormente, os burgueses,

“preocupados com a Revolução Francesa e temerosos de um movimento de trabalhadores, não estavam dispostos a arriscar nenhum dano à elite dos proprietários de terra, e nunca os destituiu do controle da ordem política, ao

¹⁵⁸ “Aceitação de uma confortável, mas secundária posição social dentro da hierarquia do capitalismo no início do período Vitoriano” (tradução livre).

contrário, fundiram-se com eles em uma ordem dominante conjunta depois da metade do século [XIX]. Desta História não emergiu nenhum movimento insurgente comparado ao Iluminismo” (ANDERSON, MATOS, 2015, p. 36).

Buscar na Literatura uma voz que grita e clama contra a sociedade contemporânea transforma o texto de Steve Harris num eco não apenas da poesia coleridgeana, mas ao mesmo tempo do exercício hermenêutico aplicado à obra original, pois a literatura, de acordo com o Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos¹⁵⁹, “apresenta uma realidade transfigurada pela imaginação” (2013, p. 116); ela “está ligada à nossa própria vida, à mais bela das vidas, à vida falada, falada para tudo dizer, falada para nada dizer, falada para melhor dizer” (2013, p. 117).

A letra da música homônima carrega esses mesmos elementos naturais do poema acima destacados. Como não encontramos críticas específicas ou especializadas da letra da música exclusivamente, assim como verificamos no poema original, é possível delimitarmos que Harris se apropriou do poema com a intenção de criticar alguns aspectos que circundavam a sociedade contemporânea a ele similares aos que circundavam a sociedade contemporânea ao poeta S. T. Coleridge, ressaltando ainda mais as qualidades e a relevância da longa canção, pois a apreciação de um poeta se dá apenas em comparação a outro(s) do passado: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho (...) é preciso situá-lo (...) entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética” (ELIOT, 1989, p. 39).

Se em 1798 a Revolução Industrial assolava a sociedade inglesa que, consumista e imediatista, deixava de contemplar a natureza em busca de desenvolvimento, em 1984, algo parecido ocorria, mas em âmbito ainda maior. O mundo pós duas Guerras Mundiais descobria a palavra globalização e a velocidade de comunicação entre as nações se tornava quase que instantânea. As grandes cidades não se resumiam às capitais, como Londres ou Paris, mas eram múltiplas em cada país ou região: as sociedades pós-modernas, especialmente na Europa, tornavam-se predominantemente urbanas. O modelo fordista acelerou ainda mais o conceito de produção em massa e os pensamentos iluministas de racionalismo e ciência pareciam cada vez mais vivos com as grandes descobertas. A proliferação de fábricas e indústrias desencadeou um desmatamento acelerado nas florestas naturais, tornando as cidades acinzentadas, repletas de arranha-céus cada vez mais elevados, enquanto as áreas

¹⁵⁹ Gaston Bachelard, filósofo e poeta francês (1184-1962).

verdes eram cada vez menos presentes no cotidiano dos homens. E as famílias continuavam migrando da zona rural para os grandes centros em busca de trabalho e “qualidade de vida”.

2.2.2 - UMA RESIGNIFICAÇÃO DO RELIGIOSO

Durante o século XVIII, na França, enquanto filósofos iluministas, como Voltaire e Descartes, olhavam com indiferença para a religião, papas foram aprisionados, bens das Igrejas confiscados e os privilégios do clero reduzidos drasticamente.

A Igreja Católica se enfraqueceu politicamente com a efetivação das Monarquias Católicas e da burguesia no poder: os líderes religiosos tinham menos poderes políticos e sua hierarquia fora partida, colocando em crise a ideologia cristã.

Os conceitos kantianos de “hospitalidade universal”¹⁶⁰ (que em tese levaria o homem a um estado perene de paz), “filosofia moral”¹⁶¹ e juízo “analítico” (uma coisa nega outra subsequentemente), “sintético” (o juízo de valor se dá após uma experimentação) e “estético” (onde o poder universal de julgar torna o homem individual em sua apreciação ao belo e à natureza) parecem também permear os conceitos poéticos de Samuel Taylor Coleridge.

As muitas figuras religiosas do poema nos levam a compreender porque críticos como Richard E. Matlak, Robert Penn Warren, Edward E. Bostetter e Leslie Brisman enxergam o poema de outra forma: uma espécie de “moral” ou juízo, uma tentativa de mostrar, diante da efetivação dos ideais iluministas e do abrandamento da desestabilidade católica, que os pecados do homem só podem ser sanados por meio da fé e das boas ações.

Nesse aspecto, uma imagem fundamental do “poema” é o casamento: a Igreja onde ele acontece é o local onde o Velho Marinheiro aborda aquele que irá ouvir sua história e seus ensinamentos. A união matrimonial é simbolizada pela aliança, objeto circular que pressupõe algo infinito, assim como a penitência que caiu sobre o velho homem.

Deus é o símbolo maior do Cristianismo, religião difundida no Ocidente cuja ideologia é cercada por amor ao próximo, bondade, fé e superstição; Sua imagem se traduz em soberania e justiça. Ao longo do poema, o Marinheiro julga seu próprio ato (de assassinar o Albatroz) como “demoníaco”, passa por maldições e penitências, abençoa e reza pelas criaturas divinas, pede absolvição e prega amor a tudo que Ele criou.

¹⁶⁰ Num dos comentários adicionados ao poema, em 1817, o Velho Marinheiro teria assassinado o Albatroz “inospitaleiramente”.

¹⁶¹ Em uma de suas formulações, Immanuel Kant afirma que o homem deve agir de acordo com aquilo que ele deseja que venha a ser universal.

Na parte II do poema, o ancião “carrega” o grande pássaro dos mares pendurado em seu pescoço como uma cruz, símbolo das penitências. A cruz, apesar de existir desde os primórdios das civilizações, é sempre relacionada à fé cristã. Ao mesmo tempo em que representa a vida eterna na figura de Jesus Cristo, carrega uma ideia de sacrifício e redenção, simbolizando tudo aquilo que Ele sofreu em nome da humanidade.

A morte, por sua vez, é muitas vezes interpretada negativamente. Porém, enquanto ela representa o fim de um ciclo também pode conotar a passagem para o desconhecido, como o Céu ou o Inferno. O fato é que, para o bem ou para o mal, ela simboliza mudança.

Mortos os 200 tripulantes, as almas saem de seus corpos caídos e ascendem aos céus; a balada também menciona a alma Cristã do Albatroz e a alma solitária e perdoada do Marinheiro. A alma está simbolicamente “ligada ao imaginário” (FERREIRA, 2013, p. 15), à poesia.

Por se desprenderem dos corpos e então desaparecerem no vasto céu, teríamos aqui uma crítica à filosofia racionalista do Iluminismo? Assim como o sonho e o devaneio se opõe à razão, seria inevitável dizer que Coleridge propõe, a partir destas imagens, um homem desprendido e desprovido de imaginação e voltado exclusivamente aos avanços científicos e filosóficos da época?

Porém, ao contrário delas, os espíritos se colocam conotativamente no campo das ideias, da Ciência. Na “balada”, o espírito era maligno: empestava e contaminava o velho homem e seus companheiros de viagem. Ele veio para vingar a morte do Albatroz.

Aqui, Coleridge sugere que a Ciência e a modernidade estabelecidas no Século XVIII amaldiçoavam a sociedade inglesa que se afastava cada vez mais da natureza para estabelecer-se nos grandes centros urbanos?

O silêncio traz uma perspectiva de que grandes acontecimentos virão, numa espécie de passagem ou progressão.

Os anjos avistados pela “personagem principal” são como intermediários entre o humano e o divino. Suas asas os tornam capazes de alcançar o céu e a terra, numa representação das relações entre Deus e Suas criaturas.

Aquele que por religião (por vezes penitência) ou amor à natureza isola-se da civilização é chamado Eremita; muitas vezes eles se alocam em meio às florestas. Entre os séculos III e IV, os padres buscavam a união com Deus a partir deste estilo de vida; mais tarde, entre os séculos XII e XIII, o desejo de retorno aos ideais católicos trouxe de volta o “eremitismo”.

Assim é a personagem que “absolve o Marinheiro de seus pecados” e “lava o sangue do Albatroz”. Por fim, o Velho Marinheiro carrega consigo a penitência de, em meio a uma terrível agonia, transmitir os ensinamentos de Deus e o amor à natureza e a tudo o que Ele criou. Só assim ele se sente (momentaneamente) livre.

O conceito de nacionalismo estabelecido na segunda metade dos anos 1700 semeia o que conhecemos como militarismo “infiltrador”. A violência das Guerras Anglo-Marata e Anglo-Espanhola e das Guerras de Sucessão em alguns países da Europa (Espanha, Áustria e Polônia), entre outras batalhas ocorridas no século XVIII, mas principalmente a crise da Igreja Católica, que foi fundamental para a colonização e a independência dos Estados Unidos e provocou a queda dos antigos poderes em países como a França, por exemplo, fazem com que o poema possa ser lido e interpretado como uma tentativa de reaproximar o homem à moral e aos mandamentos¹⁶² de Deus: amar a Deus sobre todas as coisas; não tomar seu santo nome em vão; guardar domingos e festas de guarda; honrar pai e mãe; não matar; não pecar contra a castidade; não roubar; não levantar falso testemunho; não desejar a mulher do próximo; não cobiçar coisas alheias.

Richard Matlak abrange diversos temas a serem agrupados em possíveis interpretações do poema; entre eles “the use of Christian and pagan imagery”¹⁶³ e “the relation of crime to punishment”¹⁶⁴ (1991, p. 104).

Robert Warren percebe as visões teológicas e filosóficas de Coleridge apresentadas em sua teoria literária e interpreta que “the poem dramatizes fundamentally Christian statements of sin, punishment, repentance, and redemption”¹⁶⁵ (BOSTETTER, 1967, p.66).

Ainda sob o ponto-de-vista religioso, o ensaísta Edward E. Bostetter acredita que exista uma afinidade “com o catolicismo medieval, o puritanismo do século XVII, ou com o lúrido Calvinismo dos evangélicos radicais da própria época de Coleridge” (FRANCA NETO, 2011, p. 74).

A verdade é que vários elementos do poema, sejam eles naturais ou religiosos, como Sol e Lua, dia e noite, vida e morte, pecado e absolvição, se opõem binariamente, evidenciando interpretações que classificam um poema entre “natural” ou “sobrenatural”.

¹⁶² Dentre os dez mandamentos bíblicos, o primeiro e o quinto são, certamente, os mais próximos à moral religiosa que permeia ambos os textos.

¹⁶³ “O uso de imagens Cristãs e pagãs” (tradução livre).

¹⁶⁴ “A relação do crime com a punição” (tradução livre).

¹⁶⁵ “O poema dramatiza fundamentalmente os estados Cristãos de pecado, punição, repetição, e redenção” (tradução livre).

Em sua prosa sobre a natureza, Coleridge expressa sua contemplação às espécies menores de vida animal, como os insetos, e às plantas. Ele considera que, regidas pela Lei da Estabilidade (law of Balance), “every living object in nature exists as the reconciliation of contradictions”¹⁶⁶ (2004, p. 599), justificando, talvez, tantas relações opostas entre os incontáveis elementos naturais e religiosos em *The Rime of the Ancient Mariner*.

Contradições não são deixadas quando Coleridge aborda o tema “Religião”. Um registro em seu caderno de anotações elaborado em 1805 mostra o autor transitando entre o Unitarismo (considerado por ele mesmo como Idolatria) e o Spinozismo, conceito filosófico em que Deus e a natureza são algo singular e “nós somos atributos de Deus (...), mas não existimos realmente” (BORGES, 2006, p. 193).

O Unitarismo religioso do qual Coleridge aparentemente acreditava quando da composição e primeira publicação de *The Rime of the Ancient Mariner* é, segundo ele próprio, “the Religion of the man, whose Reason would make him an Atheist but whose Heart and Common sense will not permit him to be so”¹⁶⁷ (2004, p. 607).

Nesta linha, Leslie Brisman assegura que em *The Rime of the Ancient Mariner* “nature declares the more-than-natural; that is, human nature, with its desire for the more-than-natural heaven, reveals to us a God above nature”¹⁶⁸. Ela completa revelando que “Coleridge binds piety and natural piety, Biblical criticism and the theory of the imagination”¹⁶⁹ (1986, p. 150).

Fica menos turvo agora compreender por que esses críticos estabeleceram suas abordagens ou interpretações de *The Rime of the Ancient Mariner* num “segundo nível” de leitura – sejam elas sob um, outro ou ambos aspectos concomitantemente, prendendo-se ao que Fredric Jameson chama de *estratégias de contenção*.

Transcriar *The Rime of the Ancient Mariner* da literatura para a música mostra a habilidade de Steve Harris e do Iron Maiden em perceberem as mudanças da sociedade pós-guerras.

Como a letra da música do Iron Maiden também faz alusão aos elementos religiosos acima examinados é possível asseverar que Steve Harris, em sua transcrição, critica também

¹⁶⁶ “Todo objeto vivo na natureza existe como reconciliação de contradições” (tradução livre).

¹⁶⁷ “A Religião do homem, cuja Razão o tornaria um Ateu, mas cujo Coração e senso Comum não o permitirá sê-lo” (tradução livre).

¹⁶⁸ “A natureza declara o mais-que-natural; isto é, a natureza humana, com seu desejo pelo paraíso mais-que-natural, nos revela um Deus acima da natureza” (tradução livre).

¹⁶⁹ “Coleridge combina piedade e piedade natural, crítica bíblica e teoria da imaginação” (tradução livre).

o afastamento entre homem e religião. Os “metaleiros”, porém, tratam estes conceitos de maneira diferente a Coleridge.

Adam Roberts vê o pós-modernismo, sucessor do “modernismo”, como um período onde “a new dominant in culture had been emerging since World War II, and had achieved a high profile in the 1970s”¹⁷⁰ (2000, p. 112). Para ele, enquanto o mundo até o período moderno era paradigmático, metafísico, hierárquico, centrado e profundo, o pós-modernismo caracterizava-se por ser sintagmático, irônico, anarquista, disperso e superficial. As artes deixavam de ser vistas como trabalho ou objeto para se firmarem no âmbito do processo ou performance; a forma passava à antiforma, o gênero textual ao intertexto, o significado para significante, a leitura à desleitura e a totalidade à desconstrução (2000, p. 114, 115).

A possibilidade de desaparecimento da raça humana com a explosão de bombas atômicas durante a Segunda Guerra Mundial (1945) fez com que o homem pós-moderno, como vemos em Adam Roberts, perdesse seu “centro” e deixasse, por exemplo, de questionar uma tendência religiosa “unitarista”: o catolicismo, que já passava por reformas constantes na Inglaterra, desde o século XVI, conforme mudavam seus governantes, abrangeu, desde então, novas vertentes, como o protestantismo. Na Europa e nos Estados Unidos pós-modernos, outras doutrinas cristãs floresceram: batista, metodista, adventista e os mórmons; religiões asiáticas, como islamismo, rastafári, judaísmo, budismo e hinduísmo, se expandiram também com a multiculturalização e chegaram ao novo mundo; o candomblé, politeísta, principal religião africana, apesar de não reconhecido oficialmente, também tem adeptos nestes territórios; espiritismo e esoterismo são doutrinas que também se expandem vagarosamente; até mesmo o ateísmo ou irreligião emergem e ganham espaço na cultura ocidental pós-moderna, fortalecendo o *status* de *best-seller* da literatura de autoajuda nas livrarias europeias e americanas.

Se para Roberts a II Guerra Mundial, todavia, “involved the whole world in an ideology of ‘Good (democracy) versus Evil (Hitler’s fascism, the Holocaust)’”¹⁷¹ (2000, p. 132), algo diferente define a Guerra do Vietnã: “a war flattened and emptied out to a basic layer of violence, mixed in with popular culture and TV, accompanied in many people’s

¹⁷⁰ “Um novo domínio cultural emergiu desde a II Guerra Mundial, e alcançou um alto perfil nos anos 1970” (tradução livre).

¹⁷¹ “Envolveu o mundo inteiro numa ideologia do ‘Bem (democracia) contra o Mal (fascismo de Hitler, o Holocausto)’” (tradução livre).

imagination by a soundtrack of 1960s pop-music. But the violence and death was not ‘hyper-real’ or ‘simulated’, it was real”¹⁷².

Os valores éticos aparentemente propostos pela globalização, como a noção de igualdade entre os povos e de um mundo unificado, sem fronteiras, imposta pelos novos padrões de produção e consumo, se desmanchavam na prática e não atingiam o que se propunha na teoria. É verdade que a globalização nos ofereceu conhecimento, entendimento e também troca e vivência de diferentes culturas, cujo conceito universal tem origem na ideologia do antropólogo britânico Edward Burnett Tylor:

“Tomando em seu amplo sentido etnográfico [cultura] é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (CANEDO, 2009, p. 4).

Ao mesmo tempo, a globalização só veio salientar ainda mais as diferenças culturais e desigualdades econômicas entre os povos, transformando, como define Milton Santos, tais ideologias em “mito”:

“Aldeia global tanto quanto espaço-tempo contraído permitiriam imaginar a realização do sonho de um mundo só, já que, pelas mãos do mercado global, coisas, relações, dinheiros, gostos largamente se difundem por sobre continentes, raças, línguas, religiões, como se as particularidades tecidas ao longo dos séculos houvessem sido todas esgarçadas. Tudo seria conduzido e, ao mesmo tempo, homogeneizado pelo mercado global regulador (...) O fato é que apenas três praças, Nova Iorque, Londres e Tóquio concentram mais da metade de todas as transações e ações; as empresas transnacionais são responsáveis pela maior parte do comércio dito mundial; os 47 países menos avançados representam juntos apenas 0,3% do comércio mundial, em lugar dos 2,3% em 1960 (...) Fala-se também, de uma humanidade desterritorializada, uma de suas características sendo o desfalecimento das fronteiras como imperativo da globalização, e a essa idéia dever-se-ia uma outra: a da existência, já agora, de uma cidadania universal. De fato, as fronteiras mudaram de significação, mas nunca estiveram tão vivas, na

¹⁷² “Uma guerra agravada e esvaziada a uma camada básica de violência, misturada à cultura popular e TV, acompanhada na imaginação de muitas pessoas pela trilha sonora da música *pop* dos anos 1960. Mas a violência e a morte não eram ‘hiper-reais’ ou ‘simulações’, eram reais” (tradução livre).

medida em que o próprio exercício das atividades globalizadas não prescinde de uma ação governamental capaz de torná-las efetivas dentro de um território. A humanidade desterritorializada é apenas um mito” (2001, p. 41, 42).

Como vimos, poucos anos antes de o lançamento da música *The Rime of the Ancient Mariner*, a violência entre os povos causada por preconceito ou ganância é marcante e desencadeou uma série de eventos fundamentais para as transformações que marcam a passagem do que Fredric Jameson chama de modernidade para pós-modernidade.

A Segunda Guerra Mundial é responsável pelo extermínio de milhões de judeus, devido ao massacre impiedoso do nazismo alemão; soldados morriam aos milhares em intensos combates desencadeados por questões puramente políticas e econômicas, como a Guerra do Vietnã e a Guerra Fria; a segregação racial acontecia nos quatro cantos do mundo, como o Apartheid, na África do Sul, entre 1948 e 1994, mas especialmente nos Estados Unidos, onde os negros não podiam exercer seus direitos civis até o final dos anos 1960, quando a figura emblemática de Martin Luther King foi assassinada, e também na Inglaterra, onde a segregação foi impulsionada por conflitos entre brancos e negros causados pela chegada de imigrantes, durante a grave crise econômica que teve início nos anos 1950, mas se acentuou entre 1970 e 1980; as gangues que aterrorizavam as grandes cidades com atos bárbaros como estupro, roubo e depredação, e até mesmo os conflitos esportivos¹⁷³ e religiosos¹⁷⁴ também parecem justificar a escolha de Harris, que acena para uma necessidade de trazer o homem de volta a suas origens, em contato mais próximo e duradouro com a natureza e em busca por paz de espírito.

Em *The Rime of the Ancient Mariner* música, a natureza criticada, diferentemente do que acontece no poema, é a própria natureza humana: suas atitudes, estilo de vida, necessidades e crenças. O mundo é cada vez mais segregado e menos unido, ao contrário do que emprega o conceito de globalização, conforme salienta Fredric Jameson:

“Os últimos anos têm sido marcados por um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo (o fim da

¹⁷³ Os *hooligans*, grupo de torcedores ingleses de futebol, formado basicamente por trabalhadores desempregados ou em condições desfavoráveis, agiam violentamente pelas ruas da Inglaterra e da Europa, especialmente nas décadas de 1970 e 1980.

¹⁷⁴ Os sinais de intolerância religiosa são claros desde a Antiguidade, mas perduram ainda hoje com atentados terroristas ou agressões físicas e insultos verbais àqueles que não compartilham das mesmas crenças.

ideologia, da arte, ou das classes sociais; a ‘crise’ do leninismo, da social-democracia, ou do Estado do bem-estar etc.); em conjunto, é possível que tudo isso configure o que se denomina, cada vez mais frequentemente, pós-modernismo. O argumento em favor de sua existência apóia-se na hipótese de uma quebra radical, ou *coupure*, cujas origens geralmente remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60 (...) Essa ruptura não deve ser tomada como uma questão puramente cultural: de fato, as teorias do pós-moderno (...) têm uma grande semelhança com todas aquelas generalizações sociológicas mais ambiciosas que, mais ou menos na mesma época, nos trazem as novidades a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente novo” (JAMESON, 2000, p. 27, 28, 29).

Para Adam Roberts, Fredric Jameson, em sua crítica dialética, argumenta que devemos, essencialmente

“To treat texts as if they were psychiatric patients; that the *surface* meanings of texts are not necessarily reliable indicators to the important stuff, to what is really going on *underneath the surface*. A critic, by paying attention to the ‘symptoms’ of the text, can access the unconscious ‘reality’”¹⁷⁵ (2000, p. 76).

No capítulo seguinte, levantaremos, de acordo com a hermenêutica de Jameson, novas significações, sugerindo aproximações ao “terceiro nível de leitura”, uma interpretação que saliente a crítica política ou o chão social que determinou a criação e publicação dos objetos em análise, no escopo de exibir como o trabalho artístico aufere as influências culturais e de que maneira os autores criticam esse sistema que os rege.

¹⁷⁵ “Tratar os textos como se eles fossem pacientes psiquiátricos; que os significados da *superfície* do texto não são necessariamente indicadores confiáveis das coisas importantes, para aquilo que realmente acontece por *debaixo da superfície*. Um crítico, ao prestar atenção aos ‘sintomas’ do texto, pode acessar a ‘realidade’ inconsciente” (tradução livre).

Capítulo 3 - UM AVESSO À INDUSTRIALIZAÇÃO E AO MUNDO GLOBALIZADO

Antonio Candido, ao “indagar quais são as possíveis influências efetivas do meio sobre a obra”, aponta ele mesmo as respostas: “a primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que medida é *social*, isto é, interessada nos problemas sociais” (2006, p. 28). Ou seja, cabe ao crítico, unindo as interpretações exclusivamente formais da obra de arte àquelas que buscavam excepcionalmente demonstrar a realidade que nela se manifesta, “analisar o conteúdo social das obras, geralmente com base em motivos de ordem moral ou política, redundando praticamente em afirmar ou deixar implícito que a arte deve ter um conteúdo deste tipo, e que esta é a medida do seu valor” (CANDIDO, 2006, p. 29).

A realidade ou conteúdo social que se manifesta através das obras de arte é, nas palavras de Fredric Jameson, a história. E a crítica dialética que busca alavancar essa totalidade por debaixo das camadas mais profundas e ocultas de um texto deve seguir um “processo de historicização”, que consiste, no campo cultural, em confrontar o

“estudo da natureza das estruturas ‘objetivas’ de um determinado texto cultural (...) e algo um tanto diferente que, em vez disso, salientaria as categorias ou códigos interpretativos por meio dos quais lemos ou recebemos o texto em questão (...) o *inconsciente político*, portanto, volta-se para a dinâmica do ato da interpretação e pressupõe, como sua ficção organizacional, que nunca realmente abordamos um texto de imediato, em todo seu frescor, como coisa em si mesma (...) aqui, a interpretação é estabelecida como um ato essencialmente alegórico (...) sua justaposição a um ideal propriamente marxista de compreensão, dialético ou totalizador, será empregada para demonstrar as limitações estruturais desses outros códigos interpretativos e, particularmente, para mostrar as maneiras ‘locais’ pelas quais estabelecem seus objetos de estudo e as ‘estratégias de contenção’ por meio das quais conseguem oferecer a ilusão de que suas leituras são, de alguma forma, completas e auto-suficientes” (JAMESON, 1992, p. 9, 10).

Neste sentido, é plausível acreditar que o poema e a música homônimos *The Rime of the Ancient Mariner* se aproximam não apenas quanto à estrutura e ao conteúdo, como a

versificação, a fábula e as personagens, mas também quanto aos momentos políticos, econômicos e sociais que cercaram e possivelmente motivaram a criação e publicação de ambas.

Retornando ao século XVIII, as novas perspectivas alimentadas pelas Revoluções Francesa e Industrial modificaram o pensamento e a economia europeia em geral; o termo “civilização” deixava de significar apenas uma “social organization (...) educated, polite”¹⁷⁶ e, devido aos ideais propagados por teóricos iluministas como o suíço Jean-Jacques Rousseau, passou a denotar um “state of development, which implied historical process and progress”¹⁷⁷ (WILLIAMS, 1977, p. 13). Raymond Williams afirma ainda que “this process [a dupla Revolução] was secular and developmental (...) a history that culminated in (...) the metropolitan civilization of England and France”¹⁷⁸ (1977, p. 14).

Dentro deste novo contexto político-social europeu o termo “cultura” ganha também uma nova abordagem, especialmente na Inglaterra, exatamente a partir do surgimento do movimento romântico. Segundo Williams, o termo passa a englobar a noção de religião, artes em geral, algo familiar e privativo, contrastando com o termo “civilização”, que implica algo mais “artificial” ou “externo” (1977, p. 14).

O contraste sugerido acima salienta as diferenças entre a cultura e a civilização inglesa à época, o que justifica ainda mais o lado crítico dos escritores românticos em relação ao mundo em que viviam: o desenvolvimento filosófico e econômico tornava mais clara a separação entre o que era subjetivo, artístico e cultural do que era político, econômico e social. O primeiro (cultura) era então utilizado para salientar alguns problemas causados pelo segundo, a “civilização”, no sentido progressista do termo.

Raymond Williams ainda afirma que o desenvolvimento rápido e constante da “industrial society and its prolonged social and political conflicts”¹⁷⁹ permitiram que “a new battery of forces was ranged against both culture and civilization: materialism, commercialism, democracy, socialism”¹⁸⁰ (1977, p. 15).

Última das “forças” observadas por Raymond Williams, o “socialismo” só ganhou forma a partir da metade do século XIX, com a publicação do Manifesto Comunista escrito e publicado pelos pensadores alemães Karl Marx e Friedrich Engels. Trata-se de um tipo de

¹⁷⁶ “Organização social (...) educada, refinada” (tradução livre).

¹⁷⁷ “Estado de desenvolvimento, que implicou em processo e progresso histórico” (tradução livre).

¹⁷⁸ “Esse processo foi secular e progressivo (...) uma história que culminou na (...) civilização metropolitana da Inglaterra e França” (tradução livre).

¹⁷⁹ “Sociedade industrial e seus prolongados conflitos social e político” (tradução livre).

¹⁸⁰ “Uma nova bateria de forças se estendeu contra ambos cultura e civilização: materialismo, comercialismo, democracia e socialismo” (tradução livre).

economia baseado na força da classe operária. De acordo com a teoria marxista, trabalhadores deveriam se unir por melhores condições e divisão mais igualitária dos lucros.

A prática do capitalismo foi-se modificando através do tempo pelos diversos tipos de relações humanas (política, social e econômica), culminando no Capitalismo Industrial, motivado pelos ideais do Iluminismo francês e pela Revolução Industrial inglesa do século XVIII.

O estudioso inglês Albert Frederick Pollard, em *The History of England – A Study in Political Evolution*, acredita que a Revolução Industrial seja um indicador de passagem da economia inglesa agrícola para industrial e, mesmo não podendo delimitar precisamente, define que essa transição ocorrera entre meados do século XVIII e o início do século XIX:

“The Industrial Revolution is a phrase invented by Arnold Toynbee, and now generally used to indicate those economic changes which turned England from an agricultural into an industrial community. The period during which these changes took place cannot from the nature of things be definitely fixed; but usually it is taken to extend from about the middle of the eighteenth century to the close of the reign of George III¹⁸¹. Two points, however, must be remembered: first, that there was a commercial as well as an agricultural and an industrial stage of development; and secondly, that this period contains merely the central and crucial years of a process of specialization and expansion which occupied centuries of English economic history. There was also before the agricultural stage a pastoral stage; but that lies beyond the scope of English history, because both the English people and the Celts they conquered had passed out of the pastoral stage before recorded English history begins”¹⁸² (2004, p. 50).

Além do dinheiro, como já observamos nas atividades bancárias italianas do século XV, e das mercadorias, tidas como capital de troca e comércio desde o fim do feudalismo, ao

¹⁸¹ O reinado de George III foi de 1760 a 1801.

¹⁸² “O termo Revolução Industrial foi criado por Arnold Toynbee, e agora é usada geralmente para indicar aquelas mudanças econômicas que transformaram a Inglaterra de uma comunidade agrícola em industrial. O período em que essas mudanças ocorreram não podem pela natureza das coisas ser fixado em definitivo; mas usualmente se estende de meados do século XVIII ao fim do reinado de George III. Dois pontos, porém, devem ser lembrados: primeiro, que havia um estágio de desenvolvimento comercial bem como agrícola e industrial; e em segundo, que esse períodos contém meramente os anos centrais e cruciais do processo de especialização e expansão que ocupou séculos da história econômica inglesa. Havia também anteriormente um estágio agrícola e um estágio pastoral; mas isso se apoia para além do escopo da história da Inglaterra, porque ambos os povos ingleses e celtas que eles conquistaram apagaram o estágio pastoral antes do registro da história da Inglaterra começar” (tradução livre).

final de século XVIII a mercadoria passa a ser produto que visa gerar a arrecadação de dinheiro, período que consolida a chegada do capitalismo, já que, para Giovanni Arrighi, “um agente é capitalista em virtude do fato de seu dinheiro ser sistemática e persistentemente dotado da ‘capacidade de multiplicar-se’ (expressão de Marx)” (2006, p. 8).

Os britânicos se utilizaram, desde o século XVII, de “três componentes principais e estreitamente inter-relacionados: a colonização direta, a escravatura capitalista e o nacionalismo econômico”. A primeira deu-se através da formação de colônias definitivas que favorecessem de forma direta o comércio; a segunda supriu a escassez inicial de mão de obra e favoreceu a crescente produção local; todos os impostos recolhidos com o livre comércio entre os ingleses e os colonizados, além do trabalho escravo, retornavam ao país como forma de receita e incentivo aos grandes produtores:

“A partir dali (...) enquanto as energias e recursos de seus concorrentes europeus eram retidos em lutas perto de casa (...) os sucessos britânicos na expansão marítima (...) forneceram à Grã-Bretanha os meios necessários para administrar o equilíbrio de poder na Europa continental, a fim de manter seus rivais ocupados perto de casa. Com o tempo, esse círculo virtuoso/vicioso colocou a Grã-Bretanha numa posição em que ela pôde (...) tornar-se a senhora incontestável do equilíbrio de poder na Europa” (ARRIGHI, 2006, p. 51).

Para o historiador britânico Pollard, no estágio pastoral do capitalismo, o homem provê pouco a si próprio; no estágio agrícola, passa a dominar a natureza e se aproveita do vento e dos fluxos dos rios para moer trigo, aguar a terra. Posteriormente, nos estágios comercial e industrial, utiliza vapor e eletricidade para transporte, comunicações e produtos manufaturados, necessidades alargadas devido aos processos interdependentes de especialização, cooperação e expansão. Através do desenvolvimento de fábricas e mercados locais, aldeias se tornaram cidades, e cidades expandiram de acordo com a área que elas abasteciam. Cidades e metrópoles se especializavam em uma ou mais atividades e, por consequência, seriam abastecidas por produtos de outro lugar; e todo processo se baseou num complexo crescimento da civilização, num número múltiplo de utensílios exigidos para fazer o trabalho do mundo (POLLARD, 2004, p. 50-51)¹⁸³.

¹⁸³ “In the pastoral stage he takes of the produce of nature, providing little or nothing himself. In the agricultural stage he manipulates the soil and subdues it, he harnesses the wind and the streams to grind his corn, and to

Os “cercamentos” possibilitaram que uma minoria se tornasse dona de parte das terras e as arrendasse aos trabalhadores rurais. Inevitavelmente, a exploração da mão-de-obra prejudicou as famílias menos abastadas e influenciou na migração destas para as metrópoles. Na segunda metade do século XVIII, a substituição da mão-de-obra assalariada por maquinários eficientes, visando única e exclusivamente à obtenção de lucros a partir da produção rápida e em larga escala de utensílios e mercadorias, salienta ainda mais os problemas já existentes como desemprego, salários insuficientes e condições de trabalho inadequadas. Como define Karl Marx:

“Igual a qualquer outro desenvolvimento da força produtiva do trabalho, ela se destina a baratear mercadorias e a encurtar a parte da jornada de trabalho que o trabalhador precisa para si mesmo, a fim de encompridar a outra parte da sua jornada de trabalho que ele dá de graça para o capitalista” (1996, p. 7).

water his land; Providence may have placed all things under his feet, but he takes long to discover their use and the means to use them. In the commercial and industrial stages he employs the wind and water, steam and electricity, for transport, communications, and manufactures. But he can only develop this mastery by the interdependent processes of specialization, co-operation, and expansion. A lonely shepherd can live on his flocks without help; a single family can provide for its own agricultural subsistence, and the normal holding of the primitive English family, the "hide" as it was called, was really a share in all the means of livelihood, corn-land, pasture-land, rights of common and of cutting wood. This family independence long survived, and home-brewing, home-baking, homewashing, are not even now extinct. Each family in the primitive village did everything for itself. When its needs and standard of comfort grew, increased facilities beyond the reach of the individual household were provided by the lord of the manor, as, for instance, a mill, a bakehouse, a wine-press. Indeed, the possession of these things may have helped him into the lordship of the manor. Certainly, some of them are mentioned in early Anglo-Saxon days among the qualifications for thegnhood, and when the lord possessed these things, he claimed a monopoly; his tenants were bound to grind their corn at his mill, and so forth. But there were things he did not care to do, and a villager here and there began to specialize in such trades as the blacksmith's, carpenter's, and mason's. This specialization involved co-operation and the expansion of household economy into village economy. Others must do the blacksmith's sowing and reaping, while he did the shoeing for the whole village. Thus village industries grew up, and in unprogressive countries, such as India, where, owing to distance and lack of communications, villages were isolated and self-sufficing, this village economy became stereotyped, and the village trades hereditary. But in western Europe, as order was slowly evolved after the chaos of the Dark Ages, communications and trade-routes were opened up; and whole villages began to specialize in certain industries, leaving other commodities to be produced by other communities. For the exchange of these commodities markets and fairs were established at various convenient centres; and this in turn led to the specialization of traders and merchants, who did not make, but only arranged for the barter of, manufactures. Through the development of local industries and markets, villages grew into towns, and towns expanded with the extent of the area they supplied. A town which supplied a nation with cutlery, for instance, was necessarily bigger than a town which only supplied a county. This expansion of markets meant that towns and cities were more and more specializing in some one or more industries, leaving the great majority of their needs to be supplied from elsewhere; and the whole process was based on the growing complexity of civilization, on the multiplying number of implements required to do the work of the world” (POLLARD, 2009, p. 50-51).

A exploração de mão-de-obra no intuito de transformar matérias-primas em produtos a serem comercializados massiva e rapidamente, traz a percepção, na sociedade inglesa contemporânea à Revolução Industrial, de uma união entre os dois tipos de capital¹⁸⁴ propostos por Karl Marx. Tal exploração se intensifica ainda mais e a dominação de terras e povos, especialmente asiáticos e africanos, alavanca as riquezas da Inglaterra, que se utilizava de mão-de-obra forçada e obrigava os colonizados a consumirem seus produtos.

Acontece uma notável mudança na classe burguesa: as colonizações impulsionaram o comércio, a indústria e a navegação, e ali se compreende o início do desenvolvimento da burguesia e sua ascensão social, política e econômica. Se os produtos manufaturados eram insuficientes até esse momento, o advento das máquinas a vapor supriu essa defasagem e “a média burguesia manufatureira cedeu lugar aos milionários da indústria, aos chefes de verdadeiros exércitos industriais, aos burgueses modernos” (MARX & ENGELS, 1999, p. 9).

Houve então uma mudança no sistema capitalista e surge, na Inglaterra, o Capitalismo Industrial, que rapidamente se espalhou por toda Europa: o comércio se dava não mais pela troca, mas pela compra, e o capital – que surge a partir da “produção de mercadorias e circulação desenvolvida de mercadorias, comércio” (MARX, 1996, p. 267), agora privado e não mais Estatal, passa a ser medido em dinheiro, não em mercadorias.

O crescente desenvolvimento das fábricas não é algo isolado ou particular. Ele representa, na verdade, o primeiro passo rumo à instauração definitiva do capitalismo como sistema que molda e rege o estilo de vida da sociedade europeia desde então.

Autônoma em sua essência, a arte “não está amarrada de qualquer forma unívoca ao modo de produção”, mas “é determinada por esse modo de produção” (EAGLETON, 1976, p. 27). Se para Terry Eagleton a crítica literária marxista leva “em consideração toda uma série de ‘instâncias’ que ‘servem de mediação’ entre o texto e a economia capitalista”, não é inviável, então, afirmar que a os elementos naturais e religiosos do poema são mediadores que, de certa forma, ocultam uma interpretação mais densa da obra.

“Faz parte de um corpo mais amplo de análise teórica que tem por objectivo a compreensão das *ideologias* – as ideias, valores e sentimentos através dos quais os homens tomam consciência, em diversas épocas, da sociedade em que vivem. E algumas dessas ideias, valores e sentimentos só nos são acessíveis na literatura” (EAGLETON, 1976, p. 11).

¹⁸⁴ Dinheiro e mercadoria.

Alavancamos, no capítulo 2, algumas instâncias como a estrutura de balada, a poesia-narrativa, o homem solitário e seus devaneios, os pecados capitais e os ensinamentos de Deus, a força dos elementos da natureza e as oposições entre o sagrado e o profano, o natural e o mundano, como instâncias mediadoras entre os textos e o capitalismo, modo de produção vigente à época que certamente impulsionou a criação e publicação de *The Rime of the Ancient Mariner*.

Percebemos então, de acordo com a crítica dialética proposta por Fredric Jameson, que interpretar *The Rime of the Ancient Mariner* apenas como uma reprovação ao afastamento do homem britânico da natureza e da religião é deixar de ir além, de avançar. Esse tipo de análise se fundamenta, obviamente, na busca pela História nas camadas mais profundas do poema: a autoritária e obstinada exploração inglesa imposta especialmente a nações africanas e asiáticas desde o século XVIII.

Como já elucidamos anteriormente, a concretização dessa nova estrutura econômica força o homem comum, o trabalhador rural, a se afastar de seu meio natural em busca de emprego e melhores condições de vida em Londres, cidade urbanizada onde os avanços tecnológicos já eram nítidos. Consequentemente, a religião deixa de fazer parte da rotina dos proletariados ingleses, já que o trabalho passaria a ocupar praticamente todo o seu tempo mediante exploração da classe operária, que trabalhava em cargas horárias subumanas e recebia salários miseráveis.

É fundamental salientar que a definição de classe surge no início do século XIX, com a chegada do Capitalismo Industrial:

“A classe é definida como um grupo de pessoas que possuem em comum um componente causal específico de suas oportunidades de vida, componente estritamente vinculados [sic] aos interesses econômicos, ligados à posse de bens e a oportunidades de rendimentos, obtidos sob condições específicas do mercado de produtos ou do mercado de trabalho” (FERRAZ, 2009, p. 273).

Marx explica a relação entre o crescimento do capital e o crescimento da classe trabalhadora explorada pelos burgueses:

“O próprio mecanismo do processo de acumulação multiplica, com o capital, a massa dos ‘pobres laboriosos’, isto é, dos assalariados, que transformam sua força de trabalho em crescente força de valorização do capital crescente

e, por isso mesmo, precisam perpetuar sua relação de dependência para com seu próprio produto, personificado no capitalista” (1996, p. 248).

A divisão de classes sociais apontada pela segunda fase do capitalismo é preponderantemente de ordem econômica: “as ações e o modo de vida dos grupos específicos são, de algum modo, determinados pelas suas relações com os meios de produção, com os bens materiais e culturais e com as relações de poder presentes na sociedade” (FERRAZ, 2009, p. 274). Neste sistema, totalmente ligado à teoria marxista de divisão de classes, “a organização da produção tende a se converter na própria produção de capital e as classes sociais” tendem “a surgir a partir de sua posição na organização daquela produção social” (FERRAZ, 2009, p. 275).

Max Weber propõe que as classes são determinadas

“pela situação de mercado (onde haveria uma miríade de classificações: classe dos banqueiros, dos industriais, dos operários, das lavadeiras etc) ou na perspectiva teórica que reduz a economia ao mercado, à distribuição de capital, bens, mercadorias e serviços, elementos que, no campo teórico marxista, identifica-se com a *esfera de circulação* do capital” (FERRAZ, 2009, p. 274).

É importante, porém, não confundir as classes determinadas pela situação econômica com as classes determinadas pela situação social, “o que demonstra o conceito de grupos de *status*” (2009, p. 273). As classes de ordem social “não se explicam somente pela situação de mercado, mas também pela política, pelas relações de poder, idéias e valores (...) o poder político e a honra social não se definem (...) na esfera econômica” (FERRAZ, 2009, p. 273).

Notamos então que o conceito de divisão econômica de classes surge paralelamente ao Capitalismo Industrial. Porém, segundo Karl Marx, para que se constitua a ideia de classe não basta que as famílias tenham as mesmas condições socioeconômicas e um estilo de vida que se oponha a outros tantos; seus interesses devem ser organizados politicamente e ligados entre si (FERRAZ, 2009, p. 271), o que Vitorino conceitua como “junção” (1997/1998, p. 159).

As definições de pré-Capitalismo e Capitalismo Industrial sinalizam que o “homem moderno” do final do século XVIII não deixou de contemplar a natureza ou despegou-se religiosamente por descaso ou acaso: a instauração do Capitalismo transformou as autossuficientes aldeias em pequenas comunidades especializadas em uma única mercadoria.

“‘Capitalismo’ é a designação que se dá a um tipo de organização econômica e seu funcionamento, que em última análise resulta de uma forma de comportamento de indivíduos coletivamente engajados direta ou indiretamente em atividades produtivas, derivadas e conexas, e para esse fim se ligam e comunicam entre si. Comportamento esse em que todos os fatos e situações nele ocorrentes e que o configuram, se acham estreita e indissoluvelmente interligados, dependem e resultam uns dos outros, configuram-se e se determinam mutuamente, constituindo um conjunto e complexo de relações distribuídas nas dimensões da simultaneidade e da sucessão (espaço e tempo), e conjugadas num todo que constitui precisamente o sistema do capitalismo, cujas partes e elementos constituintes se condicionam uns aos outros, bem como a totalidade que integram. Capital, meios de produção e materiais empregados nessa produção, força de trabalho, lucro, mercadorias, comércio, circulação monetária, crédito e tantos outros elementos constitutivos do capitalismo, representam todas as formas características de comportamento humano (atos e atitudes de indivíduos agindo coletivamente). E são todos eles função uns dos outros e do sistema de conjuntos em que se entrosam e de onde derivam suas características e especificidades próprias. O papel que cada qual desses elementos desempenha é sempre função do dos demais” (PRADO JR., 2001, p. 29, 30).

Durante o processo de industrialização, as famílias juntam-se em pequenos vilarejos, mas a produção limita-se a um único produto; cada vila se torna especialista em manufaturar um único artigo e, independentemente, todas as vilas repassam seus produtos que serão revendidos conjuntamente. Daí então a relação interdependente entre os produtores, uma ligação obrigatória controlada pelos agentes de mercado. E se cada aldeia passava a produzir um ou poucos produtos específicos, elas dependiam, para suprir suas necessidades gerais, de outros produtores.

Iludidos por “melhores condições de trabalho” nas grandes cidades, os trabalhadores, na realidade, se depararam com salários miseráveis e carga horária de trabalho excessiva. A obrigatoriedade de trabalhar muito para obter um mínimo sustento de suas famílias tornou escasso o tempo livre do homem “moderno”, afastando-o da natureza e da religião. Esse era o

cenário onde se assentava a sociedade inglesa à época da primeira publicação de *The Rime of the Ancient Mariner*.

Quando dissemos que o Romantismo inglês é individual e carrega em si um sentimento de nacionalismo, significa que seus principais autores elaboraram uma poesia voltada à realidade de sua própria sociedade, seu país e seu povo. A princípio, após verificação dos elementos que dão forma ao poema, percebemos uma personagem principal que, a partir da narrativa de seus supostos devaneios, representa em si todas as mudanças sociais, culturais, religiosas e geográficas que modificavam o cotidiano da sociedade inglesa da segunda metade do século XVIII. John Beer, Tania Asnes, John Lowes, Richar E. Matlak, Robert Penn Warren, Edward E. Bostetter e Leslie Brisman interpretam a “balada” como uma crítica à sociedade inglesa da época, que cada vez mais deixava de contemplar a natureza por migrar aos grandes centros urbanos em busca de empregos e melhores condições de vida e trabalho, devido ao surgimento das grandes fábricas e ao desenvolvimento das metrópoles. As dificuldades em suprir suas necessidades primárias para subsistência aliadas ao pensamento filosófico iluminista, voltado à razão e à ciência, somados à crise da Igreja Católica, afastavam também o homem da religião e, conseqüentemente, de sua fé.

Retomaremos os versos de *The Rime of the Ancient Mariner* buscando elencar o chão social ou uma crítica política acerca de sua produção enquanto poema e, num outro momento, enquanto música. A crítica marxista “analisa a literatura em termos das condições históricas que a produzem e tem, igualmente, que estar consciente das suas próprias condições históricas” (EAGLETON, 1976, p. 9), assim a crítica jamesoniana consiste em levar “em consideração toda uma série de ‘instâncias’ que ‘servem de mediação’ entre o texto e a economia capitalista” (EAGLETON, 1976, p. 27).

O Velho Marinheiro narra a partida de sua embarcação em direção a terras meridionais nunca dantes descobertas. Ele cita três paisagens distintas que o cercavam: a Igreja¹⁸⁵, que representa a religião, a Colina¹⁸⁶, que representa a natureza, e o Farol¹⁸⁷, que representa as conquistas, o progresso. Consideramos esse contraste fundamental para o “terceiro nível” de hermenêutica: uma vez que o velho homem elege o último dentre os três Convivas como ouvidor de seus pavorosos feitos, simbólica e comparativamente temos a escolha pelo Farol, uma construção utilizada para auxiliar os navegadores que se aproximavam da costa ou irrompiam mar adentro, sugerindo que o ancião se curva à chegada do capitalismo industrial e

¹⁸⁵ Derivado do latim *ecclesia*, igreja significa, em sua origem, reunião de pessoas ou fiéis que seguem as doutrinas de Deus, mas sustentou-se como templo, grandes edificações reservadas a essa prática.

¹⁸⁶ Tendo como sinônimos morro e monte, as colinas são formas naturais de relevo, não muito altas.

¹⁸⁷ Torre de iluminação visível a longas distâncias.

à avidez da sociedade burguesa na tentativa de tornar o mercado cada vez mais amplo e ágil, e se distancia do que é tradicionalmente religioso ou natural.

<i>“Below the Kirk, below the Hill,</i>	27
<i>Below the Light-house top.”¹⁸⁸</i>	28

O ancião continua a contar efusivamente sua viagem náutica, e enfatiza as péssimas condições climáticas que cercavam a nau:

<i>“A Wind and Tempest strong!</i>	46
<i>For days and weeks it play’d us freaks— (...)</i>	47
<i>And it grew wond’rous cauld:</i>	50
<i>And Ice mast-high came floating by (...)</i>	51
<i>The Ice was here, the Ice was there,”¹⁸⁹</i>	57

Até que o Albatroz chega para acompanhar a embarcação. Assim como os principais elementos da natureza, ele é capaz de conduzir a nau de volta ao Norte, caminho não idealizado pelos navegadores de início. O velho homem narra a aproximação do pássaro misturando natureza e religiosidade: ele chama o grande pássaro de “Alma Cristã que surge através da neblina”.

<i>“At length did cross an Albatross,</i>	61
<i>Thorough the Fog it came;</i>	62
<i>And an it were a Christian Soul,</i>	63
<i>We hail’d it in God’s name.”¹⁹⁰</i>	64

¹⁸⁸ “Passamos sob a igreja, o monte
E a torre do fanal.” (FRANCA NETO, 2005, p. 107).

¹⁸⁹ “Forte vento e forte tempestade!
Por dias e semanas nos enlouqueceram— (tradução livre)
(...) E a aragem ficou álgida
Flutuavam, altas, como o mastro, (...)
Gelo de um lado, gelo de outro,” (FRANCA NETO, 2005, p. 114, 116).

¹⁹⁰ “E um Albatroz passou por nós,
Surgiu da cerração;
Por Deus nós todos o saudamos
Como à alma de um cristão.” (FRANCA NETO, 2005, p. 116).

A figura relevante do Albatroz é símbolo emblemático do poema e pivô de todas as penitências e alucinações do Velho Marinheiro e seus tripulantes. Mitológico, o grande pássaro branco dos mares simboliza, em *The Rime of the Ancient Mariner*, a própria natureza.

O Velho Marinheiro, movido pela necessidade de descobertas de novas terras, novas conquistas e colonizações, em busca por desenvolvimento e avanços, ideologias atreladas ao Capitalismo Industrial, sistema político-econômico inglês vigente à época, mostra-se, assim como o então homem moderno inglês, desapegado da natureza e, num gesto diabólico, atira na ave com seu arco.

Na sociedade pastoral, o homem, devido ao mínimo controle das forças da natureza, pouco ou quase nada produzia a si mesmo; os avanços significativos providos pelo estágio agrícola da economia inglesa tornaram o homem capaz de manipular o vento e água para o cultivo de grãos e soja, tornando sua produção suficiente para o sustento de várias famílias. Se compararmos nossas elucidações ao contexto histórico gradativo da sociedade econômica inglesa pastoral, agrícola e, subsequentemente, industrial, torna-se pertinente assegurar que o Velho Marinheiro age como o homem “moderno”: ao atirar no Albatroz, o Velho Marinheiro tenta se colocar no controle da fábula, assim como o homem do século XVIII, que produzia em maior quantidade e mais rapidamente uma ou poucas especialidades, e utilizava o vapor em prol do desenvolvimento dos meios de comunicação e das rotas de mercado.

Os tripulantes blasfemam contra ele por matar o pássaro de bom agouro; e o Velho Marinheiro confessa ter feito algo terrível, diabólico.

<i>“And I had done an hellish thing</i>	89
<i>(...) I had kill'd the Bird</i>	91
<i>That made the Breeze to blow.”</i> ¹⁹¹	92

Na sequência, as brisas voltam a soprar e todos aprovam sua conduta por considerarem que era o Albatroz quem trazia névoa, tempestades e tormentas aos navegadores. Com essa atitude, os tripulantes se juntam ao velho marinheiro como coautores do crime.

Como vimos anteriormente, o homem inglês da segunda metade do século XVIII já se apropriava do fluxo dos rios e utilizava a força dos ventos para mover moinhos e cuidar da

¹⁹¹ “E eu fiz algo infernal, que traz
(...) “mataste a ave
Que fez bulir a brisa.” (FRANCA NETO, 2005, p. 123).

terra, aumentando consideravelmente sua capacidade de produção. Ao infringir um dos Dez Mandamentos divinos o homem é castigado; mas essa infração não é exclusivamente religiosa: matar uma criatura viva criada por Deus significa negar a natureza por sentir-se superior a ela, no controle da situação.

Trata-se de uma aparente vitória do homem sobre a natureza. Mas o poema vai bem longe e antecipa possíveis danos que refletirão futuramente sobre uma sociedade que modifica o meio ambiente em que vive com a intenção de prosperar e enriquecer.

A morte da ave desencadeia uma série de penitências tanto ao ancião quanto a seus tripulantes. As velas caem, os ventos cessam e uma terrível seca lhes é imposta.

Mesmo em meio à sede cominada aos navegadores como forma de penitência pelo assassinato do grande pássaro, nenhum deles é capaz de rezar ou pedir perdão pela atitude do Velho Marinheiro. Isso indica outra possível relação com o proletariado inglês que, devido à elevada carga horária de trabalho e aos baixos salários, não tinha mais tempo para frequentar os cultos religiosos com suas famílias semanalmente, os afastando da fé cristã que se estabelece, principalmente, por meio de orações.

Em decorrência disso, muitos outros castigos são derramados. Por exemplo, seres repugnantes rastejavam sobre as águas do mar, os fogos-da-Morte dançavam à noite:

<i>“Yea, slimy things did crawl with legs</i>	121
<i>Upon the slimy Sea.</i>	122
<i>About, about, in reel and rout</i>	123
<i>The Death-fires danc’d at night;</i>	124
<i>The water, like a witch's oils,</i> ¹⁹²	125

Natureza e religião se misturam novamente nos versos da balada. O Albatroz é pendurado por sobre o pescoço do Marinheiro como símbolo de todas as punições que ainda estão por vir. Se na religião cristã Jesus, filho de Deus, carrega a cruz onde ele próprio será crucificado, em *The Rime of the Ancient Mariner* cabe à personagem principal carregar o Albatroz como penitência por sua cruel atitude, assim como as sociedades desenvolvidas

¹⁹² “Seres viscosos pateavam
No mar de visco e limo.
‘A roda, ‘a roda, em viravolta,
Fogos mortais dançavam,
De noite; e a água, óleo de bruxa,” (FRANCA NETO, 2005, p. 128).

carregarão sobre suas costas o peso da natureza revolta devido ao mau uso e exploração indevida de seus recursos.

Na terceira parte do poema, o Velho Marinheiro e seus tripulantes enxergam, ao longe, um espectro com apenas dois tripulantes, o casal Morte e Vida-em-Morte. Eles jogam dados e ela, Vida-em-Morte, vence seu parceiro Morte.

Ao jogar dados, a “sorte” de todos os tripulantes, sem exceção, está lançada. Eles estão nas mãos de personagens sobrenaturais que eclodirão a vingança gradual do Albatroz. Isso tira por completo o ancião e seus parceiros de viagem do controle da situação e o coloca na categoria de alguém então impotente perante forças e energias misteriosas. Não há, para eles, qualquer alternativa a não ser aceitarem passivamente todos os castigos que seguirão.

As penitências continuam: Vida-em-Morte, vitoriosa no “jogo de dados”, escolhe o Marinheiro. Morrem então, um a um, os duzentos tripulantes; uma solidão absoluta passa a acompanhar o velho nauta: entra em pauta então a questão do individualismo no século VXII. Tal concepção vem desde a Reforma Protestante¹⁹³, quando “os indivíduos adquirem sua auto-suficiência para com Deus (...) e sua participação no mundo real” (SOUZA, 2005, p. 63). Subsequentemente, a Inglaterra foi o primeiro país a apontar para o fim da escravidão, numa mobilização que se iniciou em 1787 e culminou com a proibição do tráfico de escravos no início do século seguinte, mesmo com a alta lucratividade devido às negociações com o continente Americano; foram elaboradas leis que tornavam os homens iguais entre si e livres por natureza:

“liberto das restrições do Estado e da Igreja, dono de sua história, responsável por suas decisões, e absolutamente livre para executar suas escolhas de acordo com sua vontade, ele estava irremediavelmente exposto à necessidade de especialização a fim de encontrar sua identidade no ‘novo mundo’. Tal exigência acabou sendo interpretada como uma contrapartida da liberdade oferecida pelo individualismo, porquanto relegava o homem a uma ausência de sentido e identidade, a solidão” (SOUZA, 2005, p. 63, 64).

O liberalismo econômico emergente das novas tendências do capitalismo industrial significou liberdade e autonomia aos produtores, que não possuíam quaisquer obrigações trabalhistas ou vínculos com seus empregados, obrigando cada um a cumprir com suas

¹⁹³ Liderado por Martinho Lutero, o movimento propunha mudanças na doutrina católica romana; na Inglaterra, a “reforma” foi separatista e proibiu a intervenção da igreja nas decisões do governo e vice-versa.

obrigações e realizar o máximo de tarefas possíveis para garantir trabalho e o sustento do lar. Simultaneamente, a sociedade de consumo trouxe a concepção de que o indivíduo poderia satisfazer suas próprias vontades, ter posse de produtos e mercadorias que unicamente satisfizessem seus gostos e interesses pessoais, mesmo aquele menos abastado que se enquadrava na categoria de subconsumo.

O ato de rezar ou orar só acontece ao final parte IV do poema, quando o Velho Homem reza por todas as “coisas vivas”, sejam elas belas ou não. São elas, as orações do ancião, que fazem o Albatroz “afundar como chumbo no mar”.

<i>“O happy living things! no tongue (...)</i>	274
<i>And I bless 'd them unaware! (...)</i>	277
<i>The self-same moment I could pray; (...)</i>	280
<i>The Albatross fell off, and sank”¹⁹⁴</i>	282

Verificamos que o fluxo normal das passagens retorna quando o Velho Marinheiro volta a relacionar-se com a natureza de forma mais pura e direta, e através da fé não apenas abençoa como aprecia aquilo que está ao seu redor, deixando de explorar, modificar ou maltratar o que foi provido por Deus.

As tensões parecem desfazer-se finalmente e a fábula caminha a seu desfecho. O ancião dorme o “sono dos céus”, enviado por Maria, sonha com o néctar do mel e, ao acordar, é abençoado pelas águas da chuva.

Observamos que tudo de bom que acontece no poema está ligado à perspicácia, ao medo do Velho Marinheiro para com a natureza ou a religião: o Albatroz que conduz a nau de volta a sua origem, o poder da oração na redenção do velho homem, o sono e o néctar divinos e a chuva que lava a alma e sacia a sede da personagem. Em contrapartida, a busca por novas terras a serem exploradas e colonizadas, no campo da história, e o assassinato do Albatroz desencadeiam todos os problemas e tensões ao longo da narrativa: a viagem em meio ao mar revolto, neve, gelo, tempestades, seca, morte, solidão, alucinações. São “formas de repressão de novas interpretações” ou “as chamadas estratégias de contenção propostas por Jameson em O Inconsciente Político” (GALBIATI, 2007, p. 305).

¹⁹⁴ “Ditosos seres! Sua beleza (...)

Bendisse-os sem notar. (...)

Pude rezar no mesmo instante:

E a ave, a se soltar / De mim, afundou como chumbo” (FRANCA NETO, 2005, p. 153, 154).

O encontro com o filho do piloto e o eremita que salva o Marinheiro de seus pecados e “lava o sangue do Albatroz”, simbolicamente funcionam como a absolvição do homem de seus pecados quando se reencontra com a natureza, representada aqui pela personagem que nela vive.

As alucinações do Marinheiro na parte V acontecem quando ele está supostamente acordado. As duas vozes ouvidas por ele garantem que “mais penitência ainda virá”.

<i>“The dead men gave a groan. (...)</i>	322
<i>How frightful it would be! (...)</i>	338
<i>The Mariners all return’d to work (...)</i>	372
<i>I heard and in my soul discern’d</i>	401
<i>Two voices in the air, (...)</i>	402
<i>And penance more will do.</i> ¹⁹⁵	414

O pedido de perdão, a capacidade de rezar por todas as criaturas, sejam elas belas ou bestiais, o arrependimento e a volta a seu país de origem são interpretadas analogicamente como uma possível “negociação” entre o marinheiro ancião e Deus: os fantasmas que o rondam em alto mar parecem intermediar a futura redenção do velho nauta, porém o fazem pagar em vida pelo assassinato da mística ave, como sugerem as “duas vozes no ar”.

The Rime of the Ancient Mariner é narrada pelo ancião a um convidado-de-casamento parado e escolhido, na entrada do Hall, entre três.

<i>“The Bridegroom's doors are open’d wide (...)</i>	5
<i>The wedding-guest sate on a stone,</i>	21
<i>He cannot chuse but hear:</i> ¹⁹⁶	22

¹⁹⁵ “Então soltou um gemido (...) (FRANCA NETO, 2005, p. 160)

Quão terrível poderia ser! (...)

Todos os Marinheiros retornaram ao trabalho (...) (tradução livre)

Quando me soaram na alma, claras,

Duas vozes pelo ar. (...)

Mais pena cumprirá” (FRANCA NETO, 2005, p. 170, 171).

¹⁹⁶ “O noivo abriu as portas: sou (...)

O Conviva sentou nas pedras;

Só resta-lhe escutar;” (FRANCA NETO, 2005, p. 105, 106).

Tais cerimônias acontecem tipicamente nas igrejas e simbolizam uma eterna união abençoada por Deus. É ali, sob Suas bênçãos, o local escolhido pelo velho homem para abordar seu ouvinte e perpetuar sua mensagem.

*“Farewell, farewell! but this I tell
To thee, thou wedding-guest!
He prayeth well who loveth well
Both man and bird and beast.*

*He prayeth best who loveth best,
All things both great and small:
For the dear God, who loveth us,
He made and loveth all”.*¹⁹⁷

Todos os castigos, segundo as notas adicionadas por Coleridge à edição do poema publicada em 1817, são a “pena de vida” que caiu sobre o ancião. Ele deverá, então, seguir de terra em terra a contar sua estória e passá-la adiante como ensinamento da filosofia cristã: amar a Deus, não matar, amar ao próximo. O poema coleridgeano acena para como viverá o ser humano a partir do momento em que ele deixa de obedecer aos mandamentos Divinos e utiliza de maneira imprópria as forças e abundâncias que a natureza lhe oferece.

A fábula poética aponta aqui para uma moral um pouco diferente daquelas visualizadas no capítulo anterior. Precisar da natureza para tornar-se finalmente livre e purificado denota um homem corrompido, que vivenciou e experimentou os sabores do desenvolvimento, abraçou os ideais científicos do Iluminismo e progressistas da Revolução Industrial, e mergulhou no capitalismo com a força de seu trabalho quase incessante. Esse homem, então, desiludido e descontente com os novos tempos e o novo padrão de vida propiciado pelo modelo de sistema econômico instaurado na Inglaterra, precisa se deparar com a natureza e a religião para reencontrar-se, reconhecer-se como criatura divina e contemplar o mundo em suas formas mais simples e belas.

¹⁹⁷ “Adeus, adeus, Conviva!, e ao meu
Alerta considera:
Só reza bem quem ama bem
Seja homem, ave ou fera.
Pois reza bem quem ama bem
O mínimo e o grandioso;
O Deus bendito, ele nos ama,
Fez e ama cada coisa” (FRANCA NETO, 2005, p. 207).

O complemento crítico à sociedade inglesa do final do século XVIII acontece de forma mais direta e explícita na parte VII do poema. Palavras de ensinamentos que mesclam, mais uma vez, perspectivas cristãs de fé e amor, são ditas pelo narrador nos versos 645 a 650:

<i>“He prayeth well who loveth well</i>	645
<i>Both man and bird and beast.</i>	646
<i>He prayeth best who loveth best,</i>	647
<i>All things both great and small:</i>	648
<i>For the dear God, who loveth us,</i>	649
<i>He made and loveth all.”¹⁹⁸</i>	650

Os ensinamentos narrados pelo Velho Marinheiro tocam de imediato o convidado-de-casamento, ouvinte atento, quase hipnotizado, da estória. Ele acorda, na manhã seguinte, mais triste e mais sábio:

<i>“(…) and now the wedding-guest</i>	653
<i>(…) is of sense forlorn:</i>	656
<i>A sadder and a wiser man</i>	657
<i>He rose the morrow morn.”¹⁹⁹</i>	658

O homem moderno inglês, como vimos numa perspectiva histórica de interpretação do poema, é exatamente como o convidado-de-casamento: detém conhecimento científico, de certa forma exerce controle sobre a natureza e, modificando-a, a utiliza em seu favor. Porém, em contrapartida, a exploração de sua mão de obra e o crescimento rápido dos grandes centros urbanos o distanciam do cotidiano calmo e simples do período pré-capitalista, afastando-o da família e das criações divinas.

Os verdadeiros “ouvintes” da narrativa e dos ensinamentos do ancião serão os leitores do poema, aqueles que devem observar atentamente as causas e efeitos das atitudes do eu-

¹⁹⁸ “Só reza bem quem ama bem
Seja homem, ave ou fera.
Pois reza bem quem ama bem
O mínimo e o grandioso;
O Deus bendito, ele nos ama,
Fez e ama cada coisa.” (FRANCA NETO, 2005, p. 207).

¹⁹⁹ “(…) e eis que o Conviva às Núpcias
(…) Entregue à letargia:
E ele acordou mais triste e mais
Maduro no outro dia.” (FRANCA NETO, 2005, p. 208).

poético e retomar as palavras de Deus na busca por uma reaproximação à natureza e à fé, sucumbindo à força incontrolável dos elementos naturais.

A. F. Pollard mostra que a história econômica e política da Inglaterra, resultado do controle do homem sobre a natureza, corresponde a uma evolução de diferentes estágios que culminam, em âmbito internacional, no sistema democrático de governo:

“Each of these stages corresponds to a different social organization: the pastoral stage was patriarchal, the agricultural stage was feudal, the commercial stage was plutocratic, and the industrial stage leads towards democracy. The stages, of course, overlap one another, and every national community to-day is partly pastoral, partly agricultural, partly commercial, and partly industrial. We can only call a nation any one of these things in the sense that they denote its dominant characteristic. This evolution has been the result of man's increasing control over nature”²⁰⁰ (2004, p. 50).

A partir da segunda metade do Século XX, a sociedade pós-moderna se depara com o enraizamento da noção de globalização, advinda da expansão ocasionada pelos avanços tecnológicos promovidos e possibilitados pela Revolução Industrial. O avanço da tecnologia e a globalização facilitaram o comércio internacional, e a transação financeira passou a ser quase que imediata. As empresas multinacionais se instalaram em diversos países e, devido a seu grande alcance comercial e publicitário, impedem, por assim dizer, que outras empresas menores emergam e exerçam suas atividades em grande proporção.

Temos então o Capitalismo Financeiro: fase moderna do capitalismo, cujo início se deu no século XX. Segundo Marx & Engels, no Capitalismo o consumo deixa de ser restrito ao país produtor (ou ao colonizado) e passa a acontecer “em todas as partes do globo”, desenvolvendo assim “uma universal interdependência”²⁰¹ das nações. E isto se refere tanto à

²⁰⁰ “Cada um desses estágios corresponde a uma diferente organização social: o estágio pastoral era patriarcal; o estágio agrícola era feudal, o estágio comercial era plutocrático, e o estágio industrial apontou em direção à democracia. Os estágios, obviamente, sobrepõem-se uns aos outros, e toda comunidade nacional de hoje é parcialmente pastoral, parcialmente agrícola, parcialmente comercial, e parcialmente industrial. Nós só podemos chamar de nação qualquer uma dessas coisas no senso em que elas denotam sua característica dominante. Essa evolução é resultado do crescente controle do homem sobre a natureza” (tradução livre).

²⁰¹ Essa “interdependência” é o que conheceremos, posteriormente, por “globalização”.

produção material como à produção intelectual” (1999, p. 13), algo que se alicerça e se amplia ainda mais na terceira fase do sistema.

Para que ocorra devida e adequadamente a lucratividade das empresas privadas é necessário que o consumo seja oferecido e garantido à população, a partir da geração de empregos e aumento da renda per capita, tornando o país forte e desenvolvido economicamente, promovendo a ideia de compra e venda constante, incessante, inicialmente difundida na Revolução Industrial, culminando no que diz Milton Santos:

“Há uma busca de uniformidade, ao serviço dos atores hegemônicos, mas o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. [...] Esses poucos exemplos [...] permitem indagar se, no lugar do fim da ideologia proclamado pelos que sustentam a bondade dos presentes processos de globalização, não estaríamos, de fato, diante da presença de uma ideologização maciça, segundo a qual a realização do mundo atual exige como condição essencial o exercício de fabulações” (2001, p. 19).

Essa “ideologização” a qual Santos se refere é resultado da “luta entre as forças conservadoras e reacionárias da política mundial (...) para a reformulação do sistema interestatal de modo a acolher as demandas dos povos não ocidentais e dos não proprietários” (ARRIGHI, 2006, p. 66), concessão dada após a Segunda Guerra Mundial, evento que transformou os Estados Unidos na “hegemonia do século XX”, responsável por descolonizar e constituir outros povos como nações a serem tratadas igualmente, numa ideologia que “proveu subsistência (...) [e] elevou o bem-estar de todos os cidadãos (o ‘consumo em massa’ em alto grau) acima dos direitos absolutos de propriedade e dos direitos absolutos de governo (...) acomodando seletivamente a ‘proletarização’ do nacionalismo” (ARRIGHI, 2006, p. 66) antes restrito única e exclusivamente ao território britânico, hegemonia prevalecente até o fim da Primeira Guerra Mundial. Desde então, “os governos nacionais têm estado menos livres do que nunca para perseguir seus objetivos por meio da (...) expansão territorial e (...) das violações dos direitos civis e humanos de seus cidadãos” (ARRIGHI, 2006, p. 67).

As dificuldades legais de se interferir nas decisões políticas e pessoais dos cidadãos e o fortalecimento de políticas civis e econômicas globais trazem ao mundo uma noção de ruptura dos padrões em geral, sejam políticos ou culturais, culminando com a instauração de um novo tipo de sociedade, cuja formação não é mais preestabelecida e se forma sem seguir

uma conjectura lógica. Trata-se da transição entre o período moderno e o pós-moderno, cuja maior mudança está, segundo Fredric Jameson, no posicionamento ofensivo dos pós-modernos em relação a seus antecessores:

“da obscuridade e do material sexual explícito à esqualidez psicológica e claras expressões de desafio social e político, que transcendem qualquer coisa que pudesse ser imaginada nos momentos mais extremados do alto modernismo – não mais escandalizam ninguém e não só são recebidas com a maior complacência como são consoantes com a cultura pública ou oficial da sociedade ocidental” (2000, p. 30).

A sociedade dispersa proposta por Adam Roberts está em todos os setores: político, cultural, econômico e religioso. Ao transcriar *The Rime of the Ancient Mariner*, Steve Harris e o *Iron Maiden* apontam para um novo tipo de sociedade caracterizada pela falta de relações mais íntimas entre si, apesar das conexões internacionais por meios eletrônicos, como e-mails e redes sociais; no aspecto religioso, a afirmação de outras religiões em oposição ao catolicismo predominante até então e a violência iminente permitem que o homem conheça outros deuses e o ateísmo, passando a questionar os valores e a veracidade dos ensinamentos sagrados; na política, esquerda e direita, em alguns países, se misturam na tentativa de manterem-se no poder, estremecendo a ideia de oposição. Todos esses fatores culminam na fragmentação do homem pós-moderno e, conseqüentemente, nas palavras de Fredric Jameson, na “morte” ou “*descentramento* do sujeito, ou psique, antes centrado” (2000, p. 42).

Em 1984, os avanços tanto na indústria quanto na comunicação tornaram o mundo ocidental ainda mais imediatista e ilimitadamente consumista, aquilo que Terry Eagleton acredita ter sido alavancado por uma “sociedade burguesa na busca desenfreada de produzir e consumir” (1976, p. 25). Essa obsessão, certamente impulsionada pelo capitalismo, separa os modernos dos clássicos, que “dentro de certos limites precisos” (1976, p. 25), mantêm-se atraentes e belos ainda nos dias de hoje.

No campo das artes, não cabe mais rotulação e a liberdade de expressão permite que se veiculem produtos dos mais variados tipos, modificando o conceito de bom ou ruim. A heterogeneidade cultural pós-moderna é impulsionada por forças tão inúmeras e distintas que sua efetividade, para Jameson, “é impossível aferir” (2000, p. 32); a produção cultural desse sujeito descentralizado e fragmentado só poderia resultar, ainda nas palavras de Fredric

Jameson, “em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório” (2000, p. 52).

Recentemente, Luiz Costa Lima reativou o significado de mimeses²⁰², certamente de conhecimento do crítico e filósofo Samuel Taylor Coleridge. Em outras palavras, ele o trabalha como um sentido construtivo de rivalidade que induz alguém a imitar outro, seja para igualar-se ou para superá-lo. Seria a criação de uma nova realidade a partir dos elementos da realidade imitada, porém numa nova perspectiva, a partir de uma experiência única (1986, p. 361). Essa nova definição de mimeses possibilita interpretações para a letra da música do Iron Maiden semelhantes às elencadas para o poema, uma vez que os ideais de reaproximação do homem à natureza e à fé cristã, ambos trazidos por Coleridge em sua poesia, ganham cada vez mais força no século XX, em meio ao avanço da barbárie, da intolerância e do irracionalismo.

A tentativa do artista de igualar-se ou superar outro, que se dão mais pelas diferenças entre o original e a “cópia” do que por suas semelhanças (LIMA, 1986, p. 361), talvez sejam motivação para as várias transcrições propostas pelo Iron Maiden ao longo de sua quase quadragenária carreira. O fato de Steve Harris e seus parceiros “metaleiros” comumente buscarem no passado longínquo referências e inspirações para suas músicas é exemplo de como as artes clássicas ou antigas ainda causam encantamento na sociedade moderna.

Ao que nos referimos como artes clássicas, Karl Marx chama de artes gregas. Ele argumenta que os gregos

“foram capazes de produzir uma grande arte não *apesar de*, mas *por causa* do estado pouco desenvolvido da sua sociedade. Em sociedades antigas, que não sofreram ainda a ‘divisão do trabalho’ fragmentadora que o capitalismo conhece, a supremacia da ‘quantidade’ sobre a ‘qualidade’ que resulta da produção de mercadorias e do desenvolvimento incessante, contínuo, das forças produtivas, pode atingir-se uma certa ‘medida’ ou harmonia entre o homem e a natureza – uma harmonia que depende precisamente do caráter *limitado* da sociedade grega” (EAGLETON, 1976, p. 25).

Karl Marx pondera que nosso apreço pelas artes clássicas seria, nas palavras de Eagleton, uma “recaída nostálgica na infância” (1976, p. 25): “o encanto da sua arte (...) está indissociavelmente ligado ao facto de que as condições sociais imaturas em que nasceu, as únicas em que poderia ter nascido, jamais poderão voltar” (EAGLETON, 1976, p. 24).

²⁰² Em Aristóteles é visto “representação da natureza” ou “imitação da realidade”.

Essa reflexão nos faz entender, de certo modo, porque o Iron Maiden, na figura de seu líder e principal compositor, Steve Harris, faz tantas alusões e transcrições de cânones literários para o *heavy-metal*. Parece-nos clara a tentativa de reviver, mesmo que bem longe da inocência, toda autenticidade dos clássicos da literatura em meio a uma sociedade tecnológica e economicamente mais avançada, “um exemplo de sentimentalismo antimaterialista” (EAGLETON, 1976, p. 25).

Os “ouvintes” da fábula não serão mais os leitores do poema, mas sim os receptores da música, conforme nos apresenta imperativamente o verso inicial da canção: “*Hear The Rime of the Ancient Mariner*”²⁰³.

Harris, em sua letra de música, lembra que o Albatroz foi celebrado pelos tripulantes, pois eles acreditavam que a ave traria “boa sorte” durante a expedição: “*Hailed in God’s name, hoping good luck it brings*”²⁰⁴. A atitude sanguinária de matar o grande pássaro dos mares, retomada nos versos do Iron Maiden, é uma decisão particular do velho nauta, imagem típica do que Fredric Jameson classifica como *esmaecimento do afeto*, “externado pelo desprendimento emocional, (...) pelo isolamento do sujeito, pela fragmentação social, pela ansiedade, pelo hedonismo” (OLIVEIRA, 2013, p. 2), já que, na cultura pós-moderna, por meio das propagandas e do consumismo, a busca é pela tão primada sensação de bem-estar individual, impulsionada especialmente pela liberdade sexual conquistada pelos jovens norte-americanos durante as décadas de 1950 e 1970, possibilitando ao homem se desvencilhar de dogmas e valores morais impostos pela igreja, pela família ou outros determinantes sociais²⁰⁵.

Aqui, o assassinato do Albatroz evoca um anseio pós-guerras de que homem contemporâneo é capaz de lutar e matar apenas para, em busca de poder e soberania, impor e expandir suas ideias e culturas. A globalização, de acordo com o pensamento de Milton Santos, ao invés de tornar o mundo uma nação única e igual, tem acentuado ainda mais as diferenças entre os povos e ressaltado a intolerância e a intransigência que muitos têm em relação, por exemplo, ao *stranger*, termo utilizado pelo marinheiro ao dirigir-se ao convidado-de-casamento, que pode ser primariamente traduzido como “estranho”, porém, tem origem no

²⁰³ “Ouça A Balada do Velho Marinheiro” (tradução livre).

²⁰⁴ “Celebrado em nome de Deus, na esperança de que ele traga boa sorte” (tradução livre).

²⁰⁵ A entusiasmada juventude estadunidense influenciou a moda, o cinema, a música (especialmente com o *rock and roll*), a literatura e a cultura do país; surge um novo estilo de vida que logo se alastra mundo afora graças à indústria cultural, cuja função consiste em disponibilizar no mercado cada vez mais produtos que atendam à necessidade do indivíduo em si, de quaisquer idades, etnias e comportamentos, na ânsia de proporcionar bem-estar, felicidade e melhor qualidade de vida, valores medidos, na pós-modernidade, de acordo com os bens materiais. O indivíduo torna-se o centro (para a indústria) e isso se reflete nele mesmo com o esvaziamento dos referenciais e da superficialidade afetiva: a satisfação pessoal torna-se prioridade.

latim *extraneus*, *extraneare* ou no francês medieval *estrangier*, e significa estrangeiro, novo, desconhecido, estranho, aquele que vem de fora, de outra localidade: como diria Lipovetsky, "desde a entrada das nossas sociedades na era do consumo de massa, predominam os valores individualistas do prazer e da felicidade, da satisfação íntima, não mais a entrega da pessoa a uma causa, a uma virtude austera, a renúncia de si mesmo" (2004, p. 23).

Existia uma ilusão, em meados do século XVIII, de que o homem controlava a natureza por manusear maquinários modernos e controlar fluxo de água e utilizar a força dos ventos, ilusão que persiste no homem contemporâneo. Nos anos 1980, o homem detém ainda mais conhecimento e controle sobre a natureza e, mais além, dispõe de uma tecnologia avançada capaz de conectar os quatro cantos do mundo ou explodir uma nação em segundos, trazendo a equivocada sensação de que é ele quem está no controle da situação, justificando a escolha do Iron Maiden pela releitura do poema coleridgeano.

A verdade é que a natureza, quando exerce seu pleno poder, coloca-se acima de qualquer obra humana. Do século XX em diante, registros de catástrofes naturais que praticamente destruíram nações e grandes cidades são exemplos de “vingança” da natureza à invasão do homem e exploração indevida: aquecimento global, seca, tsunamis, mudanças climáticas, desabamentos. Enchentes, terremotos, maremotos, frio e calor intensos, furacões, entre outros, ganham proporções catastróficas em alguns casos, causando estragos e espanto às mais imponentes construções: o homem não é capaz de prever, muito menos de controlar esses acontecimentos e, por vezes, demora muito tempo até reconstruir tudo que foi destruído.

Dentre os castigos impostos ao Velho Marinheiro e seus companheiros após a morte do Albatroz, a sede é, certamente, a mais marcante delas, cujos versos são retomados *ipsis litteris* pelos “metaleiros” britânicos, mas é apenas um dentre tantos castigos que a infida ideia de globalização impõe sobre o ser humano contemporâneo: vemos grupos extremamente ricos e abastados, mas ao mesmo tempo milhões de pessoas morrem anualmente devido às péssimas condições de subsistência: não há alimento, água potável, moradia, saúde e saneamento básicos para que muitas nações evoluam econômica, política e socialmente. Enquanto alguns prosperam continuamente, outros se encontram cada vez mais miseráveis e carentes.

A própria natureza do homem também se modificou com o passar dos anos: as chamadas doenças modernas, como as DSTs, cânceres, diabetes, problemas cardiovasculares, depressão, esquizofrenia, estresse, entre outras, agridem e chocam todos, fazendo com que o homem recorra à ciência na procura por respostas (curas) que as religiões não esclarecem, no

intuito de amenizar as enfermidades humanas, diminuindo a sensação de tornando o mundo menos agonizante e angustiante inabilidade e incapacidade do homem em lidar com as mazelas e sabores da vida.

Se o fluxo normal dos elementos naturais é interrompido, como observamos com a atitude malévola do marinheiro ancião, o homem perde a razão de ser²⁰⁶ e, mesmo em meio a uma população que só aumenta, especialmente nas grandes metrópoles, se verá sozinho e inábil na busca por abundância e prosperidade.

Assim se encontra o Velho Marinheiro na letra da música: incapaz de sequer beber água mesmo cercado por ela de todos os lados, de proferir uma singela oração enquanto olha aos céus ou de conversar com seus tripulantes durante as tormentas; assim se encontra também o homem contemporâneo: aparentemente conectado ao mundo, mas sozinho, desorientado e sem ninguém para compartilhar seus anseios, frustrações e conquistas.

Ambas as narrativas²⁰⁷ entrelaçam-se estrutural, simbólica e semanticamente. Os ensinamentos divinos proferidos pelo Velho Marinheiro nos versos finais do poema reaparecem de forma ainda mais direta na letra da música, numa crítica às consequências trazidas pelo mundo globalizado da segunda metade do século XX:

<i>“The mariner's bound to tell of his story</i>	81
<i>To tell his tale wherever he goes</i>	82
<i>To teach God's word by his own example</i>	83
<i>That we must love all things that God made.”</i> ²⁰⁸	84

Se em outro momento comparamos o homem moderno inglês ao Conviva, o mesmo posicionamento serve para o homem contemporâneo: ele domina cada vez mais a ciência e as novas tecnologias, recebe informações dos mais variados segmentos quase que instantaneamente, controla cada vez mais a natureza e a deteriora em busca de expansão, mas se encontra cada vez mais preso não só a suas obrigações trabalhistas, mas envolto aos enormes arranha-céus característicos da urbanização que o isola de encontros com a natureza,

²⁰⁶ Há, na sociedade pós-moderna, uma dificuldade do homem em diferenciar o real e o imaginário, devido ao estímulo causado por incessantes informações midiáticas e imensuráveis criações da indústria cultural.

²⁰⁷ A narrativa é, para Fredric Jameson, toda produção cultural, o texto literário ou não, a obra de arte.

²⁰⁸ “O marinheiro é destinado a contar sua estória

A narrar seu conto por onde quer que vá

A ensinar as palavras de Deus através de seu próprio exemplo

De que devemos amar todas as coisas feitas por Deus” (tradução livre).

suprime seu tempo de lazer com seus amigos e familiares e impossibilita reflexões mais profundas acerca de suas crenças e anseios.

A releitura proposta pelo Iron Maiden, quase duzentos anos depois, à grande obra de Samuel Taylor Coleridge faz o ouvinte lembrar que a pena de vida imposta à personagem principal é um fardo em suas próprias costas, pois é ele quem, assim como o Conviva, se torna um homem mais triste e mais sábio ao se hipnotizar com a aterrorizante estória que não se findará, como revela sutilmente a letra da música:

“And the wedding guest's a sad and wiser man 85
*And the tale goes on and on and on“.*²⁰⁹ 86

Para o filósofo e musicólogo alemão Theodor W. Adorno, trata-se da “predominance of the person over the collective compulsion”²¹⁰ e, na canção mais especificamente, essa predominância “marks the movement of subjective freedom which breaks through in later phases”²¹¹ (2005, p. 31). Em outras palavras, as mudanças nos padrões de produção cultural corroboram com a fragmentação das outras esferas sociais: economia, educação, religião, política. Uma vez que a liberdade humana de ir e vir é utópica, como vimos nas citações de Milton Santos, a tal liberdade de expressão nas artes também é mera utopia, já que os artistas devem seguir moldes pré-determinados pela indústria e pela mídia.

A incoerência exposta pela falsa sensação de liberdade vai ao encontro do pensamento filosófico de Adorno e Horkheimer de que “a unidade da coletividade manipulada consiste na negação de cada indivíduo” e “seria digna de escárnio a sociedade que conseguisse transformar os homens em indivíduos” (2006, p. 24), pois o esclarecimento, como é conhecida tal teoria, “comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens” (2006, p. 21). Em outras palavras, o homem está sempre sujeito às manipulações impostas pelo conjunto de regras ou costumes que regem determinada sociedade, nunca verdadeiramente autônomo para pensar, criar ou agir, nem mesmo nas artes em geral, como música e literatura, já que “no sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal” (ADORNO & HOKHEIMER, 2006, p. 17).

²⁰⁹ “E o convidado-de-casamento é um homem triste e mais sábio
E o conto continua, continua e continua” (tradução livre).

²¹⁰ “Predominância da pessoa sobre a compulsão coletiva” (tradução livre).

²¹¹ “Marca o movimento da liberdade subjetiva que se rompe nas fases posteriores” (tradução livre).

Se “é do retrocesso que parece viver o presente e tudo aponta que é dele que se nutrirá o futuro” (DURAO, 2009, p. 17) e se “a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação” (2006, p. 21), conforme sugere a Dialética do Esclarecimento, Coleridge e Iron Maiden se alimentam do passado para inovar tanto na poesia quanto no *heavy-metal*, assim como Schönberg propôs “um avanço no processo de racionalização que o tonalismo já representava” e Stravinski buscou “refúgio em formas composicionais ultrapassadas, mesclando-as a técnicas musicais sofisticadas” (DURAO, 2009, p. 17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente dissertação, propusemos análises do poema e da letra da música *The Rime of the Ancient Mariner* de acordo com os três níveis de leitura de Fredric Jameson e, em seguida, concluímos com nossas próprias observações sobre a História (nos campos da política, economia, cultura e religião) que cerca a produção de ambas as obras.

De início, procuramos introduzir de forma clara e precisa a biografia/bibliografia dos autores Samuel Taylor Coleridge e Iron Maiden, representado pela figura do líder e baixista Steve Harris, traçando um breve histórico do Romantismo inglês, época em que foi publicado o poema original, e do *heavy-metal*, especialmente a NWOBHM (Nova Onda do Heavy-Metal Britânico), período de publicação e lançamento da transcrição proposta por Harris e seus companheiros de banda. Junto aos dois movimentos artísticos traçamos um percurso histórico que nos permitisse identificar e compreender as mudanças das sociedades em épocas distintas: o surgimento da noção de nacionalismo e modernidade, no final do século XVIII, e o conceito de globalização, a partir da segunda metade do século XX, ambos alavancados pelas fases do capitalismo conhecidas como Industrial e Financeira. Além disso, expusemos a metodologia que serviu de apoio e suporte para a hermenêutica das narrativas em questão: a Crítica Dialética de Fredric Jameson, ou “interpretação política dos textos” (1992, p. 15), basicamente dividida em três níveis de leitura que, passo a passo, nos permitiram retirar das camadas mais profundas dos textos a totalidade histórica que motivaram suas produções.

Já no capítulo segundo, nos coube observar o poema como “expressão literária”, visando elencar e ilustrar os principais elementos que articulam e dão forma ao poema romântico original, como rima, métrica, personagens (velho marinheiro, albatroz, eremita) e situações-chave que levam ao clímax e ao desfecho da narrativa (pecado, penitências, absolvição) e, ao mesmo tempo, elucidar quais deles foram reaproveitados ou negligenciados na releitura musical pós-moderna, encaminhando as observações para resultados que motivaram nossas aproximações críticas entre elas, uma vez que ambas apresentam incríveis semelhanças, especialmente quanto à fábula (personagens, espaço, sequência lógica dos eventos). Encontrar nas artes, como a poesia e a música, reproduções autônomas de imagens do mundo real a partir da inspiração de seus criadores, pode ter servido como estímulo às interpretações anteriormente elencadas por críticos como Franca Neto, John Lowes, Meireles da Silva e Tania Asnes. Pudemos então perceber como o horizonte semântico amplia a interpretação e inclui a ordem social ou *ideologemas*: “a obra deixa de ser individual e se

torna expressão dos grandes discursos coletivos de classe” (1992, p. 69), como por exemplo, a migração do proletariado aos grandes centros urbanos e seu inevitável afastamento da natureza e da religião figurados a partir de elementos naturais, sobrenaturais, imaginários e religiosos. Nesta segunda parte do capítulo segundo, foi possível exaltar como S. T. Coleridge e o Iron Maiden fizeram, sábia e magnificamente, uso de elementos da natureza²¹² e religiosos²¹³ como “formas de repressão de novas interpretações” ou “ideologias pré-existentes [que] condicionam nossas leituras (...) as chamadas estratégias de contenção propostas por Jameson em O Inconsciente Político” (GALBIATI, 2007, p. 305).

Por fim, pudemos avançar e reler essas investigações em direção àquilo que Fredric Jameson classifica como “horizonte máximo da história humana” (1992, p. 69), impulsionado e constituído pelos “modos de produção” capitalista: o Capitalismo Industrial, que forçou as mudanças nas famílias inglesas ao final do século XVIII, e a globalização ou Capitalismo Financeiro, que carrega um discurso de mistura e miscigenação, mas na prática segrega os povos e classes e delimita cada vez mais as fronteiras territoriais.

Ao final do Século XVIII, a prosperidade de grandes cidades como Londres e Paris trazia consigo o surgimento do conceito de nação na sociedade europeia, carregado pela emergente economia industrial. Os vilarejos que inicialmente movimentaram a economia agrícola cresceram, transformaram-se em indústrias nas grandes cidades, cada vez mais hospedeiras de indústrias especialistas em um ou poucos tipos de suprimentos; ou seja, as outras necessidades de um determinado centro deveriam ser supridas por outras indústrias ou pela importação: evolutivamente, a sociedade pastoral culminou na sociedade agrícola e esta na sociedade industrial, que deu origem a uma civilização complexa cujo trabalho de produção passou a ser mundialmente conexo e multiplamente imprescindível.

O período industrial do capitalismo faz emergir um novo tipo de sociedade: o homem, à procura de trabalho e condições de sustento para sua família, se vê obrigado a migrar para os centros urbanos e trabalhar em intensas cargas horárias, em troca de salários muitas vezes insuficientes até para os produtos básicos. A exploração da classe trabalhadora se intensifica com a necessidade de uma produção mais rápida, eficaz e em larga escala, separando ainda mais o homem de suas esposas e filhos e, conseqüentemente, também reduziu a quase nada o tempo de contemplação à natureza e à Deus.

Samuel Taylor Coleridge, em *The Rime of the Ancient Mariner*, já alertava para essa possível individualização da sociedade britânica ao abandonar o Velho Marinheiro em alto

²¹² Mar, o Albatroz, as colinas, o Sol e a Lua, ventos, chuvas, tempestades, névoa, neblina, neve e gelo.

²¹³ Igreja, o pecado, a redenção, vida, morte, as questões espirituais, anjos, luzes e canções celestiais, a oração.

mar, mesmo cercado por duzentos homens e todas as criaturas divinas. Ele, o personagem, despreza os que o rodeiam e também a natureza, representada pela figura emblemática do Albatroz, ao assassinar o grande pássaro, mas se vê forçado a recorrer à fé cristã para retomar, ainda que não completamente, o ciclo natural dos acontecimentos, da vida, e se reaproximar de tudo aquilo que Deus criou.

O poema de Samuel Taylor Coleridge é um texto de rebeldia, pois traz à tona todo descontentamento dos escritores românticos ingleses com as mudanças propostas pelos novos padrões sócio-político-econômico-culturais impostos pelo avanço e consolidação do Capitalismo Industrial. Esse ato de rebeldia não é dirigido ao público comum, como sugere o prefácio de William Wordsworth ou até mesmo a crítica literária do próprio autor em questão, mas à burguesia ascendente e à aristocracia descendente, bem como à Igreja Católica em crise.

As crises que flagelaram grandes nações capitalistas na primeira metade do século XX fizeram eclodir um novo sistema de governo, o socialismo; porém, após o desfecho da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos se reerguem e tomam o “posto” de grande potência mundial da União Soviética, graças, essencialmente, à força imprescindível do trabalhador, cada vez mais evidente.

Desde então, novas tendências comportamentais influenciam diretamente as artes e a moda em geral. O *rock and roll* tem papel primordial e fundamental na sociedade jovem norte-americana entre os anos 1950 e 1970: rebeldia, atitude e liberdade culminaram, mais adiante, na substituição do senso de coletividade pelo individualismo; esse, por sua vez, traz à tona um consumismo frenético e desenfreado. A geração estadunidense pós-guerra influencia praticamente toda a Europa e se fixa, gradativamente, em praticamente em todos os continentes da Terra; as artes, a moda, o comportamento, bem como o sistema econômico e político de vários outros países mundo afora passam a ser ditados, estipulados e moldados por padrões norte-americanos, culminando num processo sócio-político-econômico-cultural conhecido como globalização.

Retomar *The Rime of the Ancient Mariner* é, para o Iron Maiden, religar, reativar essa rebeldia presente no poema. Assim como aconteceu em 1798, os “metaleiros” dirigem sua composição não a seus fãs ou espectadores, mas aos grandes líderes mundiais que provocam tensão, violência e embate entre nações.

O Iron Maiden parece ter se apropriado de um cânone literário²¹⁴ para figurar também as mudanças da sociedade pós-moderna e/ou contemporânea. Jameson elucida esse retorno ao passado com os filmes de nostalgia, “uma manifestação cultural muito mais generalizada desse processo no gosto e na arte comercial [que consiste em] tentativas desesperadas de recuperar um passado perdido (...) agora refratadas pela lei inexorável da mudança da moda e da emergente ideologia das gerações” (JAMESON, 2000, p. 46). É também uma espécie de contracorrente aos modelos artísticos preestabelecidos, aos padrões de beleza e aos costumes a serem seguidos pela geração dos anos 1980 ditados por grandes mídias e corporações.

Explícita ou subliminarmente, as manifestações culturais expõem as condições sociais que, muitas vezes, passam despercebidas devido ao ritmo acelerado e à rotina do indivíduo na busca por melhores empregos e condições de vida, fatores atrelados inconscientemente à qualidade ou quantidade de posses, como casa, carro ou outros objetos de valor mais financeiro do que afetivo. A abundância de informações e a velocidade e superficialidade com que elas passam, além do desconhecimento e da impotência do indivíduo perante os reais problemas que assolam o mundo também trazem uma sensação de banalização de tudo aquilo que não o afeta de forma direta. E mais, apesar de conectados virtualmente com o mundo, rodeado de atrações e multidões, o homem pós-moderno encontra-se cada vez mais isolado e solitário, já que nenhuma relação parece ser profunda e suficientemente intensa.

Assim como a exploração da classe trabalhadora afastava o homem do final do século XVIII de suas crenças e tradições, todos os eventos pós-modernos contribuíram para o “esmaecimento do afeto”, “descentramento do sujeito”, “fragmentação da experiência humana”, “falta de profundidade”, além da noção de “hiper-realidade” e o “fim da História” sugeridos por Fredric Jameson. É a “sociedade do espetáculo” que, atraída pelo poder da imagem e da propaganda, confunde real e simulacro e se deixa levar pela instantaneidade, evitando aprofundamentos necessários para o bom entendimento e compreensão do mundo e das pessoas.

Há, para Steve Harris e o Iron Maiden, uma evidente necessidade de suprimir a fragmentação do indivíduo pós-moderno voltando-se àqueles que já alertavam a sociedade sobre as perdas de determinados valores e o enraizamento dos ideais científicos e racionalistas: os poetas românticos e os clássicos da literatura.

²¹⁴ The Rime of the Ancient Mariner é de comum conhecimento entre os britânicos, pois se trata de uma obra estudada desde o *High School* (terminologia para o Ensino Médio, em inglês) e que avança até os mais altos níveis de Ensino Superior.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ACTON, J. *Lectures on Modern History*. London: MacMillan and Company, 1906.
- ADORNO, Theodor W. *The Culture Industry: selected essays on mass culture*. Edited and with an introduction by J. M. Bernstein. London and New York: Taylor and Francis e-Library, 2005.
- _____, HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ARRIGHI, G. O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- ASNES, T. *Classic Notes The Rime of the Ancient Mariner*. Cambridge: GradeSaver, 2006.
- BABBITT, I. *Coleridge and the Moderns*. In. *The Bookman*. Editado por Seward Collins. Vol. LXX; No. 2, October, 1929.
- BARTHES, R. *A Morte do Autor*. In: *O Rumor da Língua*. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984, p.49-53.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Relógio D'Água, 1991.
- BEER, J. *Coleridge's Poetic Intelligence*. New York: Barnes and Noble, 1977.
- BORGES, J. L. *Curso de Literatura Inglesa*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOSI, A. *O Ser e o Tempo Da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSTETTER, E. E. *The Nightmare World of the Ancient Mariner*. In. *Coleridge: A Collection of Critical Essays*. Editado por Kathleen Coburn. New Jersey: Prentice-Haal, 1967, p. 65-77.
- BRISMAN, L. *Coleridge and the Supernatural*. In. *Modern Critical Views – Samuel Taylor Coleridge*. Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York, New Haven, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1986, p. 149-166.
- BROWN, M. *Romanticism and Enlightenment*. In. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Editado por Stuart Curran. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 25-47.
- BURGESS, A. *English literature*. England: Longman, 1990.

- CABAT, J. *The Rime of the Ancient Mariner Study Guide*. New York: Brooklyn Academy of Music, 2013.
- CANDIDO, A. *Dialética da malandragem*. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº 8. São Paulo: USP, 1970, p. 67-89.
- _____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. *O Estudo Analítico Do Poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.
- CANEDO, D. “*Cultura é o quê?*” – *Reflexões Sobre o Conceito de Cultura e a Atuação dos Poderes Públicos*. V ENECULT, 2009. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19353.pdf> Acesso em 09 de novembro de 2015.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2004.
- CARTER, R. e McRAE, J. *The Penguin Guide To Literature In English: Britain And Ireland*. Harlow: Pearson Education Limited, 2001.
- COLERIDGE, S. T. *A Balada do Velho Marinheiro*. Tradução e Notas de Alípio Correia de Franca Neto. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. *Biographia Literaria: Or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions, Vol. 2*. London: Forgotten Books, 2012.
- _____. *Coleridge's Poetry and Prose*. Seleccionado e editado por Nicholas Halmi, Paul Magnuson, e Raimonda Modiano. New York e London: W. W. Norton & Company, 2004.
- _____. *The Rime of the Ancient Mariner – Complete, Authoritative Texts of the 1798 and 1817 Versions with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives*. Editado por Paul H. Fry. New York, St. Martin's, 1999.
- CORTEZ, C. Z.; RODRIGUES, M. H. *Operadores de Leitura da Poesia*. In: BONICCI, T.; ZOLIM, L. O. *Teoria Literária – Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: Edvem, 2003, p; 57-89.
- CURRAN, S. *Romantic poetry: why and wherefore*. In: *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Editado por Stuart Curran. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 216-235.
- D'ONOFRIO, S. *Poema e Narrativa: Estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- DAWSON, P. M. S. *Poetry in an age of revolution*. In. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Editado por Stuart Curran. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 48-73.
- Dicionário de Símbolos – Significado dos Símbolos e Simbologias*. Disponível em <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/> Acesso em 21 de maio de 2015.
- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. eBookLibris, 2003.
- DICKENS, C. *A Tale of Two Cities*. New York: Barnes & Noble, 2003.
- DURAO, F. *Três idéias para a validade da Dialética do Esclarecimento 60 anos depois*. Ouro Preto: Artefilosofia, n. 7, out. 2009, p. 13-20.
- EAGLETON, T. *Marxismo e Crítica Literária*. Tradução Antônio Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamentos, 1976.
- _____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução Walternsir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- EIKHENBAUM, B. *A Teoria do “Método Formal”*. In. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p; 2-38.
- ELLIOT, T. S. *Tradição e Talento Individual*. In. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.
- ENGELS, F. *A Situação da Classe Trabalhadora em Inglaterra*. Tradução Analia C. Torres. Porto: Afrontamento, 1975.
- FARIAS, M. J. O. *Pensamento Intersemiótico*. São Paulo: PUC/PEPG-COS, s/d. Disponível em <https://estudospeirceanos.files.wordpress.com/2012/07/traduc3a7ao-intersemic3b3tica-por-marcelo-josc3a9-oliveira-de-farias.pdf> Acesso em 15 de março de 2016.
- FERRAZ, C. L. *Marxismo e Teoria das Classes Sociais*. Vitória da Conquista: Politeia: Hist. e Soc., v. 9, n. 1, 2009, p. 271-301.
- FERREIRA, A. E. A. *Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.
- FLEISCHMANN, R. *A Survey Of English Literature In Its Historical Context*. Abt. Koblenz: Univ. Koblenz-Landau, 1999.
- FLETCHER, R. H. *A History Of English Literature*. Charleston: BiblioBazaar, 2006.
- FRANCA NETO, A. C. *“A Balada do Velho Marinheiro” como representação do devaneio dos românticos*. 2011. 372p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

- FRANCO JR, A. *Operadores de leitura da narrativa*. In. BONICCI, T; ZOLIM, L.O. *Teoria da Literatura – Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2003, p. 33-56.
- FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FURST, L. *Romanticism in perspective: a comparative study of aspects of the Romantic movements in England, France, and Germany*. New York: Humanities Press, 1970.
- GALBIATI, M. A. *Revisão e reescrita no romance The Voyage Out, de Virginia Woolf*. São Paulo: Estudos Lingüísticos, XXXVI(3), setembro-dezembro, 2007, p. 301-310.
- GARDNER, M. *The Annotated Ancient Mariner*. New York: Clarkson Potter, 2003.
- GENETTE, G. *Vox*. In. GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, s/d, p; 211-260.
- HOBBSAWM, E. J. *Ecos da Marselhesa: Dois séculos revêem a Revolução Francesa*. Tradução de Maria Celia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A Era das Revoluções*. Tradução Marcos Penchel e Maria L. Teixeira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- _____. *Era dos Extremos: O breve século XX*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLMES, R. *Coleridge Early Visions 1772-1804*. New York: Pantheon Books, 1990.
- IRON MAIDEN. *Powerslave*. EMI, 1984, 1CD. Faixa 8.
- JAMESON, F. *Marxismo e Forma*. Tradução Iumma Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *O Inconsciente Político*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. Tradução de Vinicius Dantas. São Paulo: São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, n. 12, jun. 1985, p. 16-26.
- _____. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Postmodernism and Consumer Society*. In. *Studies in Culture: An Introductory Reader*, Editado por Ann Gray & Jim McGuigan. London: Arnold, 1997, p. 192-205.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LIPOVETSKY, G. *Metamorfoses da Cultura Liberal*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

- MARINHEIRO, E. H. *Da música à Literatura Inglesa: Iron Maiden, Samuel Taylor Coleridge e Edgar Allan Poe*. Batatais: Linguagem Acadêmica, v. 3, n. 1, jan./jun. 2013, p. 55-72.
- MASSUIA, R. R. *Marxismo e Literatura: A Recepção do Pensamento de György Lukács em Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.
- MARX, K. *O Capital: Crítica da Economia Política. Volume I – Livro Primeiro: O Processo de Produção do Capital, Tomo 1 (Prefácios e Capítulos I a XII)*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- _____. *O Capital: Crítica da Economia Política. Volume I – Livro Primeiro: O Processo de Produção do Capital, Tomo 2 (Capítulos XIII a XXV)*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- _____. ENGELS, F. *Manifesto Comunista*. Edição eletrônica Ridendo Castigat Mores, 1999. Disponível em www.jahr.org Acesso em 15 de junho de 2015.
- MATLAK, R. E. *Forty Questions to Ask of Ancient Mariner*. In. *Approaches to Teaching Coleridge's Poetry and Prose*. Editado por Richard E. Matlak. New York: The Modern Language Association of America, 1991, p. 102-109.
- MATOS, E. *a Revolução e a (im)possibilidade da Reforma em A Tale of Two Cities de Charles Dickens*. 2015. 215p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MELLER, L. *Personagens e Fatos Históricos nas Canções do Iron Maiden: Uma Jornada da Pré-História à Segunda Guerra Mundial*. Londrina: ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2005.
- MORAES, M. C. M. *História, Narrativa e Interpretação: Aproximações ao Pensamento de Fredric Jameson*. São Paulo: Rev. Bras. De Hist., v. 16 nº 31 e 32, 1996, p. 89-107.
- OLIVEIRA, V. *O Esmacimento do Afeto N'Os Versos Satânicos*. Campina Grande: XIII Congresso Internacional da ABRALIC, 08 a 12 de julho de 2013.
- PADEL, R. *52 Ways Of Looking At A Poem – A Poem For every Week of the Year*. London: Vintage, 2004.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- POLLARD, A. F. *The History of England – A Study in Political Evolution*. London: Project Gutenberg eBook, 2004.

- PRADO JR., C. *Teoria Marxista do Conhecimento e método dialético materialista*. Edição eletrônica Ridendo Castigat Mores, 2001. Disponível em www.jahr.org Acesso em 21 de junho de 2015.
- ROBERTS, A. *Fredric Jameson*. London and New York: Routledge, 2000.
- SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SCHWARZ, R. *Ao Vencedor As Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- Significado dos Símbolos*. Disponível em <http://www.significadodossimbolos.com.br/> Acesso em 21 de maio de 2015.
- SILVA, A. M. *Literatura Inglesa para Brasileiros: Curso Completo de Literatura e Cultura Inglesa para Estudantes Brasileiros*. 2ª edição revisada. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.
- SIMPSON, D. *Poetry in an age of revolution*. In. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Editado por Stuart Curran. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 48-73.
- SOUZA, V. *Individualismo e Cultura*. João Pessoa: CAOS: Revista Eletrônica de Ciências Sociais, n. 9, set.2005. ISSN: 1517-6916, p. 61-73.
- STALLKNECHT, Newton P. *The Moral of the Ancient Mariner*. *PMLA* 47 (2): 559–569. JSTOR 457895. 1932. Disponível em <http://links.jstor.org/sici?=0030-8129%28193206%2947%3A2%3C559%3ATMOTAM%3E2.0.CO%3B2-6> Acesso em 22 de fevereiro de 2014.
- THOMPSON, E. P. *A Formação da Classe Operária Inglesa: A Árvore da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- TOSIN, J. *Subsídios para estudos sobre transcrição de poesia em ambientes digitais*. Florianópolis: Texto Digital, v. 7, n. 2, jul./dez.2011. ISSN: 1807-9288, p. 35-63.
- TRUNK, E. *Essential Hard Rock And Heavy Metal*. New York: Abrams, 2011.
- VILELA, R. *Iron Maiden: Biografia Ilustrada*. São Paulo: Universo dos Livros, 2012.
- VITORINO, A. J. R. *Notas Sobre a Teoria da Formação de Classe de E. P. Thompson*. Campinas: História Social, n. 4/5, 1997/1998, p. 157-173.
- WALL, M. *Iron Maiden: Run To The Hills – A Biografia Autorizada*. São Paulo, 2013.
- WHALLEY, G. *The Mariner and the Albatross*. In. *Coleridge: A Collection of Critical Essays*. Editado por Kathleen Coburn. New Jersey: Prentice-Hall, 1967, p. 32-50.
- WILLIAMS, R. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.

_____. *O Campo e a Cidade: Na História e na Literatura*. Tradução Paulo
Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WORDSWORTH, W., COLERIDGE, S. *Lyrical Ballads: 1798 and 1802*. Material editorial
por Fiona Stafford. Oxford: Oxford University Press, 2013.

ANEXOS

1. THE RIME OF THE ANCYENT MARINERE

ARGUMENT

How a Ship having passed the Line²¹⁵ was driven by Storms to the cold Country towards the South Pole; and how from thence she made her course to the tropical Latitude of the Great Pacific Ocean; and of the strange things that befell; and in what manner the Ancyent Marinere came back to his own Country.

I

It is an ancyent Marinere,
And he stoppeth one of three:
'By thy long grey beard and thy glittering eye
Now wherefore stoppest me?

The Bridegroom's doors are open'd wide 5
And I am next of kin;
The Guests are met, the Feast is set, —
May'st hear the merry din.'

But still he holds the wedding-guest—
There was a Ship, quoth he— 10
'Nay, if thou'st got a laughsome tale,
Marinere! come with me.'

He holds him with his skinny hand,
Quoth he, there was a Ship—
'Now get thee hence, thou grey-beard Loon!²¹⁶ 15
Or my Staff shall make thee skip.'

²¹⁵ *The Line*: Linha do Equador.

²¹⁶ *Loon*: "Um camarada infeliz".

He holds him with his glittering eye—
The wedding guest stood still
And listens like a three year's child;
The Marinere hath his will. 20

The wedding-guest sate on a stone,
He cannot chuse but hear:
And thus spake on that ancient man,
The bright-eyed Marinere.

The ship was cheer'd, the Harbour clear'd— 25
Merrily did we drop
Below the Kirk, below the Hill,²¹⁷
Below the Light-house top.

The Sun came up upon the left,
Out of the Sea came he: 30
And he shone bright, and on the right
Went down into the Sea.

Higher and higher every day,
Till over the mast at noon—
The wedding-guest here beat his breast, 35
For he heard the loud bassoon.

The Bride hath pac'd into the Hall,
Red as a rose is she;
Nodding their heads before her goes
The merry Minstralsy. 40

²¹⁷ *Kirk*: Igreja.

The wedding-guest he beat his breast,
Yet he cannot chuse but hear:
And thus spake on that ancyent Man,
The bright-eyed Marinere.

Listen, Stranger! Storm and Wind, 45
A Wind and Tempest strong!
For days and weeks it play'd us freaks—²¹⁸
Like Chaff we drove along.

Listen, Stranger! Mist and Snow,
And it grew wond'rous cauld: ²¹⁹ 50
And Ice mast-high came floating by
As green as Emerald.

And thro' the drifts the snowy clifts
Did send a dismal sheen;
Ne shapes of men ne beasts we ken—²²⁰ 55
The Ice was all between.

The Ice was here, the Ice was there,
The Ice was all around:
It crack'd and growl'd, and roar'd and howl'd—
Like noises in a swound.²²¹ 60

At length did cross an Albatross,²²²
Thorough the Fog it came;
And an it were a Christian Soul,²²³
We hail'd it in God's name.

²¹⁸ *Freaks*: mudanças inesperadas da mente.

²¹⁹ *Cauld*: frio.

²²⁰ *Ne*: Nem; *ken*: reconhecer.

²²¹ *Swound*: som, estrondo.

²²² *Albatross*: ave com até 12 pés de envergadura que vive nos mares do Sul em meio a temperaturas rígidas, onde não se enxerga um peixe sequer, e acompanha as embarcações.

²²³ *An*: se.

The Mariners gave it biscuit-worms, 65
And round and round it flew:
The Ice did split with a Thunder-fit;
The Helmsman steer'd us thro'.

And a good south wind sprung up behind,
The Albatross did follow; 70
And every day for food or play
Came to the Marinere's hollo!

In mist or cloud on mast or shroud
It perch'd for vespers nine,²²⁴
Whiles all the night thro' fog-smoke white 75
Glimmer'd the white moon-shine.

'God save thee, ancient Marinere!
From the fiends that plague thee thus—
Why look'st thou so?'—with my cross bow
I shot the Albatross. 80

II

The Sun came up upon the right,
Out of the Sea came he;
And broad as a weft upon the left²²⁵
Went down into the Sea.

And the good south wind still blew behind, 85
But no sweet Bird did follow
Ne any day for food or play
Came to the Marinere's hollo!

²²⁴ *Vespers*: início da noite.

²²⁵ *Weft*: uma fina linha de névoa, ou a bandeira de um navio.

And I had done an hellish thing
And it would work 'em woe: 90
For all averr'd, I had kill'd the Bird
That made the Breeze to blow.

Ne dim ne red, like God's own head,
The glorious Sun uprist:
Then all averr'd, I had kill'd the Bird 95
That brought the fog and mist.
'Twas right, said they, such birds to slay
That bring the fog and mist.

The breeze blew, the white foam flew,
The furrow follow'd free: 100
We were the first that ever burst
Into that silent Sea.

Down dropt the breeze, the Sails dropt down,
'Twas sad as sad could be
And we did speak only to break 105
The silence of the Sea.

All in a hot and copper sky
The bloody sun at noon,
Right up above the mast did stand,
No bigger than the moon. 110

Day after day, day after day,
We stuck, ne breath ne motion,
As idle as a painted Ship
Upon a painted Ocean.

Water, water, every where 115
 And all the boards did shrink;
 Water, water, every where,
 Ne any drop to drink.

The very deeps did rot: O Christ!
 That ever this should be! 120
 Yea, slimy things did crawl with legs
 Upon the slimy Sea.

About, about, in reel and rout
 The Death-fires danc'd at night;
 The water, like a witch's oils, 125
 Burnt green and blue and white.

And some in dreams assured were
 Of the Spirit that plagued us so:
 Nine fathom deep he had follow'd us²²⁶
 From the Land of Mist and Snow. 130

And every tongue thro' utter drought²²⁷
 Was wither'd at the root;
 We could not speak no more than if
 We had been choked with soot.

Ah wel-a-day! what evil looks²²⁸ 135
 Had I from old and young;
 Instead of the Cross the Albatross
 About my neck was hung.

²²⁶ *Fathom*: medida equivalente a 6 pés ou 180cm.

²²⁷ *Drouth*: com sede.

²²⁸ *Ah wel-a-day!*.Referência à expressão shakeperiana “Alas”, oriunda do francês antigo “a las”, “hélas” (ah, I am miserable – em português, oh, eu sou desprezível).

III

I saw a something in the Sky
No bigger than my fist; 140
At first it seem'd a little speck
And then it seem'd a mist:
It mov'd and mov'd, and took at last
A certain shape, I wist.²²⁹

A speck, a mist, a shape, I wist! 145
And still it ner'd and ner'd;
And, an it dodg'd a water-sprite,²³⁰
It plung'd and tack'd and veer'd.

With throat unslak'd, with black lips bak'd²³¹
Ne could we laugh, ne wail: 150
Then while thro' drought all dumb they stood
I bit my arm and suck'd the blood
And cry'd, A sail! a sail!

With throats unslak'd, with black lips bak'd
Agape they hear'd me call: 155
Gramercy! they for joy did grin²³²
And all at once their breath drew in
As they were drinking all.

She doth not tack from side to side—
Hither to work us weal²³³ 160
Withouten wind, withouten tide
She steddies with upright keel.

²²⁹ *Wist*: Sabia, conhecia.

²³⁰ *Water-sprite*: do folclore escocês, espírito que habita as águas.

²³¹ *Unslack'd*: tenso, não relaxado.

²³² *Gramercy*: “Mercy on us”, contração de *Grant me mercy* (Tenha piedade de mim).

²³³ *Weal*: bom.

The western wave was all a flame,
The day was well nigh done!
Almost upon the western wave 165
Rested the broad bright Sun;
When that strange shape drove suddenly
Betwixt us and the Sun.

And strait the Sun was fleck'd with bars
(Heaven's mother send us grace) 170
As if thro' a dungeon grate he peer'd
With broad and burning face.

Alas! (thought I, and my heart beat loud)
How fast she neres and neres!
Are those *her* Sails that glance in the Sun 175
Like restless gossameres?²³⁴

Are those *her* naked ribs, which fleck'd
The sun that did behind them peer?
And are these two all, all the crew,
That woman and her fleshless Pheere?²³⁵ 180

His bones were black with many a crack,
All black and bare, I ween;²³⁶
Jet-black and bare, save where with rust
Of mouldy damp and charnel crust
They're patch'd with purple and green. 185

²³⁴ *Gossamers*: teias-de-aranha.

²³⁵ *Pheere*: companhia.

²³⁶ *Ween*: supor, pensar.

Her lips are red, *her* looks are free,
 Her locks are yellow as gold:
Her skin is white as leprosy,
And she is far liker Death than he;
 Her flesh makes the still air cold. 190

The naked Hulk alongside came
 And the Twain were playing dice;
'The Game is done! I've won, I've won!'
Quoth she, and whistles thrice.

A gust of wind sterte up behind²³⁷ 195
 And whistled thro' his bones;
Thro' the holes of his eyes and the hole of his mouth
 Half-whistles and half-groans.

With never a whisper in the Sea
 Oft darts the Spectre-ship; 200
While clombe above the Eastern bar
The horned Moon, with one bright Star²³⁸
 Almost atween the tips.

One after one by the horned Moon
 (Listen, O Stranger! to me) 205
Each turn'd his face with a ghastly pang²³⁹
 And curs'd me with his ee.²⁴⁰

Four times fifty living men,
 With never a sigh or groan,
With heavy thump, a lifeless lump 210
 They dropp'd down one by one.

²³⁷ *Sterte*: começado, iniciado.

²³⁸ *Horned Moon*: lua crescente.

²³⁹ *Ghastly*: aterrorizante.

²⁴⁰ *Ee*: olho.

Their souls did from their bodies fly,—
They fled to bliss or woe;
And every soul it pass'd me by,
Like the whiz of my Cross-bow. 215

IV

I fear thee, ancyent Marinere!
I fear thy skinny hand;
And thou art long and lank and brown
As is the ribb'd Sea-sand.

I fear thee and thy glittering eye 220
And thy skinny hand so brown'—
Fear not, fear not, thou wedding guest!
This body dropt not down.

Alone, alone, all all alone
Alone on the wide wide Sea; 225
And Christ would take no pity on
My soul in agony.

The many men so beautiful,
And they all dead did lie!
And a million million slimy things 230
Liv'd on—and so did I.

I look'd upon the rotting Sea,
And drew my eyes away;
I look'd upon the eldritch deck,²⁴¹
And there the dead men lay. 235

²⁴¹ *Eldritch*: repugnante.

I look'd to Heaven, and try'd to pray;
But or ever a prayer had gusht,
A wicked whisper came and made
My heart as dry as dust.

I clos'd my lids and kept them close, 240
Till the balls like pulses beat;
For the sky and the sea, and the sea and the sky
Lay like a load on my weary eye,
And the dead were at my feet.

The cold sweat melted from their limbs, 245
Ne rot, ne reek did they;
The look with which they look'd on me,
Had never pass'd away.

An orphan's curse would drag to Hell
A spirit from on high: 250
But O! more horrible than that
Is the curse in a dead man's eye!
Seven days, seven nights I saw that curse,
And yet I could not die.

The moving Moon went up the sky 255
And no where did abide:
Softly she was going up
And a star or two beside—

Her beams bemock'd the sultry main
Like morning frosts yspread; 260
But where the ship's huge shadow lay,
The charmed water burnt away
A still and awful red.

Beyond the shadow of the ship
I watch'd the water-snakes: 265
They mov'd in tracks of shining white;
And when they rear'd, the elfish light
Fell off in hoary flakes.

Within the shadow of the ship
I watched their rich attire: 270
Blue, glossy green, and velvet black
They coil'd and swam; and every track
Was a flash of golden fire.

O happy living things! no tongue
Their beauty might declare: 275
A spring of love gusht from my heart,
And I bless'd them unaware!
Sure my kind saint took pity on me,
And I bless'd them unaware.

The self-same moment I could pray; 280
And from my neck so free
The Albatross fell off, and sank
Like lead into the sea.

V

O sleep, it is a gentle thing
Belov'd from pole to pole! 285
To Mary-queen the praise be yeven²⁴²
She sent the gentle sleep from heaven
That slid into my soul.

²⁴² *Mary-queen*: referência a Maria, mãe de Cristo; *yeven*: forma arcaica de *given* (particípio passado do verbo dar).

The silly buckets on the deck²⁴³
That had so long remain'd, 290
I dreamt that they were fill'd with dew
And when I awoke it rain'd.

My lips were wet, my throat was cold,
My garments all were dank;
Sure I had drunken in my dreams 295
And still my body drank.

I mov'd and could not feel my limbs,
I was so light, almost
I thought that I had died in sleep,
And was a blessed Ghost. 300

The roaring wind! it roar'd far off,
It did not come anear;²⁴⁴
But with its sound it shook the sails
That were so thin and sere.

The upper air bursts into life, 305
And a hundred fire-flags sheen
To and fro they are hurried about;
And to and fro, and in and out
The stars dance on between.

The coming wind doth roar more loud; 310
The sails do sigh, like sedge:
The rain pours down from one black cloud
And the Moon is at its edge.

²⁴³ *Silly*: simples.

²⁴⁴ *Anear*: próximo.

Hark! hark! the thick black cloud was cleft,
And the Moon was at its side: 315
Like waters shot from some high crag,
The lightning falls with never a jag
A river steep and wide.

The strong wind reach'd the ship: it roar'd
And dropp'd down, like a stone! 320
Beneath the lightning and the moon
The dead men gave a groan.

They groan'd, they stirr'd, they all uprose,
Ne spake, ne mov'd their eyes:
It had been strange, even in a dream 325
To have seen those dead men rise.

The helmsman steered, the ship mov'd on;
Yet never a breeze up-blew;
The Mariners all 'gan work the ropes,
Where they were wont to do: 330
They rais'd their limbs like lifeless tools—
We were a ghastly crew.

The body of my brother's son
Stood by me knee to knee:
The body and I pull'd at one rope, 335
But he said nought to me—
And I quak'd to think of my own voice
How frightful it would be!

The day-light dawn'd—they dropp'd their arms,
 And cluster'd round the mast: 340
 Sweet sounds rose slowly thro' their mouths
 And from their bodies pass'd.

Around, around, flew each sweet sound,
 Then darted to the sun:
 Slowly the sounds came back again 345
 Now mix'd, now one by one.

Sometimes a dropping from the sky
 I heard the Lavrock sing;²⁴⁵
 Sometimes all little birds that are
 How they seem'd to fill the sea and air 350
 With their sweet jargoning,²⁴⁶

And now 'twas like all instruments,
 Now like a lonely flute;
 And now it is an angel's song
 That makes the heavens be mute. 355

It ceas'd: yet still the sails made on
 A pleasant noise till noon,
 A noise like of a hidden brook
 In the leafy month of June,
 That to the sleeping woods all night 360
 Singeth a quiet tune.

²⁴⁵ *Lavrock*: pássaro cujo canto, sempre ao nascer do Sol, sugere metaforicamente um novo começo.

²⁴⁶ *Jargoning*: canto agudo dos pássaros.

Listen, O listen, thou Wedding-guest!²⁴⁷
‘Marinere! thou hast thy will:
For that, which comes out of thine eye, doth make
My body and soul to be still.’ 365

Never sadder tale was told
To a man of woman born:²⁴⁸
Sadder and wiser thou wedding-guest!
Thou’It rise to morrow morn.

Never sadder tale was heard 370
By a man of woman born:
The Mariners all return’d to work
As silent as before.

The Mariners all ‘gan pull the ropes,
But look at me they n’old:²⁴⁹ 375
Thought I, I am as thin as air—
They cannot me behold.

Till noon we silently sail’d on
Yet never a breeze did breathe:
Slowly and smoothly went the ship 380
Mov’d onward from beneath.

Under the keel nine fathom deep
From the land of mist and snow
The spirit slid: and it was He
That made the Ship to go. 385
The sails at noon left off their tune
And the Ship stood still also.

²⁴⁷ *Listen (...)* behold: os versos 362 a 377 foram excluídos do poema a partir de 1800.

²⁴⁸ *A man of woman born*: referência à passagem bíblica Jó 14:1 “O homem, nascido da mulher, tem vida curta e passa por muitos percalços”.

²⁴⁹ *N’old*: *would not (look)* – não olhariam.

The sun right up above the mast
Had fix'd her to the ocean:
But in a minute she 'gan stir 390
With a short uneasy motion—
Backwards and forwards half her length
With a short uneasy motion.

Then, like a pawing horse let go,
She made a sudden bound: 395
It flung the blood into my head,
And I fell into a swoond.

How long in that same fit I lay,
I have not to declare;
But ere my living life return'd, 400
I heard and in my soul discern'd
Two voices in the air,

'Is it he?' quoth one, 'Is this the man?
By him who died on cross,
With his cruel bow he lay'd full low 405
The harmless Albatross.

The spirit who 'bideth by himself
In the land of mist and snow,
He lov'd the bird that lov'd the man
Who shot him with his bow.' 410

The other was a softer voice,
As soft as honey-dew:²⁵⁰
Quoth he 'the man hath penance done,
And penance more will do.'

²⁵⁰ *Honey-dew*: nectar adocicado.

VI

FIRST VOICE

'But tell me, tell me! speak again, 415
Thy soft response renewing—
What makes that ship drive on so fast?
What is the Ocean doing?'

SECOND VOICE

'Still as a Slave before his Lord,²⁵¹
The Ocean hath no blast: 420
His great bright eye most silently
Up to the moon is cast—

If he may know which way to go,
For she guides him smooth or grim.
See, brother, see! how graciously 425
She looketh down on him.'

FIRST VOICE

'But why drives on that ship so fast
Withouten wave or wind?'

SECOND VOICE

'The air is cut away before,
And closes from behind. 430

Fly, brother, fly! more high, more high,
Or we shall be belated:²⁵²
For slow and slow that ship will go,
When the Marinere's trance is abated.'

²⁵¹ *A Slave*: a consciência de Coleridge sobre a situação desafortunada dos escravos, como em seu discurso entregue ao porto de Bristol (um dos maiores envolvidos na troca de escravos), pode tê-lo influenciado neste poema.

²⁵² *Belated*: pego de surpresa pela noite tardia.

I woke, and we were sailing on 435
 As in a gentle weather:
 'Twas night, calm night, the moon was high;
 The dead men stood together.

All stood together on the deck,
 For a charnel-dungeon fitter: 440
 All fix'd on me their stony eyes
 That in the Moon did glitter.

The pang, the curse, with which they died,
 Had never pas'ed away:
 I could not draw my een from theirs²⁵³ 445
 Ne turn them up to pray.

And in its time the spell was snapt,
 And I could move my een:
 I look'd far-forth, but little saw
 Of what might else be seen. 450

Like one, that on a lonely road
 Doth walk in fear and dread,
 And having once turn'd round, walks on
 And turns no more his head:
 Because he knows, a frightful fiend 455
 Doth close behind him tread.

But soon there breath'd a wind on me,
 Ne sound ne motion made:
 Its path was not upon the sea
 In ripple or in shade. 460

²⁵³ *Een*: olhos.

It rais'd my hair, it fann'd my cheek,
Like a meadow-gale of spring—
It mingled strangely with my fears,
Yet it felt like a welcoming.

Swiftly, swiftly flew the ship, 465
Yet she sail'd softly too:
Sweetly, sweetly blew the breeze—
On me alone it blew.

O dream of joy! is this indeed
The light-house top I see? 470
Is this the Hill? Is this the Kirk?
Is this mine own countrée?

We drifted o'er the Harbour-bar,
And I with sobs did pray—
'O let me be awake, my God! 475
Or let me sleep alway!'

The harbour-bay was clear as glass,
So smoothly it was strewn!
And on the bay the moon light lay,
And the shadow of the moon. 480

The moonlight bay was white all o'er,
Till rising from the same,
Full many shapes, that shadows were,
Like as of torches came.

A little distance from the prow 485
 Those dark-red shadows were;
 But soon I saw that my own flesh
 Was red as in a glare.

I turn'd my head in fear and dread,
 And by the holy rood,²⁵⁴ 490
 The bodies had advanc'd, and now
 Before the mast they stood.

They lifted up their stiff right arms,
 They held them strait and tight;
 And each right-arm burnt like a torch, 495
 A torch that's borne upright.
 Their stony eye-balls glitter'd on
 In the red and amoky light.

I pray'd and turn'd my head away
 Forth looking as before. 500
 There was no breeze upon the bay,
 No wave against the shore.

The rock shone bright, the kirk no less
 That stands above the rock:
 The moonlight steep'd in silentness 505
 The steady weathercock.

And the bay was white with silent light,
 Till rising from the same
 Full many shapes, that shadows were,
 In crimson colours came. 510

²⁵⁴ *Rood*: cruz.

A little distance from the prow
Those crimson shadows were:
I turn'd my eyes upon the deck—
O Christ! what saw I there?

Each corse lay flat, lifeless and flat; 515
And by the Holy rood
A man all light, a seraph-man,
On every corse there stood.

This seraph-band, each wav'd his hand:
It was a heavenly sight: 520
They stood as signals to the land,
Each one a lovely light:

This seraph-band, each wav'd his hand,
No voice did they impart—
No voice; but O! the silence sank, 525
Like music on my heart.

Eftsones I heard the dash of oars,²⁵⁵
I heard the pilot's cheer:²⁵⁶
My head was turn'd perforce away
And I saw a boat appear. 530

Then vanish'd all the lovely lights;
The bodies rose anew:
With silent pace, each to his place,
Came back the ghastly crew.
The wind, that shade nor motion made, 535
On me alone it blew.

²⁵⁵ *Eftsones*: imediatamente.

²⁵⁶ *Pilot*: aquele que tem o controle de uma embarcação próxima ao porto.

The pilot, and the pilot's boy,
I heard them coming fast:
Dear Lord in Heaven! it was a joy,
The dead men could not blast. 540

I saw a third—I heard his voice:
It is the Hermit good!²⁵⁷
He singeth loud his godly hymns
That he makes in the wood.
He'll shrieve my soul, he'll wash away²⁵⁸ 545
The Albatross's blood.

VII

This Hermit good lives in that wood
Which slopes down to the Sea.
How loudly his sweet voice he rears!
He loves to talk with Marineres 550
That come from a far countrée.

He kneels at morn and noon and eve—
He hath a cushion plump:
It is the moss, that wholly hides
The rotted old Oak-stump. 555

The Skiff-boat ne'rd: I heard them talk,²⁵⁹
'Why, this is strange, I trow!²⁶⁰
Where are those lights so many and fair
That signal made but now?'

²⁵⁷ *Hermit*: Eremita, aquele que se retira da sociedade, normalmente por propósitos religiosos.

²⁵⁸ *Shrieve my soul*: absolver.

²⁵⁹ *Skiff-boat*: pequeno bote.

²⁶⁰ *I trow!*: Eu acredito!

'Strange, by my faith!' the Hermit said— 560

'And they answer'd not our cheer.

The planks look warp'd, and see those sails

How thin they are and sere!

I never saw aught like to them

Unless perchance it were 565

The skeletons of leaves that lag

My forest brook along:

When the Ivy-tod is heavy with snow,²⁶¹

And the Owlet whoops to the wolf below

That eats the she-wolf's young.' 570

'Dear Lord! it has a fiendish look'—

(The Pilot made reply)

'I am a-fear'd.'—'Push on, push on!'

Said the Hermit cheerily.

The Boat came closer to the Ship, 575

But I ne spake ne stirr'd!

The Boat came close beneath the Ship,

And strait a sound was heard!

Under the water it rumbled on,

Still louder and more dread: 580

It reach'd the Ship, it split the bay;

The Ship went down like lead.

²⁶¹ *Ivy-tod*: arbusto de trepadeira (hera).

Stunn'd by that loud and dreadful sound,
Which sky and ocean smote:
Like one that hath been seven days drown'd 585
My body lay afloat:
But, swift as dreams, myself I found
Within the Pilot's boat.

Upon the whirl, where sank the Ship,
The boat spun round and round: 590
And all was still, save that the hill
Was telling of the sound.

I mov'd my lips: the Pilot shriek'd
And fell down in a fit.
The Holy Hermit rais'd his eyes 595
And pray'd where he did sit.

I took the oars: the Pilot's boy,
Who now doth crazy go,
Laugh'd loud and long, and all the while
His eyes went to and fro, 600
'Ha! ha!' quoth he—'full plain I see,
The devil knows how to row.'

And now all in my own countrée,
I stood on the firm land!
The Hermit stepp'd forth from the boat, 605
And scarcely he could stand.

'O shrieve me, shrieve me, holy Man!
The Hermit cross'd his brow—
'Say quick,' quoth he, 'I bid thee say
What manner man art thou?'²⁶² 610

Forthwith this frame of mine was wrench'd
With a woeful agony,
Which forc'd me to begin my tale
And then it left me free.

Since then at an uncertain hour, 615
Now oftentimes and now fewer,
That anguish comes and makes me tell
My ghastly aventure.

I pass, like night, from land to land;
I have strange power of speech;²⁶³ 620
The moment that his face I see
I know the man that must hear me;
To him my tale I teach.

What loud uproar bursts from that door!
The Wedding-guests are there; 625
But in the Garden-bower the Bride
And Bride-maids singing are:
And hark the little Vesper- bell
Which biddeth me to prayer.

²⁶² *What manner man*: referência à passagem bíblica Mateus 8:27: “Os homens, perplexos, indagaram: Quem é este que até os ventos e o mar lhe obedecem?”.

²⁶³ *I pass (...) speech*: provável referência à lenda do “Judeu Errante”, que teria ironizado Jesus no caminho da crucificação e então condenado a vagar pelo mundo até o fim dos tempos.

O Wedding-guest! this soul hath been 630
Alone on a wide wide sea:
So lonely 'twas, that God himself
Scarce seemed there to be.

O sweeter than the Marriage-feast,
'Tis sweeter far to me 635
To walk together to the Kirk
With a goodly company.

To walk together to the Kirk
And all together pray,
While each to his great father bends, 640
Old men, and babes, and loving friends,
And Youths, and Maidens gay.

Farewell, farewell! but this I tell
To thee, thou wedding-guest!
He prayeth well who loveth well 645
Both man and bird and beast.

He prayeth best who loveth best,
All things both great and small:
For the dear God, who loveth us,
He made and loveth all. 650

The Marinere, whose eye is bright,
Whose beard with age is hoar,
Is gone; and now the wedding-guest
Turn'd from the bridegroom's door.

He went, like one that hath been stunn'd,
And is of sense forlorn:²⁶⁴

655

A sadder and a wiser man
He rose the morrow morn.

WORDSWORTH, W. and COLERIDGE, S. *Lyrical Ballads: 1798 and 1802*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

²⁶⁴ *Sense forlorn*: desprovado de senso.

2. RIME OF THE ANCIENT MARINER

Hear the rime of the ancient mariner 1
See his eyes as he stops one of three
Mesmerizes of one of the wedding guests
Stay here and listen to the nightmares of the Sea.

And the music plays on, as the bride passes by 5
Caught by his spell and the mariner tells his tale.

Driven south to the land of the snow and ice
To a place where nobody's been
Through the snow fog flies on the albatross
Hailed in God's name, hoping good luck it brings. 10

And the ship sails on, back to the North
Through the fog and ice and the albatross follows on.

The mariner kills the bird of good omen
His shipmates cry against what he's done
But when the fog clears, they justify him 15
And make themselves a part of the crime.

Sailing on and on and North across the sea
Sailing on and on and North 'til all is calm.

The albatross begins with its vengeance
A terrible curse a thirst has begun 20
His shipmates blame bad luck on the mariner
About his neck, the dead bird is hung

And the curse goes on and on and on at sea
And the thirst goes on and on for them and me.

"Day after day, day after day, 25
we stuck nor breath nor motion
as idle as a painted ship upon a painted ocean
Water, water everywhere and
all the boards did shrink
Water, water everywhere nor any drop to drink." 30

There calls the mariner
there comes a ship over the line
But how can she sail with no wind in her sails and no tide.

See... onward she comes
Onward she nears out of the sun 35
See, she has no crew
She has no life, wait but there's two.

Death, and she Life in Death
They throw their dice for the crew
She wins the mariner and he belongs to her now. 40
Then... crew one by one
they drop down dead, two hundred men
She... she, Life in Death.
She lets him live, her chosen one.

"One after one by the star dogged moon, 45
too quick for groan or sigh
each turned his face with a ghastly pang
and cursed me with his eye
four times fifty living men
(and I heard nor sigh nor groan) 50
with heavy thump, a lifeless lump,
they dropped down one by one."

The curse it lives on in their eyes
The mariner he wished he'd die
Along with the sea creatures 55
But they lived on, so did he.

And by the light of the moon
He prays for their beauty not doom
With heart he blesses them
God's creatures all of them too. 60

Then the spell starts to break
The albatross falls from his neck
Sinks down like lead into the Sea
Then down in falls comes the rain.

Hear the groans of the long dead seamen 65
See them stir and they start to rise
Bodies lifted by good spirits
None of them speak and they're lifeless in their eyes

And revenge is still sought, penance starts again
Cast into a trance and the nightmare carries on. 70

Now the curse is finally lifted
And the mariner sights his home
spirits go from the long dead bodies
Form their own light and the mariner's left alone.

And then a boat came sailing towards him 75
It was a joy he could not believe
The pilots boat, his son and the hermit,
Penance of life will fall onto him.

And the ship it sinks like lead into the sea
And the hermit shrievs the mariner of his sins. 80

The mariner's bound to tell of his story
To tell his tale wherever he goes
To teach God's word by his own example
That we must love all things that God made.

And the wedding guest's a sad and wiser man 85
And the tale goes on and on and on.

IRON MAIDEN. *Powerslave*. EMI, 1984, 1CD. Faixa 8.

3. ILUSTRAÇÕES

3.1 Samuel Taylor Coleridge



Imagem retirada do site

<http://www.lettras.ufrj.br/veralima/romantismo/poetas/coleridge.html>

3.2 Uma das gravuras de Gustave Doré



Plate 1: It is an Ancyent Marinere

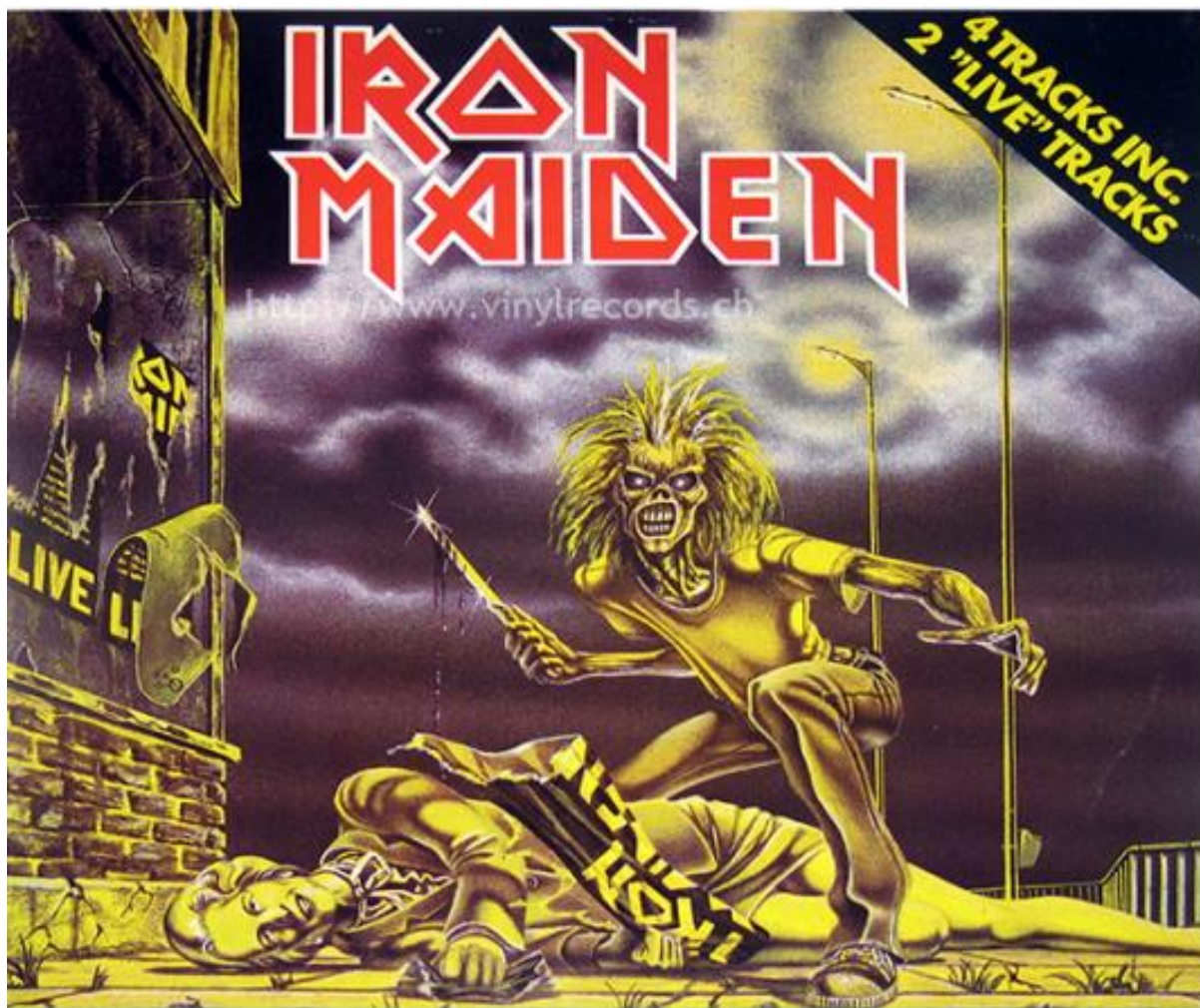
3.3 Estátua do Velho Marinheiro e o Albatroz



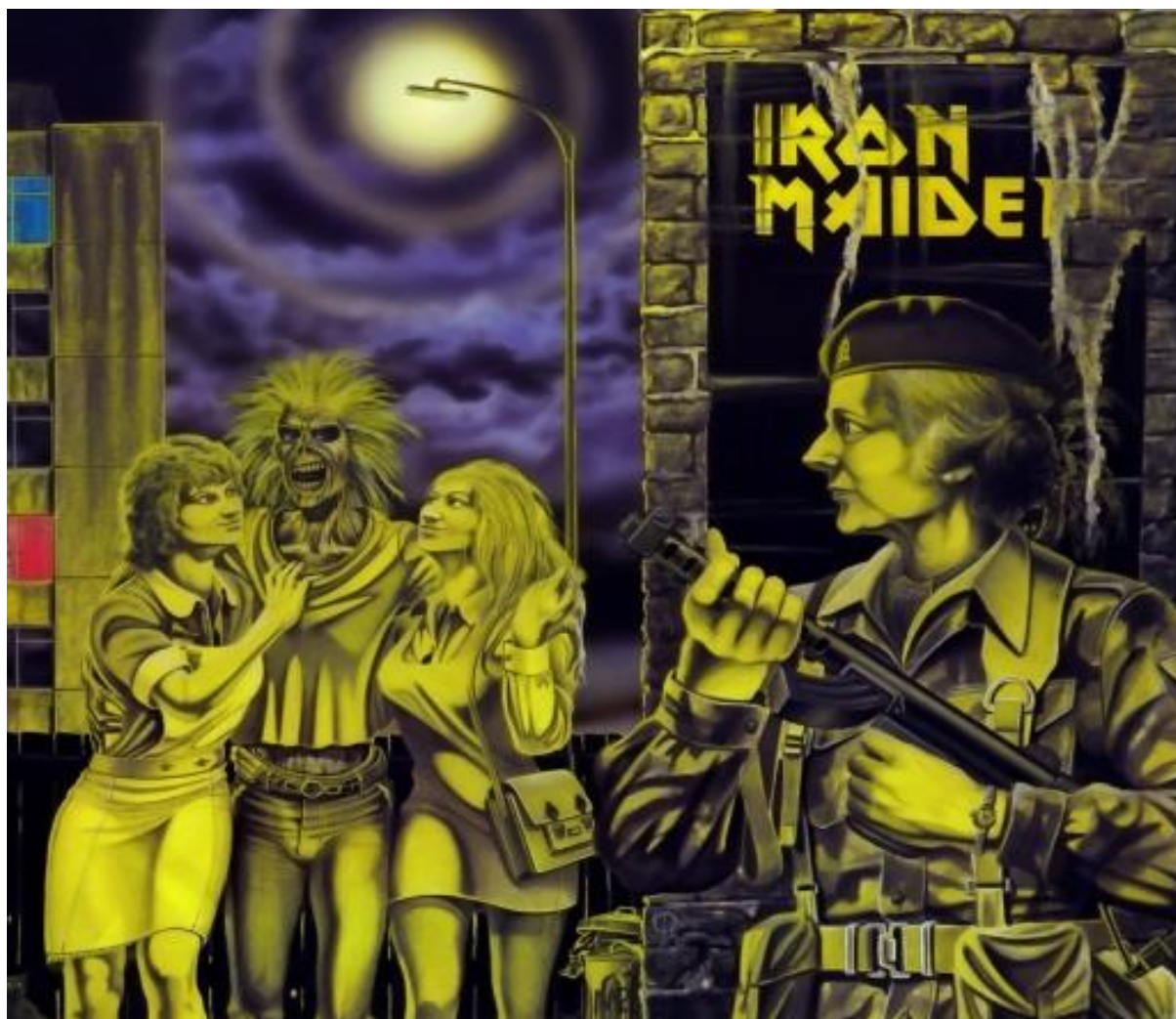
Imagem retirada do site

<http://www.britainunlimited.com/Biogs/Coleridge.htm>

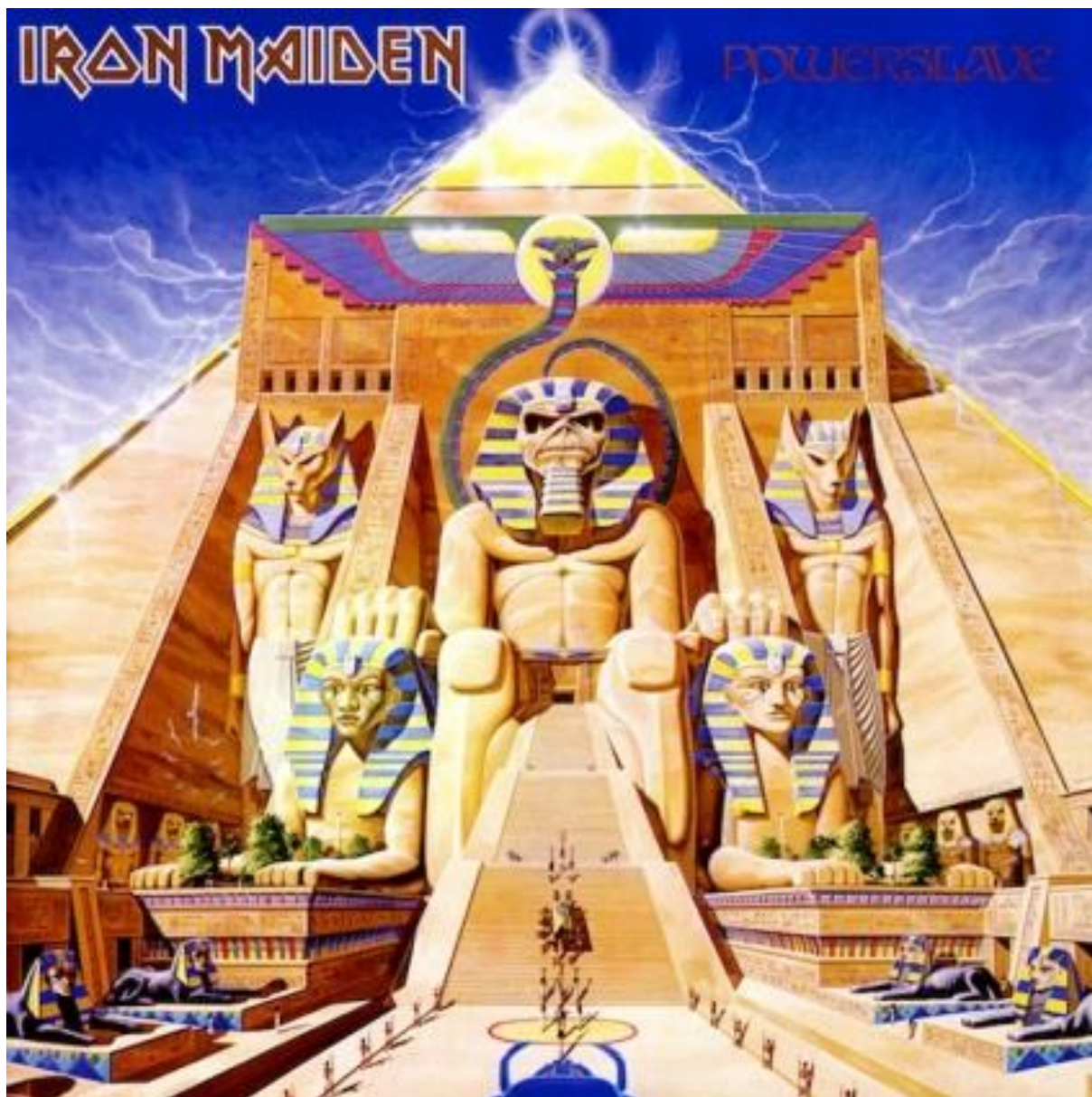
3.4 Capa do single *Sanctuary*



3.5 Capa do single *Woman in Uniform*



3.6 Capa do álbum *Powerslave*




3.7 Capa do *single* The Rime of the Ancient Mariner



3.8 Interior do álbum Powerslave com as passagens *ipsis litteris* do poema

PAGE 3

Chorus:
 But still we walk into the valley
 And others try to kill the inner flame
 We're burning brighter than before
 I don't have a number. I'M A NAME!
 Back in the village again
 In the village
 I'm back in the village again
 Back in the village again
 In the village
 I'm back in the village
 Back in the village
 Back in the village again.



Powerslave (Dickinson) 7.12
 Into the Abyss I'll fall—the eye of Horus
 Into the eyes of the night—watching me go
 Green is the cat's eye that glows—
 in this Temple
 Enter the risen Osiris—risen again.
Chorus:
 Tell me why I had to be a Powerslave
 I don't wanna die, I'm a God,
 why can't I live on?
 When the Life Giver dies,
 all around is laid waste,
 And in my last hour,
 I'm a Slave to the Power of Death.
 When I was living this lie—Fear was my Game
 People would worship and fall—
 drop to their knees.
 So bring me the blood and
 red wine for the one to succeed me,
 For he is a man and a God—
 and He will die too.
Chorus:
 Now I am cold but a ghost lives in my veins,
 Silent the terror that reigned—
 marbled in stone.
 Shell of a man God preserved—
 a thousand ages,
 But open the gates of my Hell—
 I will strike from the grave.

Chorus:
 Tell me why I had to be a Powerslave
 I don't wanna die, I'm a God,
 why can't I live on?
 When the Life Giver dies,
 all around is laid waste,
 And in my last hour,
 I'm a slave to the Power of Death.
 Slave to the Power of Death...
 Slave to the Power of Death...

Rime of the Ancient Mariner (Harris) 13.45
 Hear the rime of the Ancient Mariner
 See his eye as he stops one of three
 Mesmerises one of the wedding guests
 Stay here and listen to the nightmares
 of the Sea.
 And the music plays on, as the bride passes by
 Caught by his spell and
 the Mariner tells his tale.
 Driven south to the land of the snow and ice
 To a place where nobody's been
 Through the snow fog flies on the albatross
 Hailed in God's name,
 hoping good luck it brings.
 And the ship sails on, back to the North
 Through the fog and ice and
 the albatross follows on
 The mariner kills the bird of good omen
 His shipmates cry against what he's done
 But when the fog clears, they justify him
 And make themselves a part of the crime.
 Sailing on and on and North across the sea
 Sailing on and on and North 'til all is calm.
 The albatross begins with its vengeance
 A terrible curse a thirst has begun
 His shipmates blame bad luck on the Mariner
 About his neck, the dead bird is hung
 And the curse goes on and on at sea
 And the curse goes on and on for them and me.
 "Day after day, day after day,
 we stuck nor breath nor motion
 As idle as a painted ship upon a painted ocean
 Water, water everywhere and
 all the boards did shrink
 Water, water everywhere nor any drop to drink."
 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE (1798-1834)
 There, calls the Mariner,
 there comes a ship over the line
 But how can she sail with no wind
 in her sails and no tide.
 See... onward she comes
 Onward she nears, out of the sun
 See... she has no crew
 She has no life, wait but there's two
 Death and she Life in Death,
 they throw their dice for the crew
 She wins the Mariner and he belongs to her now.
 Then... crew one by one
 They drop down dead, two hundred men
 She... She, Life in Death.
 She lets him live, her chosen one.

NARRATIVE
 "One after one by the star dogged moon,
 too quick for groan or sigh
 each turned his face with a ghastly pang,
 and cursed me with his eye
 four times fifty living men
 (and I heard nor sigh nor groan),
 with heavy thump, a lifeless lump,
 they dropped down one by one."
 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE (1798-1834)
 The curse it lives on in their eyes
 The Mariner he wished he'd die
 Along with the sea creatures
 But they lived on, so did he.
 And by the light of the moon
 He prays for their beauty not doom
 With heart he blesses them
 God's creatures all of them too.
 Then the spell starts to break
 The albatross falls from his neck
 Sinks down like lead into the Sea
 Then down in falls comes the rain.
 Hear the groans of the long dead seamen
 See them stir and they start to rise,
 Bodies lifted by good spirits
 None of them speak
 and they're lifeless in their eyes.
 And revenge is still sought, penance starts again
 Cast into a trance and the nightmare carries on.
 Now the curse is finally lifted
 And the Mariner sights his home
 Spirits go from the long dead bodies
 Form their own light and
 the Mariner's left alone.
 And then a boat came sailing towards him
 It was a joy he could not believe
 The Pilot's boat, his son and the hermit.
 Penance of life will fall onto Him.
 And the ship it sinks like lead into the sea
 And the hermit, shrives the mariner of his sins.
 The Mariner's bound to tell of his story
 To tell his tale wherever he goes
 To teach God's word by his own example
 That we must love all things that God made.
 And the wedding guests a sad and wiser man
 And the tale goes on and on and on.