

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURAIS

Tower of Song – A estética literária da canção em Leonard Cohen

David Manuel Labrincha Calão

M

2024



David Manuel Labrincha Calão

Tower of Song – A estética literária da canção em Leonard Cohen

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e
Interartes, orientada pelo Professor Doutor Luís Adriano Carlos

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

Aos meus pais pelas canções, e tudo o mais, que partilharam

Sumário

Declaração de honra / <i>Declaration of Honour</i>	7
Agradecimentos.....	8
Resumo.....	9
Abstract	10
Introdução	11
1.A resistência da canção – De Safo e Alceu a Dylan e Cohen.....	13
1.1. <i>It seems so long ago</i> – A <i>mousiké</i> na Grécia Antiga e os poetas líricos	13
1.2. <i>Like a knight from some old fashioned book</i> – Dos trovadores ao poeta ausente	17
1.3. <i>Those were the reasons and that was New York</i> – Greenwich Village e o renascimento da canção.....	20
2.Leonard Cohen – Vida e canções.....	27
2.1. <i>I was born like this, I had no choice</i> – Infância, juventude e primeiras influências.....	27
2.2. <i>There are no more chocolates in the boxes</i> – De poeta precoce a cantor tardio.....	30
2.3. <i>Go back, go back to the world</i> – A experiência na canção.....	36
3.O som na poesia de Leonard Cohen	49
3.1. <i>Everybody knows that you live forever when you’ve done a line or two</i> – Versificação e ritmo	50
3.2. <i>Coming back to you</i> – O paralelismo como força de musicalidade.....	71
3.3. <i>It goes like this, the fourth, the fifth</i> – A palavra que guia a canção	83
4.A melancolia na canção de Leonard Cohen.....	84
4.1. <i>And you know that she’s half crazy but that’s why you want to be there</i> – A mulher na melancolia de Cohen	88
4.2. <i>We are ugly but we have the music</i> – A natureza melancólica da música e do canto	91
4.3. <i>Let me see your beauty broken down</i> – A melancolia do fragmento.....	95
4.4. <i>Everybody knows that the war is over</i> – A melancolia do pós-guerra	98
4.5. <i>There is a crack in everything</i>	100
Considerações Finais	102
Referências	105

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this dissertation is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da presente dissertação, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo.

I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this dissertation, and that all interactions (prompts and responses) have been transcribed in the annex.

Porto, 2024

David Manuel Labrincha Calão

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Doutor Luís Adriano Carlos, pela inestimável e incansável ajuda na orientação desta dissertação, bem como pelos valiosos ensinamentos que comigo partilhou durante este processo.

À minha família e amigos, a quem este trabalho possa ter subtraído demasiado do meu tempo e atenção: *I will make it all up to thee.*

Resumo

Leonard Cohen desenvolveu a sua obra num lugar híbrido entre a poesia e a música.

Isto faz dele um caso particularmente interessante para o estudo da escrita de canções, para a sua tradição e o seu significado no mundo contemporâneo.

Pretendemos estudar o modo como a sua obra dialoga, na forma e nos temas, com essa tradição e como a sua trajetória da poesia escrita para a poesia cantada reflete uma procura pela musicalidade e por um regresso a uma tradição oral com uma força cultural que permanece influente.

Palavras-chave: poesia, canção, estética, melancolia

Abstract

Leonard Cohen developed his work in a hybrid space between poetry and music. This makes him a particularly interesting case for the study of songwriting, its tradition, and its significance in the contemporary world. We will seek to explore how his work engages, both in form and themes, with this tradition, and how his journey from written poetry to sung poetry reflects a pursuit of musicality and a return to an oral tradition with a cultural force that remains influential.

Key-words: poetry, song, aesthetics, melancholy

Introdução

Leonard Cohen ficou célebre enquanto cantor e compositor de canções, com uma obra discográfica que se iniciou em 1968, já pelos seus 34 anos. Nos anos que precederam a sua carreira musical, foi um romancista e um poeta com relativo êxito no Canadá e nos Estados Unidos. O caminho que fez da literatura escrita até à música é particularmente interessante se queremos compreender o lugar da literatura na moderna canção popular, que após a atribuição do prémio Nobel a Bob Dylan merce uma reavaliação do seu estatuto literário.

A poesia e a música são, na verdade, duas artes que se foram separando ao longo dos tempos, sendo na sua génese quase indistinguíveis dentro da arte das musas, a *mousiké*. Poetas líricos como Safo ou Alceu eram, para além de poetas, músicos e cantores cuja mestria nestes domínios era tão apreciada como no do uso das palavras. O mesmo ocorre para os trovadores, que fundaram a poesia em linguagem vernacular na Europa. Talvez seja um abuso de linguagem chamar “cantautores” aos poetas de monódias ou aos trovadores, mas a verdade é que a figura de um homem ou uma mulher a cantar as suas próprias palavras e melodias fazendo o próprio acompanhamento instrumental é tão antiga quanto a nossa concepção de poesia e encontra-se na sua origem.

A escrita de canções tem, no entanto, as suas especificidades, as suas estruturas e lógicas próprias que a tornam uma forma particular de poema. Ela permite uma pesquisa à qualidade musical da própria linguagem e da poesia, à função e aos efeitos estéticos do som na organização do sentido e à relação da poesia com a memória, a tradição oral e o registo quotidiano.

Nesta dissertação, procuraremos estudar a canção de Leonard Cohen enquanto caso particular dessa tradição antiga. Para isso, abordaremos brevemente a história da canção, desde os poetas líricos ao movimento *folk* de Greenwich Village que fez nascer cantores como Bob Dylan ou Leonard Cohen, refletindo acerca do divórcio entre a música e a poesia e os vários movimentos de molde a retomar esta relação. Este passo

é importante para contextualizar a tradição na qual as canções de Leonard Cohen surgem e explicar como o movimento do poeta em direção à música é também um movimento da poesia do século XX.

A vida e obra de Leonard Cohen revelará uma procura da canção como modo de expressar de um modo mais adequado um “eu” que é produto de várias tradições orais e musicais riquíssimas, mas também como um modo de fazer a sua arte chegar aos lugares da vida mundana, do dia-a-dia, e criar uma relação viva com uma audiência presente. A experiência tornada mito, que guia a sua poesia, é também a experiência da *performance*, da canção, que se desenrola no tempo e com tempo contado.

No sentido de compreender o modo como se estrutura a musicalidade destas letras, abordaremos a qualidade musical das suas composições poéticas, a sua versificação, o papel do paralelismo e o modo como é a palavra que guia a musicalidade dos seus temas.

Importa, também, compreender como estas estruturas operam na composição de uma poesia melancólica, reflexiva e fragmentária, de uma melancolia que é a da própria canção e da própria escrita enquanto signos de impermanência ou transitoriedade, bem como da sua incapacidade para dizer o indizível e expressar em absoluto as dimensões da experiência que impelem o ser humano para a criação de objetos artísticos.

1. A resistência da canção – De Safo e Alceu a Dylan e Cohen

1.1. *It seems so long ago* – A *mousiké* na Grécia Antiga e os poetas líricos

A música ocupava um lugar central no quotidiano da Grécia Antiga. Na vida pública, nos rituais religiosos, mas também na vida particular, em qualquer cerimónia, quer enquanto expressão de alegria ou tristeza, o canto e a música estariam presentes de diversas formas – no teatro, nos desportos, na ida para a guerra, em todas estas ocasiões estaria presente a *mousiké*.

Em celebrações religiosas como as Panateneias ou as festas dionisiacas, em honra a Atena e Dionísio, respetivamente, as manifestações musicais eram peças chave. As primeiras, celebradas no início de cada verão, envolviam uma grande procissão na qual os participantes cantavam, tocavam instrumentos musicais (*aulos* e *kitharas*) e dançavam, em particular hinos como os que eram dedicados a Apolo (deus da música), a Peã, ou o Prosodion. As Panateneias compreendiam ainda atividades paralelas aos cerimoniais religiosos que incluíam concursos de música instrumental ou de canto, a solo ou coral e de dança.

As festas dionisiacas, que aconteciam no início da primavera, em honra ao deus da fertilidade, eram ainda mais marcadas pela presença da música, em particular nos dramas – tragédias e comédias – apresentados a concurso anualmente, nos quais a palavra cantada, quer pelo coro, que cantava e dançava a sua parte, quer pelos atores, cuja *performance* assumia uma forma mais aproximada ao canto do que à fala. Estas celebrações, que duravam vários dias, iniciavam-se com o transporte de uma figura de Dionísio até à fronteira da cidade e no seu regresso apoteótico. Aquando deste regresso, diversos eventos musicais eram promovidos: concertos de *aulos* ou *khitara*, canto e execução de ditirambos, canções cantadas por um coro de homens ou rapazes e acompanhadas por um *aulos*. Este tipo de canção tinha um lugar especial nas

celebrações, já que era através delas que as várias tribos de Atenas competiam, cada uma com o seu coro.

Realizavam-se ainda os Jogos de Pítia, semelhantes aos mais conhecidos Jogos Olímpicos, mas onde não só atletas competiam, colocando também os músicos o seu talento à prova. Neste domínio, adquiriam especial prestígio os que competiam com canções em que o mesmo homem compunha, cantava e se acompanhava a si próprio com a *khitara*. Nesta modalidade adquiria-se o maior prestígio pela combinação da mestria no uso das palavras, da melodia e do ritmo. Existiam também odes aos vitoriosos, os atletas vencedores dos jogos, que exaltavam os seus feitos e garantiam também honorabilidade ao poeta que os compunha, como foi o caso de Píndaro, talvez o mais famoso de todos os que chegaram até nós. (Landels, 1999, p. 12).

É possível perceber que, nestas diversas práticas, a poesia e a música se combinavam de formas pelas quais seria difícil distinguir o poeta do cantor, já que, como percebemos a partir das descrições das várias expressões da poesia, esta era recebida pela audiência na forma de palavra cantada. Importa, por isso, compreender o conceito de *mousiké*.

A palavra grega, que significa “a arte das musas”, une as artes da canção, da dança e da palavra. Esta expressão engloba um complexo aparato e variedade de práticas culturais (Murray & Peter, 2004, p. 1) que podiam abranger tanto o canto ou o toque de um *aulos* em jantares particulares como *performances* em grandes festivais. Como podemos ler nos primeiros versos da Ilíada, de Homero, “canta-me ó musa a raiva funesta de Aquiles”, a expressão usada é a do canto, que ilustra o modo como na tradição grega a poesia e o canto pouco se distinguiam. De facto, ainda hoje nos referimos à lírica, conceito poético, que tem na sua etimologia a lira, um dos instrumentos musicais que acompanharia o canto.

A *mousiké* foi, de resto, a primeira das artes (*techné*) a ter uma designação própria e uma teoria, ou pelo menos uma descrição sistemática que estabelece um conjunto de práticas e princípios – o que denota as raízes profundas na cultura grega. Este estudo foi-se especializando, com os séculos, separando música e poesia em duas unidades

diversas: “The tendency towards atomization in the study of *mousiké* has, however, been tenacious. It is of course largely the fact of our being irrevocably sundered from the acoustic worlds of the past that has encouraged the continued divorce in our studies of the poetic word as 'literature' from its original music, the latter being consigned to the rather recondite worlds of musicology and reconstruction” (Murray & Peter, 2004, p. 6) – este divórcio obscurece, por vezes, a noção da importância da musicalidade e da oralidade em toda a literatura clássica.

Fazia parte da educação das camadas sociais de maior estatuto o estudo desta arte, desde a capacidade de tocar instrumentos até à composição poética pela aprendizagem dos metros tradicionais. A *mousiké* determinava o modo de socialização (*paideia*), de medição da excelência (*ares*) e de reflexão dos gregos, constituindo-se como o meio através do qual os indivíduos e a comunidade acediam aos conceitos do que é próprio, do que é ideal, bem como aos princípios políticos, fazendo uso do efeito de memorização que os dispositivos da música e da poesia proporcionam.

Para o âmbito desta investigação, interessam em particular os casos dos cantores de Monódias, dos quais se destacaram Safo e Alceu.

Os poemas destes poetas eram líricos no uso literal do termo: foram compostos para serem acompanhados pela lira. Estes “cantautores” *avant-la-lettre* foram celebrados pelas suas composições, pela destreza da sua *performance* e pelos temas das suas canções. De modo diferente do que aconteceria em composições para coros, como as dos dramas, estas canções tinham um pendor pessoal, refletindo os sentimentos e as visões individuais dos poetas. No caso de Safo, as suas canções eram dirigidas às matérias do desejo, dos sentimentos amorosos e do sofrimento. Já no caso de Alceu, era aos temas políticos, à crítica ou elevação dos protagonistas do seu tempo que o canto se virava.

A Monódia distinguia-se também de formas de canto coral pelos metros usados e pela linguagem. Estes solistas usavam metros mais simples e estrofes mais curtas, que seriam repetidas (com semelhanças com a “tornada”, que veremos mais adiante). Poetas líricos como Safo ou Alceu, em particular a primeira, eram valorizados pelas

inovações que introduziam quer no domínio dos instrumentos com que acompanhavam as suas odes, quer pela composição das suas melodias como também pela composição poética dos seus versos (Campbell, 1982, pp. x-xi).

A obra de Safo, tendo sido em grande parte destruída (especula-se que pelos cristãos, devido à imoralidade das suas palavras, por exprimirem o desejo e o amor por outras mulheres), sobreviveu até à atualidade, tendo sido reivindicada por Ezra Pound a sua importância para a poesia moderna. Safo foi, de resto, considerada por Platão a décima musa e teria um estatuto que ombreava com o de Homero na cultura ateniense, o que demonstra a importância cultural da monódia, ou da poesia lírica, para os gregos.

A propósito de Safo, conta-se que um aristocrata ao ouvir uma canção de Safo pediu ao seu filho que lha repetisse, e quando questionado acerca do motivo respondeu: “para poder memorizá-la e depois morrer” (Rayor, 2023). Existe uma relação clara entre a canção ou a *mousiké* e a memória. As musas são filhas de Zeus e de Memória e, embora no mito tenham sido criadas para deleitar os homens e fazê-los esquecer-se das coisas terrenas, é evidente que esta relação com a memória não será meramente sobre o esquecimento [e o esquecimento, como evidencia Borges no conto “Funes o Memorioso” (*Ficções*, 2020), é parte integrante do processo da memória]. A *mousiké*, através dos seus recursos de ritmo, de *melos*, de sentido, permitiu aos gregos transmitir os seus poemas épicos e a sua tradição poética até ao aparecimento da escrita, que teria uma função de preservação e circulação mas não era o suporte através do qual os gregos se relacionavam com a poesia. Esta era a forma oral, cantada, da *mousiké*.

1.2. *Like a knight from some old fashioned book* – Dos trovadores ao poeta ausente

Não é difícil estabelecer semelhanças entre os poetas líricos da Grécia Antiga e os trovadores do período medieval.

A cultura dos trovadores marcou profundamente o curso da poesia europeia, tendo sido um fenómeno relativamente localizado inicialmente na região da Occitânia, que corresponde ao sul de França, mas que circulou por algumas regiões da Península Ibérica e da Itália (Gaunt & Kay, 1999, p. 1). Esta era uma cultura de poetas-compositores-*performers* que escreviam as suas canções para as cantarem, tendo chegado aos nossos dias alguns registos dessas composições com a respectiva notação musical (Switten, 1999, p. 149).

Os trovadores cantavam em linguagem vernacular e não em latim, o que tem um paralelo interessante com os poetas líricos Safo e Alceu, que cantavam ambos nos seus dialectos locais. O estudo das canções dos trovadores serviu de resto a estudos filológicos, uma vez que se considera que refletem da forma mais aproximada o estado das línguas românicas no seu nascimento.

Os trovadores tinham como modelo o amor cortesão, a vida cortesã e a ideia de *decorum* no uso das palavras e dos gestos. As suas canções versavam sobre estes temas, mas também assumiam por vezes a crítica moral, social e política. A canção trovadoresca, ou a '*canso*', tinha o seu próprio aparelho de códigos, temáticos e estilísticos, no qual o amor, ou a ideia de *fin'amor*, é a razão para cantar. Existe, no entanto, um *corpus* significativo de canções moralizantes, de comentário político, didáticas ou satíricas. Estas são, por vezes, expressões de rebelião, de insatisfação com as convenções, com o poder e com a situação política que contrastam com a generalizada bonomia patente nos poetas do *fin'amor*, e que nos permitem também aceder a uma dimensão que concerne as tensões e polarizações existentes na sociedade medieval (Léglu, 1999, p. 48).

A influência dos trovadores estendeu-se pela Catalunha e outras regiões de Espanha bem como a Itália, tendo sido determinante para o desenvolvimento da poesia em

língua vernacular e tido influência na lírica até ao século XV. Esta canção trouxe uma nova forma de fazer versos e uma nova música, com o controlo da duração dos versos através do número de sílabas e a ligação dos versos pela rima no final de cada verso. A cultura dos trovadores trouxe desenvolvimentos nas noções de versificação, nomeadamente na determinação do verso pela contagem de sílabas (o metro) e a regularidade métrica, assim como a rima, explorando novos padrões sonoros na poesia. Metros como o decassílabo ou o octassílabo estabelecem-se como os dominantes e técnicas como a cesura começam a ganhar preponderância durante este período (Switten, 1999, p. 146), apesar de a Portugal ter chegado apenas no século XVI, trazido de Itália por Sá de Miranda. Mas a rima é, sem dúvida, a grande transformação trazida por estes poetas-cantores, com as suas vastas possibilidades no estabelecimento de padrões rítmicos, sonoros e de sentido. As rimas marcam o final dos versos e também proporcionam ligações entre estrofes e dentro das estrofes, através de esquemas rimáticos que definem os padrões sonoros do poema.

Como no caso da canção trovadoresca temos disponíveis entre nós manuscritos com a notação musical, é possível intuir de um modo mais informado como seria a música nestas canções. Esta era guiada pela forma poética, com a estrofe ou o verso a delimitar as linhas melódicas que se repetem de acordo com o padrão definido pelo poema, podendo variações melódicas contribuir para adicionar ou sublinhar sentidos ao poema. Um caso são as canções do galego Martin Codax, um jogral do século XIII cujas canções chegaram até nós com notação musical, pelo “Pergaminho Vindel”, a partir do qual Manuel Pedro Ferreira procurou reconstituí-lo o seu som (Ferreira, 1986), existindo grupos que se dedicam à sua reprodução. As suas Cantigas d’Amigo motivaram a análise de Roman Jakobson, em carta ao poeta brasileiro Haroldo de Campos, pela textura poética e pelo modo singular da forma como trabalha os “íntimos elos entre o som e o sentido” (*Carta a Haroldo de Campos Sobre a Textura Poética de Martin Codax*, 1971, p. 1).

Uma análise a estas estruturas foi desenvolvida, num tratado inacabado, por Dante – *De vulgari eloquentia* (Alighieri & Botterill, 1996) –, que usou como matéria de estudo a canção trovadoresca e foi importante para a forma como esta influenciou a poesia

moderna. Dante deu particular atenção à composição das estrofes e à proporção na organização destas partes da canção, tendo definido vários padrões modelares. O estudo parte de uma análise retórica, centrada na ideia de eloquência (o que reflete também a importância do legado cultural do império romano).

Esta análise revela uma estrutura em que a primeira estrofe apresenta o tema geral da canção e a sua melodia, que se repetirá nas seguintes, o que leva a que a repetição da melodia permita que o tema se desdobre, resignificando-se o conteúdo da primeira estrofe nos desenvolvimentos textuais, semânticos, das seguintes.

A tornada, por exemplo, uma estrofe que se repete ao longo da canção e que, geralmente, a termina, em muito semelhante ao contemporâneo refrão da canção popular, é já usada na canção dos trovadores, sendo um dispositivo particularmente produtivo semanticamente (Cf. Brito, 2019). Esta pode reforçar um tema geral da canção ou por outro lado resignificá-lo, atribuindo-lhe novos sentidos à medida que as restantes estrofes acrescentam novos desdobramentos ao tema inicial, ou mesmo produzir efeitos cómicos por esta via. Este efeito sublinha, por outro lado, o seu enraizamento numa tradição oral e de memorização.

Alguns autores consideram também a poesia trovadoresca no âmbito da *performance*, enquanto ‘*play*’, peça ou jogo (Manson, 1999, p. 197). A noção de que estas peças eram compostas para serem apresentadas perante uma audiência – nas cortes, supõe-se –, para serem cantadas, além de sublinhar que há uma parte considerável do fenómeno a que não poderemos ter acesso, apenas aos registos escritos, aos manuscritos, aos registos das descrições destas *performances*, faz notar também que nessa componente viva da canção existe uma construção de sentidos e de efeitos estéticos que certamente teria um papel na receção dos poemas.

O desenvolvimento da forma escrita das línguas vernaculares, bem como a crescente literacia da aristocracia, nos séculos XIII e XIV criaram práticas de leitura solitária alternativas ao espaço da oralidade (Brito, 2019, p. 7). O modo compositivo passa a ser tido como inerente à escrita, depurado da oralidade. Esta transformação no modo de receção do poema originou o “poeta ausente”, que confia no texto para entregar

todas as indicações necessárias ao seu leitor. Dante articula, em reação a este fenómeno, a sua teorização da poesia no sentido de criar uma normatividade, uma filosofia moral que defendesse a verdade da letra (Brito, 2019, p. 7), para a qual usou como fonte a cultura dos trovadores e a canção.

Com a passagem da poesia a género escrito, com a circulação em papel impresso, uns séculos mais tarde, a canção torna-se um género literário cada vez mais desligado da sua génese musical. Nesse sentido, a canção passa a ser caracterizada por aspetos formais como os metros utilizados e o dispositivo da “tornada” que adquire uma função prosopopeica, na qual a canção se dirige ao leitor, falando por si ou, conforme expõe Matheus de Brito (2019, p. 8), se torna mediadora de si própria. Assim, a transformação da canção, e da poesia, vai ocorrendo à medida que as condições de receção se alteram. A imprensa expande o acesso à palavra escrita, bem como o aumento dos níveis de literacia. O divórcio entre a música e a poesia vai-se aprofundando ao longo do tempo. Ainda assim, permanece sempre na poesia a marca da oralidade, do ritmo, da musicalidade, de *melos*. A musicalidade não abandonou a poesia porque lhe é inerente. Além disso, evidentemente, a prática da palavra cantada não cessou com os trovadores, antes perdeu a sua centralidade no fenómeno poético e transferiu o poeta do lugar da escrita e do canto para o lugar da escrita e da leitura, do poeta-presente para o poeta-ausente.

1.3. *Those were the reasons and that was New York* – Greenwich Village e o renascimento da canção

O arquétipo do trovador marcou de tal forma a cultura que continua hoje a ser usado para descrever alguns cantores, sobretudo aqueles que, como Leonard Cohen, Bob Dylan, Zeca Afonso, Chico Buarque, Jacques Brel ou Sérgio Godinho para citar apenas alguns, são autores dos poemas que cantam e impõem nas suas criações um cunho

poético que é a marca da sua música. São ainda estes cantautores *performers*, quando a execução viva das suas canções as completa e a *performance* é trabalhada de molde a estender os efeitos de sentido do poema. Todos estes autores, nas suas respetivas culturas (fortemente comunicantes com a cultura norte-americana como centro, logo após a II Guerra Mundial), têm em comum representarem uma geração educada, oriunda de uma classe instruída, que partiu de uma tradição de raiz popular (o *folk*, o *country* ou o *blues* na cultura anglo-saxónica, o *samba* na cultura brasileira, a música folclórica das Beiras ou do Minho no caso português) mas que lhe acrescentou uma densidade poética que elas não tinham, usando de uma bagagem literária e estética mais sofisticada.

Uma vez que esta investigação tem como objeto a obra de Leonard Cohen, importa centrarmo-nos no caso particular do contexto no qual nasceram as suas canções, a cena *folk* nova-iorquina, cuja figura de proa foi Bob Dylan, Prémio Nobel da Literatura em 2016.

Nova Iorque era desde os anos 20 do século XX o centro da indústria musical e das redes de radiodifusão, concentrando por isso uma considerável comunidade de músicos. Nos anos 40, com artistas como Woody Guthrie, Pete Seeger ou Lee Hays a dominar o chamado *Folk Revival* (Petrus & Cohen, 2015, p. 159), que no auge do New Deal e da Grande Depressão foi instrumental para os movimentos de esquerda, veiculando mensagens de apoio ao movimento trabalhista e anti-racista. Até aos anos 60 foi-se formando em Greenwich Village uma cultura *folk* em torno da qual gravitavam vários artistas, músicos *folk*, poetas da geração *beat*, num espírito de inovação, contracultura e vanguarda de uma cidade que era então um centro cultural e artístico internacional, para além de económico e político. Em particular, o Washington Square Park, onde se tornou habitual o encontro espontâneo para cantar canções, tornou-se um lugar vibrante de disputa política e diálogo artístico, que se agitou quando em 1961 as autoridades procuraram levar a cabo a proibição desta prática (Petrus & Cohen, 2015, p. 195).

Curiosamente, se a palavra escrita e a letra impressa tiveram um papel determinante na transformação de uma cultura da oralidade e da musicalidade numa cultura da

leitura, é uma revolução tecnológica, com forte impacto na circulação de objetos culturais, que impulsiona o fenómeno do *Folk Revival* – a rádio e a indústria fonográfica popularizam-se e dão espaço a estes artistas para se fazerem ouvir e conseguirem subsistir com a sua atividade. Do poeta-presente e do poeta-ausente, chegamos a uma nova forma que é simultaneamente presença e ausência. Com desenvolvimento desta indústria fonográfica, no início do século XX, coincide também o desenvolvimento de comunidades imigrantes com poder económico, e a publicação de gravações de música de inspiração tradicional dirigida a essas comunidades, como as de judeus do leste da Europa, alemães, suecos, irlandeses ou italianos (Petrus & Cohen, 2015, p. 31). Esta complexa teia multicultural fez proliferar aquilo a que se veio denominar *folk song*, o género musical inspirado nesta mescla de tradições, com influências também da música popular do sul dos Estados Unidos e das comunidades negras, que cedo interessou às empresas discográficas. Deste enredo cultural nasceu a *Folk City*, em Greenwich Village, onde artistas como Bob Dylan arribavam como “trovadores vagueantes” (Rotolo, 2008, p. 25).

Em Greenwich Village e na cultura *folk*, o adjetivo “poético” e o arquétipo do “trovador” eram parte do vocabulário usado para situar as *performances* musicais. O bairro, que agregava não só músicos mas também poetas da geração *beat*, dramaturgos, cineastas (como Jonas Meckas, que realizou o seu primeiro documentário sobre os poetas beat “Guns of the Trees”), atores e intelectuais, era terreno fértil para o nascimento de uma cultura de vanguarda, altamente inovadora e com forte pendor poético (Petrus & Cohen, 2015, p. 253). Os músicos deste movimento *folk* partilhavam, efetivamente, de algumas características com os trovadores – o que não é difícil, já que essa cultura, esse arquétipo, marcou o imaginário da cultura europeia, de onde eram oriundos na sua maioria. A sua prática de usar a canção como meio para comentar a actualidade, por exemplo, tem profundas ressonâncias de alguns autores do período medieval e mesmo do que conhecemos de Alceu.

Dylan inicia um novo paradigma no género musical ao impor-lhe um nível de inovação poética, de elementos do Simbolismo, com inspirações em Rimbaud, mas também de

uma tradição literária mais vasta, que o transfiguraram, iniciando um novo campo de autoria e criação que excedia os limites de sofisticação em que a canção *folk* se havia situado até então. “A Hard Rains A-Gonna Fall”, do álbum *The Freewheelin’ Bob Dylan* (1962), é tido como um marco, um momento de viragem, neste aspeto:

“‘A Hard Rain’s A-Gonna Fall,’ which was based on the question-answer structure of the traditional Anglo-Scottish Child ballad No. 12, ‘Lord Randall,’ signified a paradigmatic shift in folk music, opening doors to fresh and imaginative lyrical possibilities. After the actual Cuban Missile Crisis, critics likened its surreal imagery of a post-apocalyptic landscape to the poetry of Arthur Rimbaud and Federico García Lorca, Picasso’s ‘Guernica,’ and Goya’s antiwar drawings” (Petrus & Cohen, 2015, p. 274)

Auxiliado pela extraordinária popularidade de que Joan Baez gozava então, e pela parceria que ambos estabeleceram, com Baez cantando e dando exposição aos temas de Dylan, o cantor notabilizou-se fortemente no início da década de sessenta, tendo influenciado a evolução da canção popular nos Estados Unidos no sentido de a elevar a um lugar de autoria e criação, sobretudo na sua componente literária.

De facto, nem a dissolução do movimento *folk* no *rock* que assumiu o protagonismo na contra-cultura a partir de meados dessa década, com a invasão britânica, fez desvanecer a influência de Dylan. Pelo contrário, esta influência alterou o rumo criativo até do ícone mais popular dessa década, os Beatles, tendo sido determinante para a formação de Lennon, McCartney e Harrison enquanto compositores e letristas (Petrus & Cohen, 2015, p. 293).

No discurso que proferiu a propósito do Prémio Nobel com que foi laureado em 2016, o autor sublinha o modo como a literatura teve um impacto direto na sua formação enquanto escritor de canções, e de como as suas canções estabelecem também um diálogo com uma tradição literária que vai de Homero a Herman Melville:

“But I had something else as well. I had principles and sensibilities and an informed view of the world. And I had had that for a while. Learned it all in grammar school. *Don Quixote*, *Ivanhoe*, *Robinson Crusoe*, *Gulliver’s Travels*, *Tale of Two Cities*, all the rest – typical grammar school reading that gave you a way of looking at life, an understanding of human nature, and a standard to measure things by. I took all that with me when I started composing lyrics. And the themes from those books worked their way into many of my songs, either knowingly or unintentionally. I wanted to write songs unlike anything anybody ever heard, and these themes were fundamental.” (Dylan, 2017)

É de facto difícil ouvir Bob Dylan, ou ler as suas letras, e não perceber ecos dessa tradição literária, a que poderíamos somar nomes como o de Mark Twain, Walt Whitman ou Allen Ginsberg. Dylan inicia nos Estados Unidos um movimento, que se estende a outros países, de autores que devolvem à canção um lugar na literatura que nem sempre lhe é reconhecido, mais pelo meio e sistema onde circula do que por demérito das suas capacidades de invenção poética. Com efeito, estes autores trabalham precisamente nas suas canções, com a particular dedicação que emprestam ao verbo, com os materiais definidos por Aristóteles na *Poética*, a organização rítmica do som das palavras (Aristóteles & Valente, 2018, p. 38).

Verifica-se ainda uma ressonância ao nível do *ethos* e do *logos* com a poesia dos líricos gregos ou dos trovadores de Provença. Em relação ao *ethos*, o arquétipo do poeta-cantor-compositor, que se apresenta perante um público para partilhar algo que é pessoal, uma expressão individual de um ponto de vista em torno do qual uma audiência se reúne. Ao nível do *logos*, os temas sociais, políticos, e também os amorosos e melancólicos eram já os temas de Alceu e de Safo. Mas verificamos ainda outra particularidade: o modo como esta forma poética se aproxima também, mais do que qualquer outra, de uma linguagem vernacular, própria do dia-a-dia, das ruas, e menos de uma linguagem oficial ou académica. A linguagem da canção é a do dia-a-dia e ela transforma também a linguagem do dia-a-dia de um modo que as outras

linguagens poéticas dificilmente conseguem, quer por motivos de acesso, quer por motivos da eficácia com que os diferentes meios afetam o público.

O Romantismo e o Modernismo, e o Simbolismo em primeiro lugar, com Mallarmé ou Verlaine ao declarar “*De la musique avant tout chose*”, no poema “Art Poétique”, tiveram numerosos proponentes de uma recuperação do sentido musical da poesia. Em *Finnegan’s Wake* ou *Ulysses*, Joyce Joyce explora abundantemente esses efeitos, conforme evidencia Frederick W. Sternfeld (Sternfeld, 1957, p. 16), num sentido já anunciado pelo título da sua obra poética *Chamber Music*. Ezra Pound ou T. S. Eliot recuperaram poetas como Safo ou a cultura dos trovadores trazendo-os para a sua poética – em particular para Pound, empenhado em encontrar nessas expressões poéticas uma linguagem para o seu tempo. Em Portugal, António Botto, não por acaso, escolhe o título *Canções* para a sua obra em progresso, evocando a qualidade melíflua dos seus poemas. Nos Estados Unidos, na poesia do pós-guerra e em particular na geração *beat*, a oralidade assume uma preponderância assinalável, com a influência do jazz e da cultura negra a entrar na poética de autores como William Burroughs, Jack Kerouac ou Allen Ginsberg.

É neste contexto cultural que surge um cenário *folk* na Nova Iorque dos anos 60, que cruza um conjunto de tradições orais, nas quais está a tradição da poesia ocidental que procuramos cartografar neste capítulo, mas também a tradição oral dos escravos afro-americanos, do *gospel*, do *blues*, as várias tradições orais das religiões dominantes – a cristã e a judaica.

Esta geração de cantores compositores, encabeçada por Bob Dylan, Nobel da Literatura em 2016, formada por jovens de uma classe média educada, trouxe à tradição representada por cantores como Woody Guthrie ou Pete Seeger uma densidade literária e sobretudo autoral que estes não tinham. Nascida dessa cultura politicamente *engagée* que se referia ao cancionário popular como arma política, estes cantores usaram a canção como espaço de criação literária, investindo nela uma intenção estética de inovação pela integração de novas formas de escrever, subvertendo o género e reinventando os meios de exprimir e significar.

Este não deixa de ser também um movimento Pós-Moderno, pelo sincretismo de tradições populares e eruditas, pela mescla de mitologias e tradições artísticas e literárias e pelo modo como usa a natureza eminentemente fragmentária da canção.

O que esses cantores compositores demonstraram foi, por outro lado, e de novo, a potência retórica e estética da canção e a sua capacidade de afetar o público.

Enquanto poesia mais próxima da “rua”, tanto no linguajar, na sua capacidade de se apropriar de um registo coloquial, vernacular, e na sua capacidade de circular de um modo mais abrangente, em audiências mais vastas, em contextos de receção menos institucionalizados, esta geração, não só enriqueceu a poeticidade da música, mas também levou a poesia de volta à sua raiz oral, musical, recompondo a sua força popular e o seu impacto cultural.

2. Leonard Cohen – Vida e canções

2.1. *I was born like this, I had no choice* – Infância, juventude e primeiras influências

Leonard Cohen nasceu em 21 de Setembro de 1934, em Westmount, no estado do Quebec, no Canadá, no seio de uma família judia.

Masha Cohen, sua mãe, nascida na Rússia, migrou ainda em criança com os seus pais para o Canadá, fugindo aos *pogroms* que vitimavam judeus no leste da Europa. O seu pai, Nathan Cohen, era um industrial de têxteis e vestuário que faleceu precocemente, quando Cohen tinha apenas nove anos. A primeira coisa que Leonard escreveu terá sido, aquando da morte do seu pai, uma mensagem cosida num laço que enterrou nas traseiras da sua casa, num pequeno jardim (Nadel, 2010, p. 8).

A sua família paterna foi uma das primeiras famílias de judeus a instalar-se em Westmount, vinda da Lituânia, e gozava de uma forte influência na comunidade local, tendo o seu tio-bisavô Hirsch Cohen chegado à posição de Rabino-Chefe do Canadá. O seu bisavô, um rabino que se tornou homem de negócios, bem relacionado na sua comunidade, era conhecido pela sua cultura tanto a nível religioso como literário. Ambos foram dos primeiros judeus a chegar ao Canadá no século XIX. O seu avô paterno era também um judeu influente, que fundou o primeiro jornal judeu do Canadá, o *The Jewish Times* (Nadel, 2010, p. 15).

O seu avô materno, por seu lado, era um rabino e um estudioso do Hebraico e do Talmude, autor de uma importante obra, um guia para a interpretação do Talmude.

O conhecimento da tradição, dos textos religiosos e da literatura era por isso uma componente muito enraizada na educação de Leonard Cohen, que cedo terá sido seduzido pela leitura dos textos:

“Cohen sat and studied not because he was a devoted biblical scholar but ‘because I wanted the company of my grandfather. [And] I was interested in Isaiah for the poetry in English more than the poetry in Hebrew. The Book of Isaiah, with its combination of

poetry and prose, punishment and redemption, remained a lasting influence on Cohen's work and forms one of several core texts for his literary and theological development.." (Nadel, 2010, p. 20)

O texto de Isaías, com a sua qualidade profética e a sua metaforização da destruição ecoa em momentos da escrita de Cohen, como em *The "Future"*: "The blizzard, the blizzard of the world / Has crossed the threshold and it has overturned the order of the soul" (Cohen, *The Future*, 1992).

O seu pai, herdeiro do negócio de fatos de uma família de classe média-alta, era um homem formal e contido, que incutiu esse formalismo aos seus filhos. Por outro lado, a sua mãe trazia hábitos mais expansivos da cultura leste-europeia, que contrastavam com os do seu cônjuge, como o de cantar canções tradicionais em russo e iídiche, influenciando desde cedo o lado musical de Cohen, que passou a acompanhá-la quando aprendeu a tocar guitarra (Nadel, 2010, p. 13).

A sua infância foi passada entre a escola, onde se destacava sobretudo nas atividades extracurriculares relacionadas com arte e desporto, e a sinagoga e os deveres religiosos. Aos onze anos, em 1945, quando viu pela primeira vez imagens dos campos de concentração, iniciou, segundo as suas próprias palavras, a sua verdadeira educação, acerca do povo judeu enquanto um povo em sofrimento. Estas imagens e esta noção informam a sua formação política desde uma idade muito jovem (Nadel, 2010, p. 30).

Nos anos do seu ensino secundário foi um estudante bastante ativo na política escolar, tendo presidido ao conselho dos estudantes, onde seria um político persuasivo, sedutor e convincente (Nadel, 2010, p. 31). Fez parte também do *Board of Publishers*, que supervisionaria a publicação do jornal e do anuário da escola. Ainda presidiu ao grupo de teatro, onde terá assinado uma peça. A sua ambição, registada no anuário do ano da sua graduação, seria a de ser um orador de classe mundial, mas ficou ainda registado uma característica mais premonitória: hábito de cantar canções e organizar momentos musicais. Nos estudos, era a disciplina de Inglês a que mais lhe interessava,

tornando-se o seu interesse pela literatura cada vez maior, bem como o seu empenho na escrita de poemas e contos (Nadel, 2010, p. 32).

Ao mesmo tempo, continuava um estudo intenso dos assuntos do judaísmo. O interesse pela música intensificou-se também nesta idade, primeiro tentando o piano e depois o clarinete. Mais tarde, a guitarra assumiu um lugar central.

Foi ainda nesta fase que um inusitado interesse surgiu na sua vida: a hipnose, que estudou com afinco, tendo – fazendo fé no que testemunhou ao biógrafo Ira B. Nadel – conseguido ser bem sucedido algumas vezes, apenas com recurso a um pequeno lápis amarelo. Este interesse não cessou, tendo-o acompanhado o resto da vida, pela sua relação com uma noção de transcendentalismo, uma vontade de “tocar” e “transformar” as pessoas em seu redor. Conforme se pode ler na sua biografia, *Various Positions*, “Hypnotism was the earliest manifestation of this goal; poetry and music would become its later forms” (Nadel, 2010, p. 34). A poesia e a música parecem estar ligadas a esta intenção de encantamento, de sedução – as musas da *mousiké* não achariam estranhas estas motivações.

Na sua adolescência surgiu também um fascínio pela vida noturna da baixa da cidade, pela boémia, o submundo, a marginalidade. Escapar-se-ia de sua casa, ao anoitecer, para ir observar essa efervescência, ouvir a música. Aos 15 anos, adquiriu uma guitarra e descobriu a poesia de Federico García Lorca – dois acontecimentos que transformaram profundamente o curso da sua vida, a que se somou um terceiro encontro com um jovem imigrante espanhol que lhe terá ensinado os primeiros acordes e a cultura do flamenco (Cohen, 2019, p. 289). A poesia de Federico García Lorca, com que tomou contacto através de uma seleção de poemas traduzidos para inglês, teve um impacto forte em Cohen, que a descreveu como tendo instruído o seu imaginário: “led me into the racket of poetry. He educated me. [Lorca] taught me to understand the dignity of sorrow through flamenco music, and to be deeply touched by the dance image of a Gypsy man and woman.” (Nadel, 2010, p. 36) Lorca foi o primeiro modelo poético de Cohen. Um ano após esta descoberta, começou a escrever poesia seriamente. Foi também com esta idade que, nos acampamentos de verão organizados por instituições juvenis judaicas, contactou pela primeira vez com o

mundo da canção *folk*, em particular através de Irving Morton, cantor e ativista político que dirigia o projeto. Embora distante de Nova Iorque, e de Greenwich Village, também Cohen foi afetado pelo *Folk Revival*, por Woody Guthrie e pelo *The People's Songbook*, um livro de temas políticos que começaram a fazer parte do seu repertório nos acampamentos (Nadel, 2010, p. 40) – veríamos esta influência em álbuns como *Songs From a Room* (1969), que incluía uma versão de “The Partisan”, baseada num tema da resistência francesa durante a ocupação nazi: “Through my interest in folk music, I discovered what a lyric is and that led me to a more formal study of poetry.” (Nadel, 2010, p. 41)

2.2. *There are no more chocolates in the boxes* – De poeta precoce a cantor tardio

Cohen ingressou na Universidade de McGill, em Montreal, para estudar Direito, aos 17 anos. Com um percurso academicamente pouco destacado, tal como no liceu, foram as atividades extra-curriculares que mereceram a sua atenção e onde mais se evidenciou. Presidente da sociedade de debates e da sua fraternidade, as aulas perdiam protagonismo para essas atividades mas, sobretudo, para a escrita e a leitura obstinada (Nadel, 2010, p. 52).

As canções continuaram a fazer parte do modo como socializava, como magnetizava as atenções dos seus pares, tendo inclusive formado com dois colegas uma banda *country*. Destacava-se enquanto orador público e debatente, tendo participado em debates a nível nacional e internacional.

Nesta fase, três professores que eram também escritores influenciaram o seu caminho enquanto autor: o poeta Louis Dudek, o romancista Hugh McLennan e F.R. Scott, também poeta. Dudek lecionava uma disciplina de poesia, centrada sobretudo no Modernismo, com especial destaque para Ezra Pound, na qual Cohen cursou. Cohen

decidiu dar a ler ao seu professor alguns dos seus poemas sendo que um, em particular, intitulado “The Sparrows”, chamou a atenção de Dudek. O poema acabou por vencer o concurso literário promovido pelo periódico *McGill Daily* (Nadel, 2010, p. 62). Cohen viria a publicar vários dos seus poemas na revista literária fundada por Aileen Collins (esposa de Dudek), a *CIV/n* – com um título referente a um texto de Ezra Pound, uma revista com aspirações vanguardistas que prometia apresentar poetas que escrevessem com uma linguagem forte e crua. A publicação tinha Dudek e Irving Layton, poeta canadiano que se tornaria no quarto mentor de Leonard Cohen, no Conselho Editorial. Na nota biográfica de Cohen nessa revista podia ler-se que o autor escrevia poemas ao som da guitarra (Nadel, 2010, p. 57).

Durante este período, fez ainda um curso de verão com o poeta experimental francês Pierre Emmanuel, em Harvard, acerca da natureza da poesia moderna. A sua atenção virava-se para o Modernismo, para uma atitude de vanguarda, que era o tom geral do ambiente literário em torno da revista *CIV/n*, que procurava desafiar a ortodoxia então vigente nas letras canadianas. O grupo reunia-se frequentemente para debates e leituras, para as quais Cohen se fazia acompanhar da sua guitarra. Aqui, começou a destacar-se e a introduzir-se no sistema literário de Montreal, começando a ser reconhecido pela sua qualidade literária.

Do ponto de vista da novelística, também a frequência de uma disciplina na Universidade de McGill com o romancista Hugh McLennan foi marcante, fazendo leituras como *O Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce, que teve uma forte influência, sobretudo no sentido da compreensão das possibilidades poéticas da prosa. Com Layton, por outro lado, Cohen aprendeu um modo de articular o seu imaginário cultural e religioso do judaísmo numa poética profética, fulgurante e provocadora (Nadel, 2010, p. 62).

Quando terminou os seus estudos em 1955, Cohen já se havia estabelecido enquanto autor em Montreal. Apesar de inscrito no curso de Direito, o seu interesse primordial era já a escrita e foi nessa altura que iniciou o processo de publicação do seu primeiro livro, *Let Us Compare Mythologies* (1956), contendo poemas escritos entre os seus 15 e os seus 20 anos. Estes poemas estabelecem uma voz que procura introduzir o mito

na vida contemporânea, e que processa a realidade através de um quadro mitológico. Estas noções cruzam-se com a influência das canções *folk*, que evocam um universo também mitológico, de arquétipos e lendas, de um tempo pré-moderno. Esta mudança para uma abordagem mitológica à literatura é também influenciada pelo trabalho do crítico Northrop Frye, canadiano, que no seu *Anatomy of Criticism* (1957) se dedica longamente ao estudo do mito e da literatura, e que Cohen leu. Frye assinou também uma recensão crítica do livro de Cohen, embora não lhe tenha reconhecido grandes méritos. Curiosamente, o crítico coordenou também em 1957 um volume dedicado ao som na poesia, *Sound and Poetry* (Frye, 1957), a que voltaremos adiante.

Em 1956, ouviu-se pela primeira vez a sua voz em registo discográfico, num álbum intitulado *Six Montreal Poets*, onde leu seis poemas de *Let Us Compare Mythologies* – o registo continha ainda leituras de Layton, F. R. Scott, Dudek, A. M. Klein e A. J. M. Smith. Este álbum foi distribuído nos Estados Unidos pela editora de *folk* Folkways Records, com gravação promovida pelo responsável pelas atuações de Pete Seeger no Canadá. Entre 1956 e 1957, Cohen viveu em Nova Iorque, frequentando o curso de Estudos Gerais na Universidade de Columbia. Aí, estudou literatura inglesa do século XVII, literatura americana contemporânea, o movimento do Romantismo e teoria literária, mas terá sido novamente um percurso pouco satisfatório. Neste período, frequentou com assiduidade as coffeehouses de Greenwich Village e a vida boémia da contracultura emergente (Nadel, 2010, p. 96). A geração *beat* emergia então, com o clamor provocado por Allen Ginsberg com o seu *The Howl*. Cohen ouviu várias vezes Jack Kerouac fazer leituras no Village Vanguard e travou conhecimento com ele e com Ginsberg, mas, embora fascinado por esta corrente literária, Cohen nunca a integrou verdadeiramente. A influência, no entanto, foi determinante, nomeadamente no seu modo de recitar poesia, que se alterou, passando a adotar uma inclinação jazzística para o improvisado a par da escrita automática, como forma de libertação da linguagem.

Após este período de cerca de um ano, regressou a Montreal onde trabalhou no negócio da família enquanto iniciava algumas experiências na ficção. Continuou a escrever poemas e a fazer aparições ocasionais em cafés para dizer poesia. Trouxe para Montreal o estilo dos *beat*, com leituras acompanhadas de um *jazz ensemble*.

Após recitar um dos seus poemas no Dunn's Progressive Jazz Parlour, foi entrevistado por um jornalista a quem disse: "What we're really doing is bringing poetry to where it belongs..." (Nadel, 2010, p. 97)

la surgindo, ao longo do período formativo de Cohen, uma pulsão para transportar a poesia a um lugar habitado pela vida noturna, e levá-la com um sentido de presença, de relação humana, física e imediata. Existia também uma preferência pelos lugares da boémia, noturnos, alternativos às instituições e à academia. Apresentava assim um estilo novo para a realidade de Montreal, que lhe trouxe uma reputação enquanto *performer*.

Em 1959, ganhou uma bolsa do governo do Canadá para a criação literária, cujo projeto seria a escrita de um livro que abordaria a visita a três capitais da Antiguidade: Roma, Atenas e Jerusalém. Também nesse ano, iniciou o processo de publicação do livro *Spice-Box of Earth*. Nesse ano mudou-se para Londres, onde terminaria o seu livro *The Favorite Game* (1963). A cidade ofereceu-lhe novas experiências, uma nova cena noturna, novas ideias, nova política. Apesar de uma estadia relativamente produtiva, passado pouco tempo decidiu mudar-se para a Grécia e fixar-se na ilha de Hydra – o seu objetivo seria "viver num lugar completamente diferente" (Nadel, 2010, p. 117).

Em Hydra existia então uma pequena comunidade de artistas, e boa parte dos habitantes dominava o inglês. A ilha praticamente não dispunha de eletricidade ou telefones, nem sequer de água canalizada, e nela vivia-se de um modo arcaico, um exílio que agradou a Cohen. Aqui, tem contacto com um variado número de jornalistas, artistas plásticos, atores, intelectuais que vão contribuindo para a sua formação. É também aqui que conhece Marianne Ihlen, que inspirou o famoso tema "So Long Marianne" (*Songs of Leonard Cohen*, 1968), com quem viveu a maior parte dos anos que passou na ilha. Iniciou também o seu romance *Beautiful Losers* e os poemas de *Flowers for Hitler*. Durante este período, passou a usar o jejum como método de preparação para a escrita, prática que continuaria no futuro e que condiz com as práticas religiosas que nunca abandonaram totalmente a sua forma de agir. Intensificou também a sua relação com o uso de drogas, prática que via como veículo para um estado transcendental, espiritual, de consciência (Nadel, 2010, p. 160).

Em 1963, numa das várias estadias temporárias em Montreal, participou na Foster Conference, um encontro onde constaram algumas das figuras mais proeminentes nas letras canadianas de então – esta é uma altura de bastante atividade literária e editorial –, com a publicação dos seus livros também nos Estados Unidos. Para Cohen esta participação sublinhou a posição estabelecida no meio literário emergente no seu país. Nesta conferência, proferiu a seguinte afirmação: “there were thousands of poems and thousands of poets in the world (...) most of the poems don’t get written down. The poets are specifically anal characters who like to collect it all.” (Nadel, 2010, p. 193). Regressa aqui uma inclinação para afastar a poesia de uma realidade contida num “meio literário” e aproximá-la de uma realidade quotidiana e presente na sociedade, que se confirma pelo que refere a propósito dos seus modos de circulação, desmerecendo as pequenas revistas literárias: “The mass magazines will print the most sensationally daring of material, so that good writers do not need to resort to the little magazines” (Nadel, 2010, p. 193). É durante esta estadia que conhecerá Suzanne Verdal, imortalizada no poema “Suzanne”, que irá constar no livro *Parasites of Heaven*, em 1966, e será, na sua versão cantada, o primeiro tema a ser gravado, primeiro por Judy Collins e depois pelo próprio autor, abrindo o primeiro álbum, *Songs of Leonard Cohen* (1968). O poema foi escrito para uma progressão de acordes pré-existente, num processo que o autor revelou ser o mais habitual, de iniciar com uma frase melódica e uma frase da letra. A canção teve a sua receção primeiro enquanto um poema para ser lido e só mais tarde como música.

Por esta altura também iniciou um maior envolvimento com elementos das culturas orientais que se popularizavam então no mundo ocidental: o budismo Zen, o I Ching, o Livro Tibetano dos Mortos. Nestas leituras e práticas, Cohen encontrou sempre ligações à sua cultura judaica, procurando integrar todas estas ideias, por vezes inconciliáveis. Este “empreendimento esotérico” (Nadel, 2010, p. 206), como lhe chamou, segue o seu já referido fascínio pela hipnose e a sua relação com o domínio do espiritual e do transcendental, que se intensifica durante o período de residência em Hydra.

1966 e a publicação do livro *Parasites of Heaven* (1966), uma coleção de poemas, marca a mudança da sua atitude em relação ao isolamento em Hydra, e uma maior vontade de estar próximo das experiências da sua audiência. O fraco desempenho comercial dos seus livros começava, então, a fazê-lo contemplar uma mudança de carreira. Em janeiro desse ano, tomou contacto com as canções de Bob Dylan, por quem começa a adquirir um fascínio crescente. Numa festa com alguns dos seus pares canadianos, falou entusiasticamente sobre o cantor norte-americano, dando a conhecer as suas canções e anunciando que se iria tornar no Bob Dylan canadiano (Nadel, 2010, p. 220).

Em Nashville existia então uma comunidade efervescente de músicos *country*, e Cohen decidiu mudar-se para lá. No entanto, antes disso ficou cerca de dois anos a residir em Nova Iorque, em vários hotéis como o famoso Chelsea que inspirou a composição do tema “Chelsea Hotel #2” (1974). Em Nova Iorque, foi apresentado por um amigo canadiano a Mary Martin, assistente do agente de Dylan, Albert Grossman. Na sua chegada à cidade, compreende a dimensão do fenómeno do *Folk Revival* e da fama de artistas como Joan Baez ou Judy Collins, que vinha crescendo ao longo do início dos anos 60, os anos que passou na Grécia. No Chelsea Hotel, encontra uma atividade notável não só ao nível da boémia e do consumo de estupefacientes, mas também da circulação de artistas, escritores e músicos. O hotel era um ponto importante da cultura *underground* nova iorquina – por exemplo, durante a sua estadia, artistas como o próprio Bob Dylan, mas também Joan Baez, Jimi Hendrix, Allen Ginsberg ou Janis Joplin eram hóspedes regulares. Apesar disso, a sua carreira musical demorou a progredir, com a sua idade de 32 anos a revelar-se um fator que dificultava a assinatura de um primeiro contrato discográfico. No outono desse ano, Mary Martin, que viria a ser a sua primeira agente, apresentou-o a Judy Collins, para quem cantaria algumas das suas canções. Uns meses mais tarde, “Suzanne” viria a ser gravada por Collins, no álbum *In My Life* (1966). Numa entrevista que deu a três estudantes da Universidade de McGill, nesse ano, Cohen falou longamente sobre Dylan e sobre como a música *pop* seria o futuro da poesia (Nadel, 2010, p. 234). Em 1967, o álbum *Wildflowers* (1967), de Judy Collins, trazia três canções de Cohen: “Sisters of Mercy”,

“Priests” e “Hey That’s No Way to Say Goodbye”. Nesta parceria, Leonard Cohen encorajou Judy Collins a escrever as suas próprias canções e ela incentivou a sua carreira enquanto cantor, promovendo a sua *performance* numa manifestação contra a política nuclear americana. Em pouco tempo, um executivo da Columbia Records viria a ouvir as suas canções e a contratá-lo para um primeiro álbum (Nadel, 2010, p. 234).

2.3. *Go back, go back to the world* – A experiência na canção

Entrar pela primeira vez num estúdio de gravação foi um processo complexo, dadas as dificuldades técnicas de Leonard Cohen enquanto músico e a presença de Billy Buff, um baixista com formação em linguística, com uma maior sensibilidade para o valor poético das suas letras, foi determinante para o sucesso das gravações.

Em *Songs of Leonard Cohen* (1968) pode antever-se alguns dos temas que acompanharão a discografia do cantor compositor. Começando com “Suzanne”, onde o tema da mulher e do erotismo se entrecruza com o tema religioso e uma retórica da salvação: “and she shows you where to look among the garbage and the flowers (...) and you know that you can trust her / as she touched your Perfect body with her mind”. “Sisters of Mercy” mantém essa noção de salvação novamente: “they were waiting for me when I thought that I can’t go on”. A ideia da errância, da viagem, presente em “Winter Lady”, bem como o tema da perda em canções como “So Long, Marianne” ou “Hey That’s No Way to Say Goodbye”, que refletem uma despedida que faz parte de um mundo de viajantes e de impermanências. Também a imagem de uma cidade que é signo de um mundo decadente, baudelairiana, onde todos andam perdidos em busca de um sentido mais elevado, se encontra em composições como “The Stranger” ou “Stories from the Street”. São, todas elas, canções melancólicas que se dirigem mais à interioridade do poeta do que ao seu redor, centrando-se todo o discurso sobre a realidade social e urbana, mediado por um jogo de negociações que

são mais comprometidas com uma busca pessoal, espiritual e interior do que com um envolvimento com os assuntos sociais e políticos.

A crítica não foi unânime e os resultados comerciais foram moderados – com maior audiência na Europa. As suas *performances* ao vivo, as poucas que aconteceram no seguimento do primeiro disco, foram ficando conhecidas pela sua qualidade litúrgica. Apesar da imperfeição da sua técnica, quer na guitarra, quer no canto, a sua *performance* envolvia a audiência, de um modo quase hipnótico, com a intensidade e a gravidade da sua presença, a recitação de poemas e a sua forma profética e como que messiânica, de se apresentar ao público.

Para gravar o seu trabalho seguinte, *Songs From a Room*, o artista mudou-se finalmente para Nashville, que era então uma cidade predominantemente rural, republicana e cristã, no centro do então chamado “*bible belt*”, o que contrastava com a sua figura de judeu urbano. No entanto, a cultura *country* atraía várias personalidades da música, como o próprio Bob Dylan, Johnny Cash, e outros. De resto, Hank Williams era uma inspiração para Cohen, sendo inclusive citado no tema “Tower of Song” – “I said to Hank Williams ‘how lonely does it get?’ / Hank Williams hasn’t answered yet / But I hear him coughing all night long” – do álbum *I’m Your Man* (1988).

Aqui, Cohen viveu numa propriedade rural, com grandes áreas ao ar livre disponíveis, num simulacro de uma vida de *cowboy* (Nadel, 2010, p. 256). A imagem de um poeta com uma arma, um poeta rural, seduziu-o, como seduziu a vários cantores desse tempo este imaginário que evocava Elvis Presley e as raízes da cultura popular do *rock*. Haveria, aqui, também uma pulsão pelo mito, no caso o mito da América, um certo romantismo e uma nostalgia por uma realidade anterior, arcaica ou, pelo menos, anacrónica, como havia na sua fixação em Hydra, que parece estar sempre em conflito com uma pulsão pela fuga, a libertação, a vanguarda, o conflito entre o novo e o velho. Este conflito reflete-se, também, nas suas canções.

Songs From a Room (1969) resultou de um processo mais adequado às características de Cohen, na sua produção, dedicada a proteger o carácter frágil da voz e das canções, com menor intrusão de elementos de pós-produção. O objetivo seria salvaguardar a o

conteúdo das letras de outras distrações. Neste registo constam temas como “Bird on the Wire”, que se tornaria uma das suas canções mais emblemáticas, refletindo acerca da liberdade enquanto luta interior. “Story of Isaac”, “Seems So Long Ago, Nancy”, “Lady Midnight”, ou “You Know Who I Am”, entre outras canções, sublinham o caráter melancólico da sua obra, bem como a sua inclinação para os temas da decadência, da salvação e da sua expressão através das relações entre o masculino e o feminino.

A sua música entra no cinema, pela mão de Robert Altman, no filme *McGabe and Mrs Miller*, uma espécie de *western* que o realizador compôs em torno das canções do seu primeiro disco. Em 1969, recebe o *Governor General’s Award for Poetry*, uma distinção importante no Canadá, para o seu livro *Selected Poems 1956-1968*, o primeiro que publicou após o início da sua carreira musical. Cohen recusou-se a receber o prémio devido ao momento histórico que se vivia no país, com o movimento separatista do Quebec (a sua região) em luta pela independência. A propósito deste livro, Cohen dá uma entrevista ao New York Times onde afirma não haver distinção entre os seus poemas e as suas canções: “Some were songs first and some were poems first and some were situations. All of my writing has guitars behind it, even the novels.”, citando Ezra Pound: “When poetry strays too far from music, it atrophies. When music strays too far from the dance, it atrophies.” (Nadel, 2010, pp. 271 - 272)

O seu nome tornou-se entretanto mais conhecido na Europa, nomeadamente em França, sendo distinguido na imprensa como uma voz importante da canção norte-americana. Após o sucesso do seu segundo álbum sentiu-se mais confiante para realizar uma tour, que seria exclusivamente europeia. A sua presença pouco comum foi cativante para as várias audiências que o foram recebendo, não necessariamente por qualquer perfeição técnica, mas por um elemento performático singular, uma cadência, uma estranheza e uma intensidade próprias. Cohen entendia a decisão de cantar, e de cantar ao vivo, sobretudo, como uma forma de voltar ao “mundo”, de se juntar a esse mundo – no sentido em que, na canção “Night Comes On” (*Various Positions*, 1984), se repete o motivo “go back to the world”, ou seja, de recusar a reclusão e o isolamento do poeta-ausente: “I decided I couldn’t live as a coward. I had to sing or I was nothing. I also started to accept guidance and to allow people to love

me ... I knew all about and to allow people to love me ... I knew all about solitude and nothing about cohesion and unity.” – numa formulação com ressonâncias do I Ching, que foi marcante no seu percurso (Nadel, 2010, p. 276).

O seu terceiro álbum, *Songs of Love and Hate* (1971), é gravado também em Nashville. Como várias canções dos dois registos anteriores, muitas haviam sido já escritas, pelo que nem sempre se pode falar de uma evolução ocorrida entre a composição de uns álbuns para os outros. É, no entanto, um álbum ainda mais sombrio em temas como “Avalanche” ou “Diamonds in the Mine” e conta com um dos seus temas mais melancólicos, “Famous Blue Raincoat”, um enigmático poema escrito em forma de carta, evocando um profundo sentido de distância e perda. Também introduz uma inovação, uma nova articulação entre o canto e a poesia dita, em “Joan Of Arc”, onde sobrepõe a letra cantada e a letra dita em simultâneo, num gesto inspirado pelo palimpsesto. *Songs of Love and Hate* é um registo particularmente melancólico (o que não é dizer pouco no *corpus* em questão), com estruturas rítmicas mais planas, e as mesmas temáticas de perda, salvação, desespero sob a mesma imagética religiosa.

O filme-documentário *Bird on a Wire* (Palmer, 1972), que acompanha a sua tour pela Europa, é apresentado pela primeira vez em 1972. O filme permite compreender o carácter das suas apresentações públicas, dos seus concertos, a peculiaridade da sua *performance* musical e a comunhão melancólica em que envolvia o público. Revela também um estado emocional de alguma fragilidade, que acentua esse efeito. Nesse ano termina o livro *The Energy of Slaves* (1972), com poemas que refletem o estado depressivo em que se encontra. Neste período, aprofunda o seu envolvimento com a filosofia Zen e as práticas de meditação que sobre ele têm também uma influência a nível performático.

Em 1973, foi editado *Live Songs* (1973), um disco que contém canções gravadas ao vivo. Nesse ano, rumou a Israel, nas vésperas do Yom Kippur, para apoiar as tropas israelitas – no entanto, a sua posição em relação ao conflito foi oscilando, já que em 1967 havia estado próximo da posição palestiniana. Esta foi uma viagem com um sentido espiritual, religioso, uma espécie de peregrinação. Daqui, partiu para a Etiópia, que entraria em guerra civil passado pouco tempo. Estas experiências influenciaram a

escrita de canções como “Field Commander Cohen” ou “There Is a War” (*New Skin for Old Ceremony*, 1974).

New Skin for The Old Ceremony é lançado em 1974. Reflete a experiência militar, a turbulência da sua vida sentimental e uma certa exploração da ideia de desastre, de apocalipse – uma ideia que viria a tornar-se mais presente ao longo dos trabalhos seguintes. As canções continuam os temas do lamento por um amor perdido, como em “Take This Longing” ou “Chelsea Hotel #2”, que se apresenta como um facto que provoca um sentimento de incompletude existencial.

Segue-se, em 1975, um dos discos menos celebrados, com produção de Phil Spector – *Death of a Ladies’ Man* (1975). O álbum marca, no entanto, uma mudança no registo melancólico, que se torna mais sardónico, no que respeita aos elementos musicais mas também aos líricos. No ano seguinte, iniciaria o processo de publicação de um livro de pendor autobiográfico com um título semelhante – *Death of a Lady’s Man* (1978) – que viria a ser concluído apenas em 1978. Estes trabalhos marcam um momento de alguma instabilidade a nível pessoal e criativo, refletindo um momento de rutura na obra de Leonard Cohen. Em 1978, lançou também o álbum *Recent Songs* (1978), num regresso ao estilo que havia marcado os seus primeiros trabalhos, com temas como “The Guests”, “Come So Far For Beauty” e “Our Lady of Solitude”. Por esta altura, inicia uma prática intensa de estudo do Talmude, ao mesmo tempo que prossegue o estudo do Zen.

Em 1984, publicou *Book of Mercy* (1984), um livro de salmos com que ganhou o *Author’s Association Literature Prize*, no Canadá, para poesia lírica, e a propósito do qual diz o seguinte: “I found that the act of writing was the proper form for my prayer” (Nadel, 2010, p. 371). Também nesse ano é editado o álbum *Various Positions* (1984), que marca um relançamento do seu vigor criativo. O uso de um sintetizador como acompanhamento para a escrita das canções terá sido catalisador deste processo. Este é também um momento em que artistas mais jovens começam a recuperar alguns dos seus trabalhos iniciais, dando-lhes um novo impulso.

Em 1986, participou nas comemorações do 50º aniversário da morte de Federico García Lorca com o tema “Take This Waltz”, uma tradução do poema “Pequeno vals vienês”, que lhe terá tomado cerca de 150 horas a terminar (Mus, 2021, p. 374). Em 1988, editou *I’m Your Man* (1988), um dos seus trabalhos mais bem recebidos, com algumas canções viradas para temáticas mais políticas ou mundanas do que o tom predominantemente sentimental ou religioso dos seus trabalhos anteriores. Em “Tower of Song”, Cohen refletiu acerca do seu lugar enquanto artista, aceitando o estatuto de escritor de canções, de um trabalho constante, contínuo, com uma tradição própria. O título “I’m Your Man” reporta-se a um duplo sentido: por um lado, o romântico, dedicado ao objeto do seu amor; mas, por outro, o da sua aceitação de um lugar enquanto ícone *pop* e *entertainer*, com a sua imagem feita mercadoria, os seus gestos à disposição de um público – “eu sou o vosso homem”.

Em 1992, editou *The Future* (1992), um trabalho que reflete muito mais acerca do mundo num sentido político mas sempre sob um *ethos* de religiosidade. No ano seguinte, publicou o livro *Stranger Music* (1993), uma coleção de poesia, prosa e canções cujo título alude à natureza musical, lírica, da sua escrita.

Após um período de escassa atividade editorial, Leonard Cohen voltou a publicar novo álbum em 2001, *Ten New Songs*, com temas como “In My Secret Life”, ou “A Thousand Kisses Deep”, em geral refletindo uma ideia de experiência adquirida com a idade e uma resolução do seu conflito interno.

Em 2004 editou *Dear Heather*, um álbum onde as canções e a poesia dita se cruzam, reafirmando este lugar híbrido das suas composições.

Em 2006, publicou o livro *The Book of Longing* e lança o álbum *Blue Alert*, produzido em colaboração com a cantora e sua então companheira Anjanini Thomas.

Em 2012 editou *Old Ideas*, um conjunto de canções em que o tema da idade e da proximidade da morte começa a ser mais predominante, expressando um sentido de resolução, de aceitação desse destino. Continua presente a auto-ironia, o jogo entre os temas sagrados e os amorosos, mas sem a energia desesperada dos primeiros

trabalhos, antes com o discurso de um servo da vontade de Deus: “Show me the place where you want your slave to go” (do tema “Show me the place”).

Em 2014, o álbum *Popular Problems* traz novamente um conteúdo musical minimalista, um modo de cantar que se confunde com o do *diseur*, com melodias mais próximas do *blues*, uma tópica onde também vai procurar variações melancólicas. Confunde-se um tom apocalíptico, pessimista, com um tom de aceitação e resolução. A temática da morte ressurgue, naturalmente.

Em 2016, no ano da sua morte, editou *You Want It Darker*, um trabalho bem recebido e que originou alguma especulação acerca do seu estado de saúde. As canções refletem a proximidade da morte e uma ideia de acerto de contas com Deus. Em novembro desse ano, Leonard Cohen morreu. Em 2018, o livro *The Flame* foi editado postumamente, com poemas, canções, recortes dos seus cadernos de anotações e a correspondência com o seu editor.

A sua obra é particularmente rica para o estudo da canção popular contemporânea enquanto possível lugar para a literatura e para a poesia, tendo em conta o seu percurso, da palavra escrita para a palavra cantada, passando pela palavra dita, ocupando-se sempre da musicalidade da linguagem e das possibilidades de diálogo entre a poesia e a música, entendendo o som como determinante nesse sistema semiótico, quer pelos elementos sonoros intrínsecos ao ritmo da língua, quer pelos elementos musicais externos que acrescentam dimensões de sentido.

Se chegou a dizer que, em qualquer um dos planos, estaria sempre a escrever canções, também é verdade que assumiu diversas vezes como poética toda a sua obra, fosse nos romances nas canções e até acerca das influências religiosas. Compreendemos que quer a escrita, quer a composição, quer a *performance* são elementos que fazem parte da expressão do poeta.

Por um lado, existe um sentido espiritual ou de transcendência associado ao canto, e aqui podemos assumir a palavra num sentido mais amplo do que a mera execução de uma peça musical, mas a expressão de *mousiké*, ou seja, da música que é intrínseca à linguagem poética. Os recursos poéticos são usados em rituais religiosos e, em

particular, a noção de canto e de cantilação são elementos fundamentais da tradição judaica. Existe uma tradição oral instituída no Talmude, que se relaciona, por um lado, com um mecanismo de memória e, por outro, com uma noção de revelação da verdade divina através da palavra dita ou cantada (Alexander, 2007, p. 40). Quando diversos críticos ou pares comparavam Cohen a um rabino, essa semelhança prendia-se com esta qualidade da sua *performance* que está também presente na sua escrita, onde referências à revelação de um absoluto, de uma verdade, se encontram facilmente, ou trazidas por outras personagens, como em “Suzanne” – “He said all men will be sailors then until the sea shall free them” –, ou em “The Future” – “I’ve seen the future, brother: it is murder” –, ou ainda em “Tower of Song” – “And there’s a mighty judgement coming, but I may be wrong”. Os padrões rítmicos são, por outro lado, próprios das práticas religiosas que procuram provocar um estado de sublimação e de transcendência, que podem ser identificados quer nas práticas Zen, quer nas estruturas paralelísticas usadas nos textos sagrados.

Podemos recuar ainda mais e regressar aos gregos, à noção de entusiasmo, que na sua etimologia tem a expressão *in theos*, que significa “ter um deus dentro de si”, e que se referia a um estado de alteração tido como necessário e conducente à atividade poética. Neste sentido, não é despicienda a atração precoce de Cohen pela hipnose, que usa de recursos semelhantes para obter um efeito encantatório – o encantamento que é próprio das musas, que fazem os homens esquecer-se por momentos das coisas terrenas, ou das sereias que desviariam Ulisses da sua rota, na *Odisseia*. Existe, neste sentido, um poder que o poeta chama a si, que é o poder exercido por este encantamento, o poder de administrá-lo, o poder do hipnotizador ou do sedutor. Em Cohen a linguagem encantatória é por vezes a da sedução do seu objeto de desejo sexual ou amoroso, e a linguagem religiosa mistura-se com a romântica na medida em que o que a conduz é a mesma noção de salvação através de uma transcendência que se atinge sempre por intermédio da palavra, da força rítmica e melíflua da palavra, que reúne em si um poder simultaneamente esclarecedor e de iluminação mas também um de um poder de abandono de si, de um juízo racional – a razão pela qual Platão expulsou os poetas da sua cidade ideal.

Existe um ímpeto para se relacionar com o mundo, para a comunicabilidade, que guia Cohen da poesia escrita para a canção, sendo que esta noção de sedução não será alheia ao fenómeno. A procura de um lugar popular para a poesia tem a ver com uma noção de que ela apenas se realiza na relação que estabelece entre o emissor e o recetor do poema. Existirá aqui, também, o velho problema do poeta-ausente, da perda do controlo dessa mensagem. A noção de que só o poeta pode ser médium para os seus poemas, que entendia, como chegou a afirmar numa entrevista, como uma forma de nomear um certo tipo de experiência (Nadel, 2010, p. 446). A ideia de experiência é fundamental não só no sentido autobiográfico da sua escrita, mas no sentido da experiência partilhada com um público dessa escrita. A canção comporta essa dimensão da poesia como experiência partilhada, que se encontra também no seu uso religioso, com sentido comunitário de culto, mas que também se encontra em outras manifestações mais antigas como as cantigas dos trovadores ou a poesia lírica dos gregos.

As noções de experiência, de autobiografia, estão relacionadas com a canção e com a poesia lírica porque estas trazem da sua génese um impulso de uma expressão pessoal dirigida ao coletivo. Elas contam uma trajetória de crescimento do poeta-cantor que pode ser sintetizada no famoso título de William Blake – *Songs of Innocence and Experience*. Nas canções de Leonard Cohen reencontramos esse *ethos* de alguém que nos vem testemunhar o seu crescimento, a sua superação, a sua “aprendizagem pelo sofrimento” através da canção cuja construção é o próprio processo de aprendizagem. Este tema encontra-se presente em toda a obra, que é marcada sobretudo pela viagem interior, espiritual do seu autor.

A ideia da experiência tornada em arte, ou em mito, é particularmente cara também aos poetas do romantismo, aos quais Cohen deve muita da sua inspiração. Conforme observam Djwa e Purdy (1967, p. 32), revendo a sua obra literária, Cohen dialoga mais com uma tradição europeia, de Baudelaire ou Genet, e com os seus pares norte-americanos como Henry Miller ou William Burroughs do que com a poesia canadiana do seu tempo – ele, bem como alguns dos seus pares canadianos, nomeados pelos que ficaram conhecidos como *Black Romantics*, que se caracterizam por uma sensibilidade

decadente própria de um romantismo tardio. Marcas destas influências, como notoriamente de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, em *Flowers for Hitler*, podem ser observadas em canções como “The Future”, “Everybody Knows” ou “Stories from the Street” – os poemas, que surgem “como borboletas no lixo da sua vida” (Djwa & Purdy, 1967, p. 34), presumem uma arte que precisa de admitir em primeiro lugar a existência do feio e do mal. Este é um movimento que ocorre também em outros autores como Sartre, por exemplo, em *La Nausée*, como forma de reagir e de se reconciliar com o mal exposto após a II Guerra Mundial, em particular os horrores do Holocausto.

Em Cohen, esta pulsão para o terror, e para o inferno, convive, no entanto, com uma pulsão para a transcendência, para a elevação do espírito – essa tensão entre estas duas forças constitui boa parte da luta do sujeito poético. É a experiência da “descida aos infernos” que possibilita o movimento inverso, mas é sobretudo a qualidade empírica desse movimento que torna possível e verdadeiro o testemunho, o que não deixa de estar intimamente ligado ao formato em que se passaram a apresentar os seus poemas, um formato vivo, presencial, a *performance* musical que se torna em si numa experiência da própria poesia.

R. Cole (2021) propõe uma poética da escrita de canções (no sentido contemporâneo da expressão) baseada na ideia de autobiografia e de um trânsito constante entre vida e arte. Esta noção de ‘autobiografia’ deve ser entendida não como uma prática de leitura das canções, procurando inseri-las num contexto historicizante da vida do autor, mas antes na canção enquanto processo de auto-reflexão, de leitura de si próprio e de realização, como ato público, de autobiografia. A autora identifica três facetas, em particular, de autobiografia presentes nas obras de três cantautores diferentes: epitáfio, particularidade e testemunho (Cole, 2021, p. 99). Partindo da crítica pós-estruturalista à noção às leituras autobiográficas, e estabelecendo a autobiografia como um processo sempre ficcional, mediado, de uma suspeição da ideia de auto-expressão direta e não mediada, defende-se uma noção de uma produção de auto-biografia que é realizada com a participação da audiência, como “leitor ativo”. Os cantores compositores têm, diz-nos, a capacidade para negociar o

sentido das suas próprias biografias, que vive de uma tensão entre uma máscara fabricada pelo próprio que a usa, a memória e a invenção: “autobiography entails a process of reflection and poiesis necessarily grounded in aesthetic decisions, interpretation and fictional devices (familiar to historiographers) such as narrative, metaphor and irony” (Cole, 2021, p. 92). A canção funciona, assim, como um modo de metabolizar a experiência, perante um público, perante o mundo – Leonard Cohen, ao optar por este modo, e associando-o a uma entrega perante o mundo, a uma decisão no dilema entre, por um lado, a reclusão e, por outro, a vida e os assuntos do mundo, que pende para o segundo termo, encontra a forma mais forte de singularizar a sua experiência: regressando ao autobiográfico tema “Night Comes On”, a repetição do verso “go back to the world” é ilustrativa.

A influência da obra de Federico García Lorca, determinante e reivindicada ao longo de toda sua carreira, tem a ver sobretudo com aquilo a que Cohen chamou “a voz”. Uma voz que, como nota Harrison (2020, p. 3), não é uma voz física, já que o canadiano nunca aprendeu espanhol e contactou sempre com esta influência por via da tradução para o inglês, mas da possibilidade de um “eu” poético, que faz dessa voz um signo de individualidade, do próprio ser. Lorca reunia também em si a característica de ser um músico, um poeta e um escritor de canções, pelo que é natural a confluência entre os dois autores, e que esta seja refletida em termos musicais, ou seja, através desse conceito metafórico de voz. Aliás, Lorca dizia ser, antes de tudo, um músico.

O poeta espanhol cultivou um fascínio particular pelo flamenco e pela música popular da Espanha rural, apropriando-se da figura do “duende”, que significa a paixão ou a inspiração na *performance*, uma entidade que possui o corpo do *performer* ao ponto de torná-lo cativante para uma audiência (Harrison, 2020, p. 5) – o “duende” é um poder, uma força dinâmica que se revela através da *performance*, da execução – da ação. Experimentar o duende implica uma luta do processo criador, que o poeta tem consigo, com a canção, com a linguagem – a canção torna-se no resultado de uma batalha esgotante, uma tensão entre o impulso criador e as restrições ou limitações que encontra, que a canalizam para um resultado que é a obra de arte, conforme articula Agamben numa palestra intitulada “Resistance in Art” (Agamben, 2014). Lorca

defende que a arte é mais capaz de incorporar o duende na música, na dança e na poesia dita, ou seja, as artes que nascem e morrem num corpo e se apresentam a um presente imediato, que impõem a necessidade de um corpo vivo. Isto provoca uma relação inevitável com a morte (“A Singer Must Die”, dirá Cohen), e Lorca define precisamente que o duende se manifesta sobretudo quando o artista pressente que a morte é possível (Harrison, 2020, p. 7). Não é difícil entender que estas concepções tenham encontrado ressonância em Leonard Cohen, que ficou órfão aos 9 anos. É a consciência da vida e da morte que ilumina o artista e o coloca sob o duende, a consciência de que o corpo vivo que diz ou canta essas palavras é também ele efêmero, como a própria *performance* que está a acontecer, que paradoxalmente se reflete em vivacidade. Lorca oferece, portanto, este modelo de que Cohen se apropria, em que a vida e a morte, a escuridão e a luz, o silêncio e a música ou a palavra, a reclusão e a reunião com o mundo são binómios que trabalham juntos para produzir a poesia, a canção e o sentido.

O judaísmo é determinante na formação de Leonard Cohen, na recorrência dos seus temas e na sua forma de compor. A errância, que encontrou ressonância com a simbologia da cultura cigana presente na poesia de Lorca, é uma marca quer da vida, quer da obra do poeta, na qual o conceito da caminhada, da viagem, da busca e, num sentido mais religioso, do êxodo ou do exílio é um elemento constitutivo. A noção de procura de uma terra prometida, de destino, “Just some Joseph looking for a manger” (da composição “Stranger Song” em *Songs of Leonard Cohen*, 1968). Ao mesmo tempo as dimensões de profano criam uma tensão com essa esfera religiosa. O seu lado apolíneo e o seu lado dionisíaco [no sentido da oposição proposta por Friedrich Nietzsche (*Birth of Tragedy and Other Writings*, 1999)] encontram-se na canção. A música, esse elemento ideal, abstrato, com ressonâncias de um imaginário celestial, como foi sendo imaginada ao longo dos séculos, (Cf. Hollander, 1957), apolínea, encontra a palavra, nas suas qualidades simultaneamente concretas e imprecisas, lamacentas, a sua condição terrena, dionisíaca. Elas encontram-se não pela mera junção do elemento musical e do elemento verbal, mas pela exploração da musicalidade da própria palavra, a organização de fonemas que é a linguagem. Neste

sentido, a canção, tal como a poesia dita, aproxima a poesia de um gesto produzido por um corpo, vivo, efêmero, frágil, que se materializa na voz que articula as palavras.

Numa apresentação ao vivo do seu tema “Tower of Song”, Cohen tem um momento que é simultaneamente cômico e iluminador. Ao repetir o refrão feito de um trautear de sons sem significado, um “duram dam dam, deru ram dam”, Cohen dirige-se à plateia e, no seu tom profético, de sacerdote, anuncia ter descoberto “a resposta”, e questiona a audiência se pretende saber qual é, realmente, a resposta. . Após manter a audiência em suspenso, prepara-se para finalmente revelar, aproxima-se do microfone e diz: “the answer is:” du ram dam dam, deru ram dam” (*Live in London*, 2009).

Podemos entendê-lo como um momento de ironia, de gracejo acerca da inexistência da “resposta”, mas podemos também entender na escolha desse trecho meramente musical, sonoro e anfigúrico, sem valor semântico, uma expressão da qualidade semiótica da música na poesia, a qualidade do elemento que lhe torna possível expressar o indizível, articular uma verdade indizível, que a expressão verbal falha em atingir. O elemento musical tem, por isso, essa qualidade transcendente, mística, misteriosa e magnetizante, mesmo quando presente na articulação da linguagem verbal, que reflete uma qualidade impermanente do sentido, do poema e do corpo que o canta.

3. O som na poesia de Leonard Cohen

A literatura partilha com a música as unidades do som e do ritmo. Northrop Frye, na introdução a *Sound and Poetry* (1957) é cuidadoso ao delimitar o âmbito de uma crítica literária do ponto de vista da musicalidade, uma qualidade que não deverá ser confundida com “soar bem” – embora esta talvez possa vir a ser uma consequência natural de uma escrita particularmente musical. De facto, contrariamente a usos metafóricos da música na literatura, como o conceito de harmonia ou melodia, são por vezes usados de uma forma pouco rigorosa tendo em conta os seus significados na teoria musical. As estruturas harmónicas e melódicas são estruturas que se concretizam no tempo, em articulação de notas e elementos sonoros, e presumem a introdução de um desequilíbrio que se resolverá a si próprio. Por isso, a noção de musicalidade enquanto “concórdia” é contraditória com os princípios da musicalidade, que presume a criação de tensão com notas discordantes – ou seja, a qualidade musical não é adquirida pelo uso dos elementos em si, dos fonemas eufónicos, mas da sua articulação em padrões que produzem ritmo e som, tal como uma pintura se constitui não pela beleza individual das cores, mas da sua combinação:

“The same principle suggests that the other use of the term ‘musical’ to mean a careful balancing of vowels and a dreamy, sensuous flow of sound actually applies to poetry that is unmusical, that is, which shows no influence from the art of music.” (Frye, 1957, p. xiii)

O ritmo é, pois, unidade fundamental, já que é o que estrutura o discurso poético enquanto som – já na *Poética*, Aristóteles designava-o como o primeiro dos três meios da poesia (Aristóteles & Valente, 2018, p. 38). Mais do que uma subcategoria da forma, o ritmo é organização do discurso, e, sendo o discurso inseparável do seu sentido, o ritmo é o que organiza o sentido, como nota Henri Meschonnic em *Critique du Rythme* (Meschonnic, 1982, p. 42). O sentido produz-se através de todos os elementos do discurso, pelo que não se trata de um nível distinto, separável do sentido – o ritmo pode produzir tanto sentido, seja ele concordante ou discordante, como a palavra e o seu significado em si. O ritmo é, ademais, a evidência do discurso

enquanto prática, que, mais do que o uso de uma língua, com regras e sentidos pré-existentes, é a atividade dos sujeitos dentro e contra uma cultura, uma história, uma língua, revisitadas e rearticuladas por essa prática – o ritmo é a materialização da construção e organização do sentido, e este não existe senão de e para sujeitos. Nesse sentido, o som é, na poesia, uma estrutura periódica que marca a sua natureza criadora, transformadora, da linguagem, através de uma prática constante, subjetiva e dialógica.

Para a investigação de uma poética das canções de Leonard Cohen é necessário prestar atenção ao som e ao ritmo, à musicalidade, da sua escrita. Tendo em conta a sua trajetória, de uma poesia escrita a uma poesia dita e cantada, que procurou nesse movimento reencontrar um lugar da poesia enquanto prática e enquanto relação com o outro e com o corpo, é importante entender as marcas da produção poética enquanto um fazer constante, do corpo, do sujeito e do seu tempo.

3.1. *Everybody knows that you live forever when you've done a line or two* – Versificação e ritmo

Para analisar a música na poesia, importa remontar à sua unidade essencial, a do verso e da sua organização. O verso, e a versificação, não é, como aponta Amorim de Carvalho (Carvalho, 1981, p. 15), condição suficiente para a poesia, mas é uma unidade “*poetizante* pela idealidade que, pelo ritmo, já confere ao pensamento verbal”.

Debruçar-nos-emos então sobre três poemas em particular, que consideramos suficientemente representativos da diversidade de registos rítmicos de Leonard Cohen – “Suzanne”, de 1968, “Bird on the Wire”, de 1969 e “Night Comes On”, de 1984. A análise do verso propriamente dito será contextualizada por uma introdução ao tema e ao plano das formas do conteúdo do poema.

“Suzanne” é a primeira canção a ser conhecida pelo grande público, inicialmente na versão de Juddy Collins e logo de seguida pela própria voz do autor, abrindo o álbum *Songs of Leonard Cohen*.

Vejamos, então, “Suzanne”:

Suzanne takes you down to a place by the river

You can hear the boats go by, you can spend the night forever

And you know that she's half crazy, and that's why you want to be there

And she feeds you tea and oranges that come all the way from China

And just when you want to tell her that you have no love to give her

She gets you on her wavelength, and lets the river answer

That you've always been her lover

And you want to travel with her

And you want to travel blind

And you think you'll maybe trust her

For she's touched your perfect body with her mind

And Jesus was a sailor when He walked upon the water

And He spent a long time watching from a lonely wooden tower

And when He knew for certain only drowning men could see Him

He said all men shall be sailors then until the sea shall free them

But He himself was broken long before the sky would open

Forsaken almost human, He sank beneath your wisdom like a stone

And you want to travel with Him

And you want to travel blind

And you think you'll maybe trust Him

For He's touched your perfect body with His mind

Now Suzanne takes you down to a place by the river

You can hear the boats go by, you can spend the night forever

And the sun pours down like honey on Our Lady of The Harbor

And she shows you where to look amid the garbage and the flowers

There are heroes in the seaweed, there are children in the morning

They are leaning out for love, e and they will lean that way forever

While Suzanne holds the mirror

And you want to travel with her

And you want to travel blind

And you think maybe you'll trust her

For you've touched her perfect body with your mind

(Stranger Music, 1994, p. 136)

O poema apresenta a narrativa do sujeito poético, que se refere a si próprio numa segunda pessoa, um misterioso “you”, levado por Suzanne à sua casa junto ao rio, uma visita que se transforma numa experiência em parte romântica, em parte religiosa, na qual todo o cenário do encontro se envolve numa imagética cada vez mais onírica e surrealista em torno da paisagem do rio.

A primeira estrofe começa por descrever essa descida, na qual Suzanne conduz o sujeito, e a caracterização do espaço – com um verso evocativo do sentido auditivo, que contrasta com o tom geral do poema (“you can hear the boats go by / you can spend the night beside her”) e de Suzanne, alguém que o acolhe, que traz uma dimensão exótica ao seu mundo (“And she brings you tea and oranges that come all the way from China”), e também uma dimensão de instabilidade que o magnetiza (“And you know that she’s half crazy, but that’s why you want to be there”). Ocorre uma tensão entre a recusa e a entrega a Suzanne, que é resolvida por uma força maior, o rio, tornado personagem: “and just when you mean to tell her that you have no love to give her / Then she gets you in her wavelength / And she lets the river answer that you’ve always been her lover”. O rio sugere, então, uma dimensão de viagem – a que a noção de comprimento de onda (*wavelength*) abre a metáfora da “onda” a sentidos adicionais. Os versos seguintes seguem uma estrutura reiterativa no final de cada uma das estrofes, com variações: “And you want to travel with her, and you want to travel blind / And you know that she will trust you / For you touched her Perfect body with your mind”. Os versos apresentam um elemento místico na expressão “you touched her perfect body with her mind”, ressonante de uma possível ideia religiosa de transubstanciação, mas também das ideias sobre hipnose que cedo seduziram o autor, criando uma dialética entre o material e o ideal, o corpo e a mente, reforçada na estrofe seguinte.

A segunda estrofe transporta a narrativa para o plano religioso, evocado pela imagem do rio: “And Jesus was a sailor when he walked upon the water / And he spent a long time watching from his lonely wooden tower” – a imagem de uma torre solitária de onde, em reclusão, se observa o mundo.

A passagem “And when he knew for certain only drawning men could see him / He said all men will be sailors then until the sea shall free them” convoca a noção de que apenas colocando-se à prova, perante uma turbulência, um perigo, uma vertigem de morte, representada pelo mar, se atinge uma clarividência que coloca o poeta perante o divino.

A estrofe termina com o reconhecimento de que o próprio Cristo seria um homem, ele próprio mortal, derrotado: “But he himself was broken, long before the sky would open / Forsaken, almost human he sank beneath your wisdom like a stone” – e aqui complexifica-se a definição do interlocutor, do “you” deste poema, sob cuja sabedoria Jesus se afunda.

Seguidamente, regressa o esquema que encerra a primeira parte do poema, com uma variação: “And you want to travel with him, and you want to travel blind / And you think maybe you’ll trust him / For he touched your perfect body with his mind” – inverte-se a ordem da relação mente-corpo, Jesus tocou o corpo do sujeito com a sua mente.

Na estrofe seguinte, o *locus* retorna ao rio e a Suzanne: “Now Suzanne takes your hand and she leads you to the river” – que, no seguimento do passo anterior, evocativo da imagem bíblica da Jesus e do rio, produz uma leitura religiosa, talvez batismal, que com o seu sentido iniciático sugere uma visão simultaneamente mística ou espiritual e erótica.

“And the sun pours down like honey on Our Lady of the Harbour” revela, *a posteriori*, que a imagem cristã é sugerida pela igreja que faz parte do cenário. O verso seguinte sublinha o carácter visual, visionário, deste andamento do poema – “and she shows you how to look among the garbage and the flowers”. “Suzanne” torna-se um poema de imagens, de visões do porto e do rio, e da viagem pelas imagens. Esta terceira parte é descritiva e culmina numa apoteose imagética com os versos “there are heroes in the seaweeds, there are children in the morning / They are leaning out for love / they will lean that way forever / While Suzanne holds the mirror”, termina com uma ligeira variação do refrão: “And you want to travel with her, and you want to travel blind / And you know that you can trust her / For she’s touched your perfect body wuth her mind”. Por outro lado, é no momento em que o poeta se entrega a esse risco representado por Suzanne que a viagem espiritual e onírica tem início: uma viagem que se propicia a partir de uma queda, de uma descida (“Suzanne takes you down”) a um lugar junto ao rio, que se torna personagem. Um rio que é simultaneamente signo da vida e da morte.

Em “Suzanne” as imagens dissolvem-se umas nas outras, fluem através de uma cadência que é, mais do que a das imagens, a do discurso que as produz. “Suzanne” leva o sujeito, o “you” deste poema, que podemos ler como sendo o poeta, e leva-o pela mão revelando-lhe visões nas quais se pode viajar cegamente (blind). São as palavras e a sua cadência que guiam as visões e as imagens, em versos ritmicamente regulares, compostos de dois hexâmetros com uma cesura na sexta sílaba métrica.

Su / zzane / ta / kes / you / down / To / her / place / near / the / ri / ver

You can / hear / the / boats / go / by / You / can / spend / the / night / be / side her

O ritmo dos primeiros quatro versos é ditado pelas rimas internas e pelo padrão de sílabas curtas e longas que determina uma cadência oscilante. O primeiro verso tem as seis tónicas em “zzane”, “takes”, “down”, “place”, “near” e “river” com a terceira a sublinhar o sentido descendente e a quebrar o padrão criado pelas duas primeiras sílabas acentuadas. A quarta tónica retoma o padrão, com “place”, quebrado novamente com “near” e “river”. O segundo verso prossegue o padrão com que o primeiro termina, com a primeira acentuação em “hear”, seguindo-se “boats” e “by”. “Spend” quebra novamente o padrão, e “night” e “side” retomam a rima com “by”. Existe uma rima entre o final dos dois versos, composta pelas pelo par “river” / “beside her”. Os padrões rimáticos movem-se de um modo irregular, flutuante, ao longo dos versos. Por outro lado, a interpolação de sílabas curtas e longas provoca uma cadência própria ao poema. O som u, discretamente e em fluxo assonante, marca também o ritmo do poema, em “Su(zanne)”, “You (down)” “To (her place)”, “You (can hear)”, “You (can spend)”.

And you / know / that / she's / half / crazy / But / that's / why / you / want / to / be / there

And / she / gives / you / tea / and (oranges / that / come / all / the / way / from / China / na

Os dois versos seguintes mantêm o ritmo interno, com as sílabas acentuadas a rimar entre versos, num esquema rimático irregular que é coerente com as variações semânticas dentro de regularidades que o poema apresenta.

Cada verso deixa um sentido de suspensão, produzido pelo esquema rimático e silábico adotado, que impele o poema, com cada verso a completar-se, ritmicamente, com o início do seguinte. A estrofe ganha um efeito mais conclusivo com a sequência seguinte, com o terceiro verso mais curto:

And just when you mean to tell her that you have no love to give her
Then she gets you on her wavelength and she lets the river answe^r
That you've always been her lover

Uma característica destes versos é também terem uma terminação grave, terminando com uma sílaba átona (“give her”; “answe”, “lover”). O refrão virá inverter esta regra:

And you want to travel with her,
And you want to travel blind
And you know that you can trust her
For she's touched your perfect body with her mind

Nesta quadra, o segundo e o quarto versos são agudos, conferindo um efeito ou sentido de conclusão, de fecho, enquanto permitem uma entoação mais prolongada dessa última sílaba, por ser uma sílaba longa. De facto, a terminação de cada uma destas três partes, seguindo este esquema rítmico, é sempre aguda e longa.

O polissíndeto – repetição do “and” – ou o uso de expressões como “now” ou “then”, para além de produzirem uma noção de sequência, reforçam a cadência do poema que corre, numa cadeia, ou num fluxo, em que uns versos vêm resolver e abrir nova suspensão, em queda, até ao último verso do refrão. Esta forma sugere, por um lado, um discurso em busca do seu caminho e da sua resolução, e um olhar que procura dar um sentido a um conjunto de visões e imagens, “where to look among the garbage and the flowers”. É também adequado à imagem do rio, do fluxo e da viagem.

A musicalidade na letra de “Suzanne” encontra-se nesta construção e resolução de tensões, na exploração de padrões de elementos dissonantes e consonantes que, em sequência, constroem uma estrutura sonora. As rimas desencontradas, bem como as terminações graves, provocam esse desequilíbrio sinuoso que impele o poema. O sentido de resolução, de harmonia, oferecido pelo refrão sublinha o carácter onírico, ideal, que o poema persegue, mas é sobretudo esse percurso que lhe dá forma. A forma de uma queda que, no seu culminar, nos eleva, transformando-se num movimento ascendente.

Vejamos, agora, “Bird on the Wire”:

Like a bird on the wire,

like a drunk in a midnight choir

I have tried in my way to be free.

Like a worm on a hook,

like a knight from some old-fashioned book

I have saved all my ribbons for thee.

If I, if I have been unkind,

I hope that you can just let it go by.

If I, if I have been untrue
I hope you know it was never to you.

Like a baby, stillborn,
like a beast with his horn
I have torn everyone who reached out for me.

But I swear by this song
and by all that I have done wrong
I will make it all up to thee.

I saw a beggar leaning on his wooden crutch,
he said to me, "You must not ask for so much."
And a pretty woman leaning in her darkened door,
she cried to me, "Hey, why not ask for more?"

Like a bird on the wire,
like a drunk in a midnight choir
I have tried in my way to be free.

(The Lyrics of Leonard Cohen, 2011, p. 70)

"Bird on the Wire" foi editada pela primeira vez no álbum *Songs From a Room*, de 1969. É um tema autobiográfico, de prestação de contas, em que o sujeito poético, neste caso identificado como um "I" (eu), se compara com várias figuras – "like a bird on the wire", "like a drunk in a midnight choir", "like a worm on a hook", "like a knight

from some old fashioned book”, “like a baby stillborne”, “like a beast with its horn”, dando conta de ações e interpelando o interlocutor, um vago ou universal “you”, com a sua justificativa.

A canção pode dividir-se em duas partes, com duas estrofes cada uma, repetindo-se o primeiro verso no seu final (como numa tornada). O poema abre com o terceto “Like a bird on the wire / Like a drunk in a midnight choir / I have tried in my way to be free”, que opõe duas imagens bastante distintas a uma ideia de libertação ou de alguém que anseia por libertar-se. A estrofe seguinte oferece imagens novamente distintas: “Like a worm on a hook / Like a knight from some old fashioned book / I have saved all my ribbons for thee”, regressando a prosopopeia do primeiro verso no quarto (“bird on the wire” / “worm on a hook”), contrastando a imagem do primeiro – ao pássaro basta bater as asas para voar – com a do segundo, aprisionado no que é, também, um arame (*wire*) com uma figura diferente, a de anzol. A imagem do cavaleiro sublinha o carácter antiquado, o *ethos* de ancestralidade, que a figura do autor Leonard Cohen foi construindo, ou da qual nunca se conseguiu livrar. Também prepara o tom antigo da canção, com o uso da expressão “thee”, pouco coloquial e contemporânea, no verso seguinte, “I have saved all my ribbons” tem uma conotação de um objeto que marca uma experiência, colecionável na forma desse signo, como os distintivos militares, que afirma guardar para o “thee”, o destinatário do poema, a audiência, o mundo, uma segunda pessoa do plural. Existe também a conotação autobiográfica de Leonard Cohen ter, aos nove anos, enterrado um laço com uma mensagem, como rito fúnebre por ocasião da morte do seu pai, a primeira vez em que a escrita serviu para processar uma experiência marcante.

Segue a quadra “If I, If I have been unkind / I hope that you can just let it go by / If I, if I have been untrue / I hope you know it was never to you”, uma procura de reconciliação com o interlocutor, de perdão, que sublinha o pendor confessional da canção.

A segunda parte inicia-se com a estrofe “Like a baby stillborn / Like a beast with its horn / I have torn everyone that reached out to me” – é, mais uma vez, uma admissão de uma culpa, em que o sujeito se compara, em duas imagens contrastantes (mas não

contraditórias), a um ser que fere ou ataca aqueles que se lhe dirigem ou procuram ajudá-lo. O terceto seguinte altera, no entanto, a regularidade dos anteriores (Like/Like/I have): “But I swear by this song / And by all that I have done wrong / I will make it all up to thee”. De modo significativa, o terceiro verso transforma “I have” em “I will”, convertendo uma aprendizagem, uma reflexão, numa promessa, virando-se do passado para o futuro.

A quadra seguinte também se distancia do modelo da anterior: “I saw a beggar leaning in his wooden crutch / He said to me ‘you should not ask for so much’ / And a pretty woman leaning in her darkened door / She said to me ‘Hey, why not ask for more?’”, uma passagem que baliza o dilema do sujeito entre a ambição e a humildade, o julgamento público, sugerindo que é esta ambição ou esta ambivalência que guiam uma certa dificuldade de orientação moral, nas várias tensões que a vida coloca perante o Homem, e que tendem a criar uma situação de dívida ou de falha do sujeito perante o mundo. O poema termina com a repetição do primeiro terceto, criando uma noção de regresso, de ciclo, de reincidência, mas ao mesmo tempo oferecendo uma releitura desses versos, com particular ênfase no final “I have tried in my way to be free”, que nos permite rever a reflexão acerca da liberdade e dos seus constrangimentos que o poema propõe.

Ritmicamente, o poema segue uma estrutura relativamente regular:

Li / ke a / bird / on / the / wire

Li / ke a / drunk / in / a / mid / night / choir

I / have / tried / in / my / way / to / be / free

O primeiro verso com acento na terceira e na sexta sílabas (hexassílabo grave), o segundo com acento na terceira, na sexta e na oitava (octossílabo grave) e o terceiro com acento na terceira, na sexta e na nona (eneassílabo agudo). Tal como em “Suzanne”, temos o uso do verso grave com a terminação no som “re” nos dois primeiros versos e o verso agudo para um efeito de resolução da tensão produzida pelos anteriores. Os versos têm metros crescentes, o que cria um efeito cumulativo ao chegar ao último verso. Os dois primeiros versos têm uma rima na última sílaba, ao

passo que o terceiro tem uma terminação em “ee” que irá ser repetida no terceiro verso de cada terceto. A dimensão do segundo verso, com acento na sexta e na oitava sílaba, cria o efeito de suspensão que é resolvido no terceiro.

O verso seguinte prossegue o mesmo esquema rítmico:

Like / a / worm / on / a / hook

Like / a / knight / from / some / old / fa / shioned / book

I / have / saved / all / my / rib / bons / for / thee

Face ao terceto anterior o segundo verso assume um ritmo mais regular, com um eneassílabo agudo, que faz com haja uma maior fluidez na leitura deste verso. Altera-se a terminação dos dois primeiros versos, que assumem a terminação “uk”, mantendo o terceiro verso a terminação no som “ee”. Os dois primeiros versos passam a ser agudos, o que também prolonga mais o seu final.

A quadra que funciona como ponte (*bridge*) segue da seguinte forma:

If / I, / If / I / have / been / un / kind

I / hope / that / you / can / just / let / it / go / by

If / I, / If / I / have / been / un / true

I / hope / you / know / it / was / ne / ver / to / you

O primeiro e o terceiro versos são octossílabos agudos, onde a rima “I”, “kind”, e “by” marca o ritmo e a tonalidade do verso. O segundo e o quarto versos são decassílabos agudos com acentos principais nas sexta e décima sílabas, podendo ser representados como pentâmetros jâmbicos, graças à estrutura átona-tónica (breve-longa). A repetição anafórica de “If I” sugere uma musicalidade, quer dentro do verso, quer entre os versos. As terminações agudas permitem o prolongamento das sílabas, dando força poética aos versos. Nos decassílabos, a conjugação de sílabas curtas e longas produz um prolongamento rítmico que gera tensão para o final do verso, em som forte

e acentuado, em tons evocativos de um lamento ou de uma dor que é também libertação.

O terceto seguinte mantém o padrão dos dois iniciais com variações:

Like / a / ba / by / still / born

Like / a / beast / with / its / horn

I / have / torn / eve / ry / one / that / reached / out / to / me

Os dois primeiros versos apresentam hexassílabos agudos, com terminação no som “orn”, sendo o segundo verso mais curto do que nos tercetos anteriores. Isto permite ao verso final uma maior extensão, com onze sílabas métricas e terminação aguda em “ee”, mantendo a rima no terceiro verso dos tercetos. O jogo entre sílabas breves e longas permite manter a toada natural do verso, mesmo aumentando o número de sílabas métricas.

O terceto seguinte quebra o padrão formal, mantendo o essencial da estrutura rítmica:

But / I / swear / by / this / song

And / by / all / that / I / have / done / wrong

I / will / make / it / all / up / to / thee

Abandonando o padrão de iniciar os primeiros versos com “Like a” e o terceiro com “I have”, mantém-se o hexassílabo no primeiro verso (agudo), regressa o octossílabo no segundo verso, como no primeiro terceto, e termina com um octossílabo agudo, composto por sílabas longas predominantemente, que permitem prolongar mais a leitura do verso e a terminação “thee”.

A quadra seguinte, que repete a estrutura de ritmo da quadra anterior:

I / saw / a / be / ggar / lea / ning / in / his / woo / den / crutch

He / said / to / me / You / must / not / ask / for / so / much

And / a / pre / tty / wo / man / lea / ning in / her / dark / ened / door

She / said / to / me / why / not / ask / for / some / more

A terminação gráfica “re” dos segundo e quarto versos é um regresso ao padrão inicial, “like a bird on the wire”. Os versos são mais longos, com maior predomínio de consoantes que alteram o ritmo interno. No entanto, o número de versos, o número de acentos e o prolongamento das terminações mantêm uma semelhança com a quadra anterior.

Segue-se a repetição do terceto inicial, que sublinha a reincidência, a circularidade e um sentido de um destino inescapável, de um ciclo inevitável.

“Bird on the Wire” é um tema particularmente melancólico. Tanto a sua estrutura musical como a sua estrutura lírica encontram ressonâncias na música *country* (não por acaso uma versão foi interpretada por Johnny Cash). Charlotte Pence (2012) encontra semelhanças nas estruturas da canção *country* e do soneto, no que diz respeito a uma resolução dialética que o poema opera, a partir de uma tensão entre dois elementos opostos que se referem a uma autorreflexão do poeta. O que caracteriza o soneto é, mais do que considerações formais, como o metro ou os esquemas rimáticos, a existência de um desenvolvimento lógico e emocional: “A true sonnet features a specific rhetorical argument, maintains a large proportion of argument to conclusion, presents a turn, and finally, establishes a change within the speaker.” (Pence, 2012, p. 28)

No “modo retórico” do soneto shakespeariano, a primeira estrofe introduz um problema, as estrofes seguintes introduzem complexidades e os versos finais chegam a uma conclusão que traduz uma transformação ou desenvolvimento.

Apesar de “Bird on the Wire” não ser um tema claramente narrativo, é possível ler nele uma trajetória compatível com a do soneto identificada na forma tradicional da canção *country*. A transformação discursiva que ocorre é própria desse modo retórico

e as forças que coloca em conflito são as da luta interna (próprias do duende, como vimos no capítulo anterior) e de um processo de autorreflexão dialético. As primeiras duas estrofes estabelecem o conflito entre a liberdade e a dedicação aos outros. Em particular, o terceiro verso de cada um dos tercetos e a passagem da forma verbal “I have” para “I will” denotam esta evolução, que se materializa no quarto terceto.

A segunda quadra, em particular, acrescenta complexidade a este esquema retórico, ao opor novas tensões como ato final, antes do regresso à primeira estrofe. Este fecho encobre um possível final limpo, uma resolução definida que sairia de uma versão alternativa em que o verso final fosse “I will make it all up to thee”. Esta é, assim, uma conclusão suspeita, cuja leitura não é simples ou inequívoca. O modo retórico do soneto, neste tema, forma-se assim sobretudo pela exploração pessoal das contradições e tensões com que o sujeito poético tem de negociar, e menos na sua resolução. Cabe, de certo modo, ao leitor inferir a resolução a partir da evolução que compreende do poema.

O poema revisita, assim, uma forma clássica através de uma forma da canção popular, complexificando-a, acrescentando-lhe ambiguidade, colocando em evidência a falibilidade de uma resolução ou da nossa capacidade de transformação através da autorreflexão, o que sublinha o carácter melancólico do tema. Importa referir, no entanto, o quanto a regularidade rítmica é significativa para que este jogo de tensões se constitua. A oposição entre os níveis de discurso presentes nos tercetos em relação aos quartetos e a evolução paralela que o discurso sofre entre ambas as formas, assim como a evolução que podemos inferir a partir da transição entre os significados presentes no terceiro verso de cada terceto são sistemas de criação de sentido que apenas operam pela sua organização formal, que recorre a um aparato de padrões rítmicos e tonais que colocam em evidência as oposições e as transformações do discurso.

Vejamos, agora, “Night Comes On”:

I went down to the place

Where I knew she lay waiting
Under the marble and the snow
I said, Mother I'm frightened
The thunder and the lightning
I'll never come through this alone
She said, I'll be with you
My shawl wrapped around you
My hand on your head when you go
And the night came on
It was very calm
I wanted the night to go on and on
But she said, Go back to the World
We were fighting in Egypt
When they signed this agreement
That nobody else had to die
There was this terrible sound
And my father went down
With a terrible wound in his side
He said, Try to go on
Take my books, take my gun
Remember, my son, how they lied
And the night comes on
It's very calm
I'd like to pretend that my father was wrong

But you don't want to lie, not to the young

We were locked in this kitchen

I took to religion

And I wondered how long she would stay

I needed so much

To have nothing to touch

I've always been greedy that way

But my son and my daughter

Climbed out of the water

Crying, Papa, you promised to play

And they lead me away

To the great surprise

It's Papa, don't peek, Papa, cover your eyes

And they hide, they hide in the World

Now I look for her always

I'm lost in this calling

I'm tied to the threads of some prayer

Saying, When will she summon me

When will she come to me

What must I do to prepare

When she bends to my longing

Like a willow, like a fountain

She stands in the luminous air
And the night comes on
And it's very calm
I lie in her arms and says, When I'm gone
I'll be yours, yours for a song

Now the crickets are singing
The vesper bells ringing
The cat's curled asleep in his chair
I'll go down to Bill's Bar
I can make it that far
And I'll see if my friends are still there
Yes, and here's to the few
Who forgive what you do
And the fewer who don't even care

And the night comes on
It's very calm
I want to cross over, I want to go home
But she says, Go back, go back to the World
(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 276)

“Night Comes On” é mais um tema de sentido autobiográfico, mas referente a uma fase posterior da obra de Leonard Cohen. O álbum *Various Positions* foi editado em

1984 e marca uma mudança no modo de compor de Cohen, para a qual se atribui a explicação de ter passado a usar um pequeno sintetizador ao invés da sua guitarra, mas que talvez tenha maior fundamento nas mudanças que ocorreram na vida do autor, em particular a sua maior ligação ao judaísmo (Thomas, 2017, p. 9). Uma análise quantitativa feita às suas letras revela, por exemplo, uma transformação significativa e persistente ao longo do resto da sua carreira ao nível do vocabulário usado. “Night Comes On” é uma canção de introspeção, novamente, onde a tensão se produz através de dois polos de atração: a noite e o mundo, que refletem uma ideia de reclusão em conflito com uma perspectiva de interação com o mundo.

A canção é composta por um padrão rítmico de quatro tercetos que se repete por cinco vezes, abordando cinco variações diferentes desta dualidade, e abordando cinco elementos diferentes da biografia do autor.

O primeiro tematiza um encontro com a mãe do poeta (falecida em 1978), e representa como figura que o impele a voltar para o mundo: “And the night comes on, it’s very calm / I wanted the night to go on and on / But she said go back, go back to the world”. Tal como Suzanne, este é um poema que se inicia com uma descida: “I went down to the place / Where I knew she lay waiting / Under the marble and the snow”.

O segundo reflete a sua estadia no Médio Oriente, onde esteve em apoio às tropas israelitas a propósito da guerra do Yom Kippur. Curiosamente, esta imagem convoca a memória do seu pai, também falecido, e uma ideia de herança: “He said: try to go on / Take my books, take my gun”. O pai de Leonard Cohen foi ferido na guerra e morreu em idade precoce como resultado desse trauma, pelo que o facto de uma imagem bélica evocar esta figura não é improvável. Aqui representa também uma problemática ética, que acompanha essa herança, relacionada com a verdade e a mentira.

Na terceira parte, o cenário altera-se e o poema passa a refletir acerca de uma vida conjugal, bem como de uma tensão entre uma vida familiar e uma reclusão espiritual ou religiosa, que é quebrada pela aparição dos filhos, que propõem um jogo de

“escondidas” que adquire uma dimensão metafórica dentro da dialética da noite *versus* o mundo.

Nos versos seguintes, é possível fazer duas leituras. Uma em que o “she” se refere à sua cônjuge, trazida aos versos anteriores, continuando a explorar a tensão entre a posse e a perda, ou outra em que se refere à sua mãe, como no início do poema, tornando-se a dificuldade da posse e da permanência relacionadas com a memória e a relação com uma mãe defunta. Neste sentido, “a willow by the mountain” tanto se poderia referir à sua mulher perante as suas ausências e reclusões, como à sua mãe e à sua viuvez durante o crescimento de Cohen.

O poema termina com a imagem do anoitecer e com uma descida (novamente), a um bar. Podemos ouvir ecos de “Bird on the Wire”, relativamente à necessidade ou não de justificação – na verdade este final pode ser lido como uma atualização ou refutação do tom geral desse poema, com os versos “and yes here’s to the few / who forgive what you do / And the fewer who don’t even care”, onde o tema do perdão e da culpa se encontra mais resolvido. O poema termina com os versos “The night comes on, it’s very calm / I want to cross over, I want to go home / But she says go back, go back to the world”. A resolução é clara, há uma tensão entre a noite, a morte, a reclusão, e a vida, o mundo e a vida em conjunto com outros. É a figura da mãe, do lado da noite, que o impele a regressar ao mundo. Este mandamento é também coerente com a tradição judaica segundo a qual se valoriza a vida terrena e as responsabilidades que ela acarreta, como a realização de boas ações (mitzvot), o envolvimento com a comunidade, e a manutenção da fé perante as adversidades do mundo quotidiano.

Os cinco conjuntos de quatro tercetos têm características formais que os ajudam, para além das variações temáticas e da narrativa própria do poema, a identificá-los, a perceber neles um padrão cujas variações a nível de sentido e ritmo fazem mover o discurso.

Os primeiros três tercetos são formalmente semelhantes em termos rítmicos e métricos.

I / went / down / to / the / place

Where / I / knew / she / lays / wai / ting

Un / der / the / mar / ble / and / the / snow

Os primeiros dois versos têm dois acentos separados por duas sílabas curtas, ao passo que o terceiro tem três acentos longos, que o tornam um verso mais longo. Os primeiros versos têm também um metro mais curto do que o terceiro, o que reforça essa construção rítmica.

I / said / Mo / ther / I'm / fright / ened

The / thun / der / and / the / light / ening

I'll / ne / ver / come / through / this / a / lone

Neste terceto encontramos o mesmo padrão, com dois versos curtos, com duas sílabas acentuadas seguidos de um terceiro verso mais longo e com três acentos. O terceto que se segue mantém este padrão, levando ao seguinte, o que fecha este conjunto de quatro estrofes, dando a conclusão que reinicia o ciclo.

And / the / night / came / on / it / was / ve / ry / calm

I / wan / ted / the / night / to / go / on / and / on

But / she / said / Go / back / go / back / to / the / world

Os versos, substancialmente mais longos, com quatro acentos longos e o uso assonante dos sons “o” e “ou” (grafados com a letra “o”), que une a rima com “world” às rimas finais dos versos finais dão-lhe um efeito conclusivo, de revelação.

O poema prossegue seguindo este padrão que, tendo uma dinâmica musical interna, quer nos versos, através do uso de rimas internas, quer na construção das estrofes e da composição que as quatro estrofes formam, construindo uma tensão que se resolve na quarta, que é por outro lado estável ao longo destas quatro partes, permitindo, em cada iteração do padrão, reavaliar e reler o seu sentido, o que se reforça pela repetição dos motivos “Night comes on” e “go back to the world”. As variações rítmicas permitem também colocar em evidência estas releituras e atualizações da dialética inicial, apresentada pelos primeiros versos.

Esta estrutura estável, musical, evoca também o mecanismo encantatório das canções de embalar, com um ritmo próprio do anoitecer ao som de uma canção, de uma relação maternal própria da infância, o que sublinha as tensões entre conforto, proteção, reclusão e recusa do mundo com o risco, o desconforto e o atrito da relação com o mundo. A aparição das crianças, neste tema, com um efeito de resolução, evocando um “jogo de escondidas”, apontando para um regresso ao mundo, é o contraponto a este tom – o narrador é filho, mas também pai, a primeira função impele-o para a noite e a segunda para o mundo.

3.2. *Coming back to you* – O paralelismo como força de musicalidade

Anteriormente analisámos três canções tendo em conta, sobretudo, o ritmo do verso e a construção musical das letras de Leonard Cohen. No entanto, não é apenas a versificação que determina o ritmo e a musicalidade de um poema.

Na verdade, muitas das canções são escritas em verso livre e em padrões irregulares e nem por isso deixam de ter uma musicalidade intrínseca. Isto deve-se a um efeito que também foi abordado no capítulo anterior, embora com menor profundidade e enfoque: o paralelismo.

Para Roman Jakobson, a essência do artifício poético consiste no uso de regressos reiterativos (Cf. *Essais de Linguistique Générale*, 1963, p. 221). Estes regressos podem referir-se a figuras rítmicas, fónicas, semânticas ou sintáticas. Na verdade, o

paralelismo coloca em evidência a oposição entre estas qualidades da linguagem e a partir dessa oposição produz efeitos.

O termo “paralelismo” foi formulado pela primeira vez no século XVIII por Robert Lowth, um professor de poesia hebraica, ao estudar o antigo testamento e o modo como a sua construção utiliza repetições regulares de figuras e padrões, nomeadamente o versículo. Lowth iniciou uma tradição de estudo do paralelismo na cultura hebraica que se estendeu ao paralelismo em várias tradições orais, línguas e literaturas (Fox, 1977, p. 60). Embora as estratégias de paralelismo nas línguas Indo-Europeias tenham estado, regra geral, subordinadas às noções de metro, rima, aliteração e assonância, encontramos sobretudo a partir do Romantismo, e de uma quebra com os cânones clássicos, uma maior observação do paralelismo também na poesia europeia e norte-americana, como em William Blake, Edgar Allan Poe ou Charles Baudelaire. Jakobson estudou esta estrutura em canções folclóricas da Rússia do século XIX, uma cultura que, como já vimos, foi também influente na formação de Leonard Cohen, para além da hebraica, pela via materna. Estudou-o também na canção trovadoresca, em particular na de Martin Codax (Jakobson & Achcar, Carta a Haroldo de Campos Sobre a Textura Poética de Martin Codax, 1971).

O paralelismo é próprio das tradições orais e pode ser identificado não só nos textos religiosos, mas na poesia de tradição oral em diversas culturas. Esta estrutura origina padrões rítmicos, o paralelismo, como a rima, provoca uma organização do discurso através da repetição de um significante que pode, nas suas diversas iterações, reforçar de um modo cumulativo o sentido, ou dispersá-lo, confundi-lo, colocando em evidência semelhanças e diferenças dos vários usos de uma mesma forma.

Este é um efeito profundamente musical, já que é o som da palavra repetida que cria o sentido de regresso e que origina o efeito rítmico.

A canção de Leonard Cohen é bastante rica paralelismos, quer os fonéticos, como vimos anteriormente, em que a repetição da mesma estrutura rítmica organiza o poema, quer em paralelismos gramaticais, como pudemos ver em Suzanne, no regresso a “And he / she / I touched her / his / my Perfect body with his / her / my

mind”, em “Bird on the Wire” com as repetições de “Like a” ou em “Night Comes On” com as várias formulações de “Night Comes On” ou “Go back to the world”.

Existem, porém, outros exemplos em que o paralelismo é mais presente e determinante na estruturação poética. Estes são, não por acaso, dois dos temas mais influenciados pela religião: “Who By Fire” e “If it Be Your Will”.

Vejamos “Who By Fire”:

And who by fire, who by water,
who in the sunshine, who in the night time,
who by high ordeal, who by common trial,
who in your merry merry month of may,
who by very slow decay,
and who shall I say is calling?
And who in her lonely slip, who by barbiturate,
who in these realms of love, who by something blunt,
and who by avalanche, who by powder,
who for his greed, who for his hunger,
and who shall I say is calling?

And who by brave assent, who by accident,
who in solitude, who in this mirror,
who by his lady's command, who by his own hand,
who in mortal chains, who in power,

and who shall I say is calling?

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 466)

“Who By Fire” é um tema do álbum *New Skin for Old Ceremony*, de 1974. O tema reflete a experiência do autor em Israel durante o conflito de 1973 que veio a ficar conhecido como a guerra do Yom Kippur, para onde viajou para cantar para os soldados – outros temas deste álbum refletem essa experiência, como “There’s a War” ou “Field Commander Cohen”, mas sem o sentido religioso de “Who By Fire”. Esta canção é inspirada numa oração proferida por ocasião do Yom Kippur, “Unetanneth Tokef”, que significa um questionamento de que destino trará o ano seguinte, quem irá viver e quem irá morrer (o Yom Kippur encerra o ano antes do Ano Novo, *Rosh Hashaná*, e é o culminar de um período de reflexão e de reconciliação com o ano que termina).

A canção constrói-se através desta anáfora, como podemos ver nos primeiros versos:

And who by fire, who by water

Who in the sunshine, who in the nighttime

Who by high ordeal, who by common trial

Who in your merry merry month of may

Who by very slow decay / And who shall I say is calling?

A repetição de várias formulações de “who” ou “who by” estabelece paralelos antagónicos – fogo e água, nascer do sol e anoitecer. Através deste paralelismo gramatical, o poema explora as tensões e complexidades do futuro, em face de um momento traumático. O poema adensa estas tensões e dualidades:

“And who in her lonely slip, who by barbiturate

Who in these realms of love, who by something blunt

Who by avalanche, who by powder

Who for his greed, who for his hunger

And who shall I say is calling?

O sentido da oração é tomado pelas temáticas de Cohen, a solidão, o desejo, o amor.

O paralelismo na palavra who (quem) permite sondar pelas diversas possibilidades, tomando-as como certas, colocando a incerteza na identidade do sujeito em cada iteração. “Who By Fire” é um caso evidente da influência da tradição oral e musical judaica na escrita de Leonard Cohen.

Vejamos “If It Be Your Will”:

If it be your will

That I speak no more

And my voice be still

As it was before

I will speak no more

I shall abide until

I am spoken for

If it be your will

If it be your will

That a voice be true

From this broken hill

I will sing to you

From this broken hill

All your praises they shall ring

If it be your will

To let me sing

From this broken hill

All your praises they shall ring

If it be your will

To let me sing

If it be your will

If there is a choice

Let the rivers fill

Let the hills rejoice

Let your mercy spill

On all these burning hearts in hell

If it be your will

To make us well

And draw us near

And bind us tight

All your children here

In their rags of light

In our rags of light

All dressed to kill

And end this night

If it be your will

If it be your will

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 197)

“If It Be Your Will” foi editada pela primeira vez no álbum *Various Positions*, de 1984, também fortemente influenciado por uma intensificação da atividade religiosa de Cohen. Escrita também num formato que evoca a oração, inclusive pelo uso da forma “be”, própria de um registo religioso na tradição anglo-saxónica, esta canção usa o paralelismo para enunciar a submissão do cantor a uma vontade superior, divina:

If it be your will

That I speak no more

And my voice be still / As it was before / I will speak no more / I shall abide until / I
am spoken for If it be your will

A expressão “If it be your will” (se for essa a Tua vontade), inicia e termina cada uma das estrofes, evocando o uso frequente do paralelismo nos textos religiosos. O sujeito do poema enuncia a sua submissão a essa vontade, a de o fazer calar-se ou a de cantar. A canção adquire este sentido solene de um ato permitido ou autorizado, que coloca o cantor ao serviço da vontade divina:

If it be your will / That a voice be true / From this broken hill / I will sing to you /
From this broken hill

All your praises they shall ring

If it be your will

To let me sing

A segunda estrofe, através da mesma estrutura enunciativa, estabelece os termos em que o poeta é autorizado a cantar, com uma voz que é verdadeira e dirigida a essa autoridade divina (“I will sing to you”). Não só o tema da canção, mas também a sua estrutura paralelística é evocativa do ritual religioso, e da tradição oral, quer do judaísmo, quer do cristianismo, sendo que a repetição de “if it be Your will” acumula, neste caso, o significado de submissão, de devoção, de abnegação a essa vontade e a esse sentido superiores, transcendentais, em cada regresso. No caso deste tema, existe uma coincidência quase perfeita entre o tema ou o sentido semântico do poema e a sua estrutura rítmica. O sujeito questiona, através do enunciado “if it be Your will”, se é a vontade do seu interlocutor deixá-lo cantar, e é, no caso, precisamente esse enunciado, ou, melhor dizendo, a sua repetição, que lhe permite cantar, que estrutura a canção – a oração é já a permissão ou pelo menos a ferramenta para o canto.

Existirão outros temas de pendor religioso na obra de Cohen a usar o paralelismo, “If I Didn’t Have Your Love” ou “You Want it Darker” do álbum *You Want It Darker* (2016), por exemplo. Mas as estruturas paralelísticas podem ser encontradas noutras composições, com funções e efeitos diferentes.

Em 1988, no álbum *I’m Your Man*, o tema “Everybody Knows” contém um caso particular de estruturação de uma canção através do uso do paralelismo.

Uma canção profundamente pessimista, cínica e em tom sardónico, quase apocalíptico, destoa do que é regularmente uma ironia melancólica em Cohen, constituindo-se antes através de uma melancolia raivosa. O tema é também mais reflexo de um olhar para fora, para o mundo, do que para o eu. “Everybody Knows” (toda a gente sabe) tem o enunciado que a intitula no início da maioria dos versos, que listam um conjunto de contradições e problemas do mundo, na sua totalidade conhecidos por todos, sem que esse conhecimento leve à sua resolução. Na verdade, o poema denuncia a cumplicidade e simultaneamente a vitimização de todos naquilo que todos sabem:

Everybody knows that the dice are loaded

Everybody rolls with their fingers crossed

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 135)

O paralelismo faz com que a canção regresse constantemente a esta implicação coletiva. Enquanto o primeiro verso sugere uma complacência, o segundo acrescenta um sentido de cumplicidade ou, pelo menos, de participação. O poema prossegue do seguinte modo:

Everybody knows the war is over

Everybody knows the good guys lost

Everybody knows the fight was fixed

The poor stay poor, the rich get rich

That's how it goes Everybody knows

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 135)

Os versos são de fatalismo, a guerra terminou e os “bons” perderam, e o mundo encontra-se no momento póstumo a esse conflito final. A canção anuncia uma ideia de “fim da história”, mas no sentido oposto ao proposto por Francis Fukuyama – e que viria a encontrar ressonâncias na canção “The Future” (*The Future*, 1992), onde se pode ouvir “You want to see the future? It is morder”. O regresso constante produzido pela anáfora reforça o sentido de inevitabilidade, de recorrência e de um estado estático do mundo.

Nos versos seguintes, o poema elabora acerca deste sentimento de “apocalipse estável” por que ficou conhecido Karl Krauss, após *Os Últimos Dias da Humanidade* (Krauss, 2003):

Everybody knows that the boat is leaking

Everybody knows that the captain lied

Everybody got this broken feeling

Like their father or their dog just died

Everybody talking to their pockets

Everybody wants a box of chocolates

And a long-stem rose Everybody knows

(The Lyrics of Leonard Cohen, 2011, p. 135)

O dístico “Everybody got this broken feeling / Like their father or their dog just died” tem uma leitura autobiográfica, já que dois eventos marcantes da infância de Cohen foram a morte do seu pai e a do seu cão. “Everybody wants a box of chocolates” mantém uma relação de intertextualidade com a canção “Diamonds in the Mine”, de Cohen, onde se pode ouvir “there are no chocolates in the boxes anymore / and there are no diamonds in the mine” (*Songs of Love and Hate*, 1971). No geral, a canção continua, através do regresso contínuo a “Everybody” ou “Everybody knows” a construir a figura de um mundo corrupto e decadente, que implica a todos quantos, pelas suas várias dependências ou apetites, o mantêm igual.

A estrofe seguinte transporta-nos a um cenário da vida privada, que reflete esta corrupção moral generalizada:

Everybody knows that you love me baby

Everybody knows that you really do

Everybody knows that you've been faithful

Ah, give or take a night or two / Everybody knows you've been discreet

But there were so many people you just had to meet

Without your clothes

And everybody knows

Everybody knows, everybody knows

That's how it goes

Everybody knows

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 136)

O poema envolve uma questão íntima, de traição, no tema geral e acrescenta ao “refrão” um sentido adicional, o de uma quebra da privacidade e do espaço íntimo tornado público. Num certo sentido, podemos perceber agora esta repetição como o resultado da atividade do poeta, sobretudo enquanto poeta “popular”, cantor pop, num álbum que reflete também essa relação com a fama. O resultado da sua participação na indústria é também esta exposição, sobretudo no caso de uma obra que usa tanto a vida privada e íntima como material. A corrupção de um mundo pós-utópico, como é o dos anos oitenta do século XX, encontra a esfera pessoal, a relação com uma mercantilização da arte que leva a uma mercantilização da intimidade e da vida privada. O paralelismo permite, neste sentido, ir integrando novas dimensões a um conceito inicial.

Um terceiro exemplo de como o poema integra uma reflexão acerca da própria escrita é a estrofe seguinte:

And everybody knows that it's now or never

Everybody knows that it's me or you

And everybody knows that you live forever

Ah, when you've done a line or two

Everybody knows the deal is rotten

Old Black Joe's still pickin' cotton

For your ribbons and bows

And everybody knows

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 137)

Os versos “Everybody knows that you live forever / Ah, when you’ve done a line or two”, através do duplo sentido, que explora uma ambiguidade entre a imortalidade trazida pelo sucesso literário e a sensação de imortalidade proporcionada pelo consumo de cocaína sublinham uma ironia acerca da participação no “jogo” dessa indústria, que ilude com promessas de uma realização existencial e de grandeza. Os quatro versos seguintes colocam essa realidade em justaposição com a forma como o sistema de produção capitalista ainda recorre à mesma exploração, ao mesmo trabalho escravo, que alimentam estas vaidades.

O recurso à imagem de “ribbons and bows” contém uma ironia adicional, tendo em conta o uso que o autor faz em “Bird on the Wire”, da palavra “ribbon”: “I have saved all my ribbons for thee”. Neste caso, a palavra teria um sentido solene, de um objeto que conserva a memória de uma experiência, análogo às canções e aos poemas. Neste caso, é remetido a um lugar de superficialidade, de um luxo ou um privilégio de primeiro mundo.

A repetição acaba também por ironizar acerca do real efeito de uma escrita que denuncia os males do mundo, denunciando o facto de estas serem todas realidades conhecidas e toleradas. O paralelismo acumula simultaneamente o efeito dessa denúncia e expressa a banalidade dos vários males enunciados.

3.3. *It goes like this, the fourth, the fifth* – A palavra que guia a canção

A relação entre o som do poema e o som da canção não se faz sempre no mesmo sentido. É comum ser a música a ditar a acentuação, as inflexões, os ritmos do poema – forçando a palavra, por vezes, a articulações vocais que não lhes são naturais.

Na canção de Leonard Cohen são sobretudo a palavra e o som do poema a estruturar a o ritmo, a cadência e a expressividade as canções.

O facto de serem escritas para serem cantadas tem, no entanto, uma influência na sua composição. O verso cantado pode forçar decisões ao nível da prosódia, como o uso de sínopes, ou a adição de repetições por necessidades provocadas pela estrutura musical. Mahler terá afirmado que uma boa canção soará sempre pior quando recitada, colocando em evidência o facto de que a prosódia musical não se submete às mesmas regras da prosódia verbal (Cone, 1957, p. 14). No entanto, o que verificamos em Leonard Cohen é uma prosódia que se encontra num lugar híbrido ou partilhado, ainda que se note uma evolução entre os primeiros e os últimos trabalhos que reflete uma transição do território da escrita de poemas para a escrita de canções.

O que os elementos sonoros da sua escrita produzem é uma organização do sentido melancólico dos seus temas, ecoando as diversas tradições poéticas, desde as dos românticos e dos *beats* aos textos bíblicos ou à canção *folk* do seu tempo, bem como às tradições *country* e *blues*, também estas resultantes de uma fusão de tradições orais, musicais e poéticas.

4. A melancolia na canção de Leonard Cohen

É já um lugar-comum catalogar Leonard Cohen como um melancólico. No entanto esta é uma expressão que se tornou de uso corrente, habitualmente pouco rigoroso, de modo que é importante delimitar o conceito e compreender de que forma a melancolia se revela nos temas de Cohen, sobretudo para compreender o que isso nos diz acerca da canção, da relação entre poesia e música e do gesto artístico do cantor compositor.

A noção de melancolia vem já dos antigos gregos, tida como uma condição médica, associada à produção de bílis negra pelo baço. De acordo com a teoria dos humores, o baço, responsável pela produção desta secreção, estaria associado ao humor melancólico, o sangue, ao sanguíneo, a fleuma, ao temperamento fleumático e a bílis amarela, ao temperamento colérico. Os quatro humores foram objeto de estudo da medicina até à modernidade, associando-se a uma condição fisiológica que os originaria. A doença da melancolia manifestar-se-ia, assim, através dos sintomas do medo, da misantropia e da depressão, podendo em casos mais extremos levar a um estado de “loucura” (Cf. Klibansky, Panofsky, & Sax, 2019).

O humor melancólico, ou saturniano, foi, desde cedo, associado ao génio, ao espírito contemplativo, especulativo e poético – “uma doença dos heróis”. Um texto fundamental, neste sentido, é o famoso “Problema XXX”, atribuído a Aristóteles, no qual este teoriza acerca da moderação da temperatura da bílis negra. Esta oscilação poderia levar o melancólico a estados de depressão, mas também a estados de êxtase, de entusiasmo – uma noção platónica que associava este estado com o ato criativo, ainda que Platão não relacionasse a melancolia ao estado de êxtase; para Platão, a melancolia constitui a doença dos tiranos, como se depreende do Livro IX de *A República*. Aristóteles, no “Problema XXX”, liga a doença da melancolia à noção de entusiasmo de Platão, procurando explicar racionalmente a ligação desta doença aos heróis, aos poetas e aos filósofos, dedicando precisamente o texto à questão: “Why is that all those who become eminent in philosophy or politics or poetry or the arts are

clearly melancholics, and some of them to such an extent as to be affected by diseases caused by black bile?” (Aristoteles, 2019, p. 18)

Para Aristóteles, a bÍlis negra, fria por natureza, encontrando-se a essa temperatura provocaria uma paralisia ou um torpor, depressão ou ansiedade. Porém, se em sobreaquecimento, produziria alegria, vontade de cantar, êxtase. A mistura destas duas temperaturas tornaria os homens apáticos e “estúpidos”, brilhantes, ou facilmente atreitos ao perigo e às emoções. É importante distinguir, neste contexto, aquilo a que Aristóteles chama de “doença melancólica” versus o que seria uma natureza melancólica – no segundo caso, o melancólico por natureza tem esta condição e pode aprender a capacidade de dominar estas oscilações e impedir a temperatura de ascender demasiado ou arrefecer em demasia.

O suicídio pode ser, também, uma consequência de um desequilíbrio térmico da bÍlis negra, de acordo com Aristóteles:

“Such tendencies are caused by the temperament, according to whether it is hot or cold. If it is unduly cold, considering the circumstances, it produces irrational despondency; hence, suicide by hanging occurs most frequently among the young, and sometimes also among the elderly men. (...) Now those who become despondent as the heat in them dies down are inclined to hang themselves. Hence the old and the young are more likely to hang themselves; for in one case old age itself makes the heat die down, in the other, passion, which is something physical too. Most of those men in whom the heat is extinguished suddenly make away with themselves unexpectedly” (Aristoteles, 2019, p. 27)

Este modelo, que compatibiliza momentos de depressão e momentos de êxtase (ou mania) com a disposição melancólica e permite explicar a relação entre esta natureza ou “tipo mental” com a natureza dos grandes poetas, filósofos e estadistas. O tipo melancólico por natureza teria a capacidade para controlar a temperatura da bÍlis negra e assim dominar este temperamento.

Após a Idade Média, a melancolia adquiriu um sentido mais afastado do sentido médico que lhe foi dado até então. Assim, começa a tornar-se comum a noção da

melancolia transitória, o sentimento de “estar melancólico”, associado a uma tristeza sem causa. Nesse sentido, começa a ser possível falar-se de lugares melancólicos, notas melancólicas ou luz melancólica. Sendo assim, a melancolia deixa de estar estritamente conotada com uma patologia, mas adquire um sentido paralelo, de um sentimento, um humor, que pode ser transitório. Passa a usar-se também a noção de melancolia poética, ou seja, mantém-se a noção de que este é um estado propício à criação poética. Este sentido de uma melancolia generosa, adequada aos poetas, é desenvolvida por Marsilio Ficino de uma forma particularmente influente para o Renascimento, estabelecendo de forma ainda mais forte a associação entre a melancolia e a propensão poética. A melancolia passa também a ser personificada na figura de uma mulher, havendo várias representações da “Dame Mérencolye”, uma figura fria, sombria e ensimesmada e cabisbaixa. Estas personificações fazem da melancolia uma entidade que se contempla, que fala e para quem se fala.

A melancolia adquire também um sentido de um estado de elevada autoconsciência, de clarividência. O melancólico é também um ser contemplativo, pensador e com uma consciência superior de si e do mundo.

“What emerges here is the specifically poetic melancholy mood of the modern: a double-edged feeling constantly providing its own nourishment, in which the soul enjoys its own loneliness, but by this very pleasure becomes again more conscious of its solitude, ‘the joy in grief’, ‘the mournful joy’ or ‘the sad luxury of woe’, to use the words of Milton’s successors.” (Klibansky, Panofsky, & Sax, 2019, p. 231)

A partir de Milton e do modo como cria a sua personificação da Melancolia, Klibansky, Panofsky e Saxl traçam uma evolução desta figura para a de uma entidade com clarividência e autoconsciência fora do normal. Em particular, a Espanha de Cervantes e a Inglaterra de Shakespeare foram os grandes produtores desta nova concepção melancólica.

Neste modelo moderno de melancolia, a música encontra também um lugar importante. Sendo na concepção medieval entendida como um “remédio” contra a melancolia, ela passa a adquirir uma função de suporte ou conforto a esse estado,

como algo que promove essa “alegria de estar triste”. Milton, na figura do “Penseroso”, fundiu vários opostos na figura do melancólico: o eufórico e o contemplativo, o silencioso e o musical, o profeta do pessimismo e o bucólico idealista.

O século XIX, com o Romantismo, é novamente um século onde a melancolia é um tema importante, adquirindo novas formas. Keats, por exemplo, alimenta a sua melancolia com imagens brilhantes do esplendor da criação, que se refletem na sua condição transitória, mortal. Por outro lado, os românticos do final do século, do decadentismo, alimentam a melancolia com a degradação da paisagem urbana, consumida pela industrialização, como se pode ler em Baudelaire (o *Spleen*) ou em Verlaine. Estes são, por sua vez, como já vimos, autores influentes para Cohen e com inclinações musicais.

Como vimos anteriormente, as temáticas de Leonard Cohen são próprias da melancolia: a noite, a escuridão, a mortalidade, a reclusão. O modo como nas suas canções se relacionam forças opostas, como luz e noite, o desejo e a recusa, o sagrado e o profano, é em si melancólico, no sentido em que coloca em evidência as ambiguidades e contradições da experiência humana, formulando-as num nível de autoconsciência.

O tema “Night Comes On”, já citado, é um caso particularmente exemplar de uma melancolia no sentido moderno, no sentido de uma satisfação com o estado contemplativo da tristeza. Nos versos “The night comes on / It’s very calm / I wanted the night to go on and on / But she said: Go back, go back to the world”, podemos ler uma das mais inequívocas exaltações do sentimento melancólico que se manifesta como um apego à noite e ao afastamento do mundo.

4.1. *And you know that she's half crazy but that's why you want to be there* – A mulher na melancolia de Cohen

A poesia de Cohen é rica em representações femininas, geralmente inspiradas pelas da sua própria vida, que se enquadram, regra geral, em canções melancólicas nas quais a figura da mulher tem um papel crucial.

“So Long Marianne” será, porventura, o caso mais evidente ou pelo menos o mais emblemático de um tema melancólico envolvendo uma figura feminina. Incluído no primeiro álbum, *Songs of Leonard Cohen*, segue uma estrutura simples que regressa, a cada estrofe, ao refrão:

So long, Marianne

It's time that we began to laugh

And cry and cry and laugh about it all again

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 328)

O regresso, recorrente, a este refrão é em si significativo de um sentimento melancólico, que usa a repetição como um retorno ao lugar da perda. Também a referência simultânea ao choro e ao riso denotam a ambiguidade desse estado. O riso e o humor são também característicos de um ser melancólico que se torna capaz de rir da tristeza. A inclusão da expressão “again” no final, dando nota da natureza cíclica deste processo, evidencia também traços dessa melancolia, do reconhecimento da inevitabilidade do fim, da separação, da tristeza, como parte de um fluxo natural das coisas.

Nesta canção, podemos ler em Marianne uma certa personificação da melancolia, uma melancolia de que o sujeito poético pretende libertar-se, mas não consegue.

“Take This Longing”, do álbum *New Skin for Old Ceremony* é uma canção profundamente melancólica. Escrita para a cantora compositora Nico, partilha com “Marianne” este conceito do amor ou desejo que aprisiona o sujeito poético.

A canção é uma das mais desesperadas da sua obra, refletindo no refrão a incapacidade da linguagem e das capacidades criativas do cantor para resolver o problema da beleza:

Just take this longing from my tongue

All the useless things my hands have done Let me see your beauty broken down Like
you would do for one you love

Like you would do for one you love (*New Skin for Old Ceremony*, 1974)

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 354)

Mais uma vez, a melancolia revela-se a partir de uma incapacidade de reter, de conter, a beleza, o desejo, o amor, e no modo como estas canções não oferecem uma saída para o problema, antes uma circularidade, que lhe dá o carácter de um problema absoluto, sem fim.

Outros elementos sublinham uma estética melancólica neste tema. As referências ao frio, ao inverno, a fome, à pobreza do corpo.

Os casos em que a melancolia surge na figura ou a propósito da imagem de uma mulher são muitos. Só contando os quatro primeiros álbuns, em *Songs of Leonard Cohen*, encontramos “Suzanne” e “So Long Marianne” (que já abordámos), “Winter Lady”, “That’s No Way to Say Goodbye” ou “One of Us Cannot Be Wrong”. Em *Songs From a Room*, “Seems So Long Ago, Nancy” ou “Lady Midnight”, em *Songs of Love and Hate*, “Joan of Arc” ou “Famous Blue Raincoat”, em *New Songs for Old Ceremony* “Lover, Lover, Lover”, “Take This Longing”, “Chelsea Hotel #2”, “I Tried to Leave You”.

O desejo pela figura feminina encontra em Cohen um sentido de pulsão pelo absoluto que completa uma falta existencial. Assim, ela confunde-se por vezes com uma realidade religiosa ou transcendental. Esta mulher raramente é descrita em si própria, antes nos sentimentos que suscita, na angústia e na melancolia que provoca, o “longing”, uma palavra cujo significado é uma mistura de desejo com saudade, que relaciona diretamente o desejo com o conceito de distância, tornando-os equivalentes – uma ideia explicitada no verso de “Take This Longing”: “and everything depends upon how near you sleep to me”. As mulheres em Cohen são habitantes de um lugar utópico ao qual o sujeito poético não pertence, e a perda desse lugar, ou a sua impossibilidade, é signo da transitoriedade da experiência humana. Em “Winter Lady”, por exemplo, temos na imagem de uma viajante (“travelling lady, stay a while, until the night is over”) a figura que conforta as noites, mas de um modo passageiro: “I’m just a station on your way, I know I’m not your lover”. A melancolia expressa-se através destas figuras da impermanência, da mortalidade. Em Chelsea Hotel #2, uma evocação da memória do encontro de Cohen com Janis Joplin no icónico hotel nova-iorquino, a relação com a mortalidade adquire um sentido mais concreto ainda, já que é a morte da cantora que suscita uma reflexão acerca do sentido da canção, opondo o tempo em que ambos corriam “pelo dinheiro e pela carne” (“we were running for the Money and the flesh”) e o presente, perante a transitoriedade do corpo dos cantores.

And clenching your fist for the ones like us
Who are oppressed by the figures of beauty
You fixed yourself, you said, "Well Never mind
We are ugly, but we have the music
Ah, but you got away, didn't you baby? You just turned your back on the crowd And
you got away, I never once heard you say I need you, I don't need you I need you, I
don't need you And all of that jiving around

(The Lyrics of Leonard Cohen, 2011, p. 88)

Em “Chelsea Hotel #2” a mulher é simultaneamente a figura melancólica e a figura da melancolia, cantora e cantada, o que faz desta canção uma das mais conseguidas reflexões acerca da canção.

4.2. *We are ugly but we have the music* – A natureza melancólica da música e do canto

O que faz da melancolia uma categoria estética é a sua natureza dual que reúne sentimentos negativos e positivos no prazer contemplativo que se retira de um estado melancólico.

A memória tem um papel crucial no âmbito da melancolia, já que o seu carácter reflexivo e contemplativo é suscitado pela experiência do tempo, da sua transitoriedade. É a memória com a sua capacidade de distanciamento do lugar e do tempo imediatos que dá ao poeta melancólico a consciência da fugacidade desse tempo e desse lugar. As capacidades imaginativas e figurativas convertem estas emoções em figuras estéticas, já que ao distanciar-se do imediato o artista adquire a possibilidade de reinterpretar a sua experiência, reconfigurá-la, refleti-la através da criação de imagens. A memória inscreve o carácter dual da melancolia, uma vez que permite colocar a par a emoção da perda e o valor da coisa perdida, o estado de tristeza com as imensas possibilidades de um estado oposto (ainda que não sentidas, ainda que não tocando ao próprio, apenas imaginadas).

É neste sentido que as estruturas musicais se adequam particularmente à expressão da melancolia. A música permite expressar este sentimento de um modo não proposicional, mas através de si própria e dos sentidos que produz.

A relação da música com a melancolia é antiga, quer como cura, quer como acompanhamento. Não será por acaso que uma arte que mantém uma relação tão

profunda com a memória e a noção de regresso tenha estado sempre intimamente ligada à figura do melancólico.

Para Steinberg (*Music and Melancholy*, 2014), a música é melancólica em si e a melancolia é a condição para a existência de qualquer música. O argumento é o de que a música é incapaz de cumprir o seu desejo: o de falar, o que ressoa um fragmento de Safo, o fragmento IV: “Divina lira fala, / torna-te voz.” (Safo & de Andrade, 2021, p. 21). Citando Jean-Jacques Rousseau, afirma que a música é a expressa a nostalgia pelo estado natural ao qual, após a instalação da sociedade e da linguagem, é impossível regressar. Esta é, argumenta o autor, uma qualidade da música após o legado de Mozart:

“Mozart endowed music with the fiction of subjectivity, the fiction that the music is itself a listening, acting, and reacting subject, with a past and a future, a desire for origins and for reconciliation with the world in both space and time.” (Steinberg, 2014, p. 291)

A melancolia da música advém então deste carácter indizível da sua mensagem, mas, sobretudo, da expressão da consciência dessa incapacidade. Um verso famoso de Leonard Cohen, na canção Hallelujah, alude a esta qualidade da música. “I heard there was a secret chord / That David played and it please the Lord”. O acorde secreto que agradou a Deus reflete esta aspiração da música a dizer algo de inefável, que contém também o seu carácter misterioso.

Em “Tower of Song”, Leonard Cohen assume inteiramente o seu papel enquanto compositor de canções:

Well, my friends are gone and my hair is grey

I ache in the places where I used to play

And I'm crazy for love but I'm not coming on

I'm just paying my rent every day in the Tower of Song

(The Lyrics of Leonard Cohen, 2011, p. 451)

O primeiro verso apresenta imediatamente aspectos de uma estética melancólica: o reconhecimento da velhice, a dor que substitui o prazer, e a solidão – mas uma solidão intencional, escolhida por um ser consciente da sua condição. A imagem de uma “torre da canção” coloca os cantores nesse lugar simultaneamente isolado e elevado, um lugar de clarividência, quase num panóptico que tudo consegue observar.

I see you standing on the other side
I don't know how the river got so wide
I loved you baby, way back when
And all the bridges are burning that we might have crossed
But I feel so close to everything that we lost
We'll never, we'll never have to lose it again

(The Lyrics of Leonard Cohen, 2011, p. 452)

Esta estrofe ilustra particularmente bem uma noção de melancolia que traduz essa dualidade de prazer e sofrimento – “I feel so close to everything that we lost”. A perda torna-se objeto de contemplação, de imaginação poética.

A imagem da torre projeta também uma ideia de maior proximidade ao divino, aos céus, àquilo que o verbo por si não alcança, que é ilustrada na estrofe seguinte:

I was born like this, I had no choice
I was born with the gift of a golden voice
And twenty-seven angels from the Great Beyond

They tied me to this table right here in the Tower of Song

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 451)

Se descontarmos a ironia evidente dos primeiros dois versos (a qualidade da voz de Cohen foi sempre um tema controverso), existe uma noção de um mandato divino (como em *If It Be Your Will*”, como já vimos) e de destino ditado por uma realidade transcendente associado à “torre da canção”. Esta é uma reclusão que aproxima o cantor desse estado de transcendência, que nunca atinge, mas que é pelo menos um pouco mais elevado e que permite um pouco mais de clarividência. Esse lugar é o da canção, onde o indizível da palavra encontra o da canção numa comunhão melancólica. O trautear de uma melodia insignificante – um “du ram dam dam deru ram dam” – sublinha essa marca da canção, do som, na expressão dessa mensagem intraduzível. A melancolia é, em certa medida, o trabalho de procurar articular esse indizível, nunca totalmente completo, mas expresso no próprio fazer diário, “paying my rent everyday in the Tower of Song”. Nesse sentido, a melancolia é uma espécie de metabolização da dor e da perda através do discurso.

Não por acaso, a música encontra-se presente nos rituais religiosos, em particular na tradição judaica, cuja narrativa é em si melancólica – um povo desapossado de um território, em busca da terra prometida. A música, inclusive a música presente na poesia e na sua tradição oral, tida no seu sentido original de *mousiké*, traduz uma procura por uma realidade superior e expressa esse sentimento de elevação.

A canção em particular, produzida por um corpo vivo, mortal, e de duração finita, passageira, constituindo-se estruturalmente nessa duração, recorrendo à memória, quer a do executor, quer a da audiência, que através dela compreende e é afetada pela criação de padrões, pela sua organização no tempo, pela sua repetição, é em si signo dessa relação humana com um tempo finito, irrecuperável, que é o da *performance*, e é por isso signo ela própria desse sentido de impermanência que é produtor da emoção melancólica.

Como em “Everybody Knows”, que vimos anteriormente, é o recorrente regresso à nossa consciência de nós próprios e da nossa condição.

4.3. *Let me see your beauty broken down* – A melancolia do fragmento

A obra musical de Cohen é, como já vimos, profundamente autobiográfica. Ela reflete as experiências do seu autor, usando-as como matéria temática. Podemos pensar esta obra, ou seja, este *corpus* de canções, como um objeto, uma obra autobiográfica que se constitui de forma fragmentária através de cada canção.

De facto, a leitura autobiográfica que fazemos da sua obra é alimentada pela informação cumulativa, organizada na forma de canções, que constroem simultaneamente o autor e a personagem principal de todas essas narrativas.

É particularmente significativa, de resto, que Cohen tenha publicado dois romances de carácter autobiográficos – *The Favorite Game* (1963) e *Beautiful Losers* (1966) –, e que essa prática de autorreflexão através da escrita tenha passado a esta forma fragmentária de canções em álbuns. Como escreve Barthes (Barthes, 2009), “os fragmentos são então pedras no perímetro do círculo: espalho-me em redor: todo o meu pequeno universo em migalhas: no centro, o quê?” (Barthes, 2009, p. 115) Estes fragmentos, estas canções, formam uma espécie de constelação no centro da qual se encontra algo inapreensível, que se constitui por inferência, através da forma desse conjunto. Esta forma, como refere o autor, produz-se “por adição, e não por esboço”, sendo cada um simultaneamente autónomo e parte de uma cadeia maior. A conotação musical desta unidade é já prevista por Barthes: “O fragmento tem o seu ideal: uma elevada condensação, não de pensamento ou de sabedoria, ou de verdade (como a Máxima), mas de Música” (Barthes, 2009, p. 117) . De facto, a música constitui-se pela concatenação de fragmentos, que pela sua adição sucessiva a estruturam.

A incapacidade de apreender esse centro, esse cerne, a realidade sobre a qual as canções refletem já uma qualidade melancólica. A linguagem do fragmento é, em si, um signo de melancolia, sobretudo numa perspectiva em que a melancolia se conjuga com um distanciamento e com uma noção de impossibilidade epistemológica de apreender uma realidade total da experiência humana:

“True melancholy is now found in the bitter wit of Lessing’s later letters or in the deliberate fragmentary style of Sterne, which was but a symbol of the eternal tragicomic incompleteness of existence as such.” (Klibansky, Panofsky, & Sax, 2019, p. 276)

Assim, a trajetória de Cohen no sentido da canção e do fragmento – a sua obra literária tardia é composta de conjuntos de poemas e fragmentos – é indicativa de um autor melancólico, e de uma autobiografia melancólica, consciente da sua incapacidade de se contar, procurando, sucessivamente, aperfeiçoar-se enquanto conjunto. Mas é sempre um exercício de imaginação, ficcional, como sublinha o mesmo Roland Barthes, na introdução à sua autobiografia: tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de um romance.

Cohen ironiza com a própria ficção que construiu em torno de si, por exemplo na já citada “Tower of Song”:

So you can stick your little pins in that voodoo doll

I’m very sorry, baby, doesn’t look like me at all

I’m standing by the window where the light is strong

Ah, they don’t let a woman kill you, not in the Tower of Song

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 452)

kl

O tema “I’m Your Man”, do álbum homónimo, pode ser também lido como um modo de ironizar acerca desta construção autobiográfica, e em particular da relação do

público com ela. Escrita numa fase em que assumiu uma persona de *showman*, aceitando (não sem algum escárnio) o seu lugar na indústria do entretenimento, o enunciado “eu sou o teu (ou vosso, já que o “you” permite esta ambiguidade) homem” pode significar mais do que a sujeição incondicional à vontade de uma mulher, mas a própria atitude do cantor pop perante os apetites de uma indústria musical e de uma sociedade do espetáculo que paga para ver o que quer. Assim, a construção torna-se mais interessante no sentido em que surge como um conjunto de figuras e formas que o sujeito, o entertainer, pode adquirir perante o espectador, no sentido de o satisfazer:

If you want a lover I'll do anything you ask me to

And if you want another kind of love I'll wear a mask for you

If you want a partner, take my hand, or

If you want to strike me down in anger

Here I stand I'm your man

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 202)

Esta personagem, construída deste modo aditivo, assume-se assim moldável, dependente deste meio através do qual se expressa, que coloca no público e na estrutura institucional que sustenta o sistema artístico através do qual se difunde. A confissão desta dependência tem ainda um sentido adicional, o de que a própria construção que essa existência relacional da canção ergue é produzida a partir das subjetividades da audiência e é, até certo ponto, incontrolável. A natureza fragmentária da escrita de canções incorpora essa conversa com o público através do seu carácter sequencial.

4.4. *Everybody knows that the war is over* – A melancolia do pós-guerra

Leonard Cohen pertence a uma geração que se formou após a II Guerra Mundial e perante a tomada do conhecimento da extensão dos horrores do Holocausto. Assistir às imagens dos campos de concentração terá sido, aliás, uma experiência formativa na vida de Cohen, dando-lhe uma perspetiva do que significa ser judeu no mundo.

Importa recordar que, apesar de ter crescido no seio de uma família da burguesia em Montreal, bem estabelecida na sua comunidade, o que talvez tenha levado a que, ao contrário de outros contemporâneos seus, tenha assumido essa sua herança cultural (Bob Dylan, por exemplo, ocultou o apelido Zimmerman e construiu uma persona distante dessa tradição), a sua história familiar é de migração em fuga dos *pogroms* levados a cabo no final do século XIX e início do século XX no leste europeu. A sua narrativa pessoal e a sua obra poética encontram-se cheias de um sentido de exílio, de não-pertença e de deambulação em busca de um lugar, desde a sua tendência para não se fixar muito tempo num lugar – e ao mesmo tempo o desejo de o fazer, como procurou na sua estadia em Hydra – até às suas temáticas, frequentemente visando viajantes ou a si próprio enquanto tal. A tensão sempre presente entre uma ideia de reclusão e uma ideia de participação no mundo reflete também esse sentido de dificuldade com a pertença, a fixação e a identificação com o curso geral do mundo.

A segunda metade do século XX é particularmente pródiga em narrativas melancólicas, especialmente partindo de autores de origem judaica. A obra de Saul Bellow, em particular, e nomeadamente o seu romance *Herzog*, que retrata a crise de meia-idade de Moses Herzog, em Chicago, um professor universitário misantropo que lida com a sua tragédia pessoal através da escrita de cartas para escritores, filósofos e pessoas da sua vida. O romance termina com o protagonista deitado, na sua propriedade, cheia de cartas por enviar – a importância desse lugar, um lugar seu, na psicologia da personagem é expressiva desta melancolia do exílio, uma melancolia que se expressa através do discurso, um discurso fragmentário, que articula a desposseção, a perda, o trauma.

Também nas obras de J. D. Salinger, como o romance *The Catcher in the Rye*, com a fuga de Holden Caulfield e a sua deambulação pela cidade de Nova Iorque, numa busca de um lugar verdadeiro e seu, ou nos contos da série da família Glass, como *A Great Day For Bananafish*, representando um ex-combatente da II Guerra marcado pela dissonância entre um mundo cheio de horrores, da guerra, com o da sociedade de consumo norte-americana, traduzem essa melancolia. Woody Allen, com as suas comédias que ironizam o decadentismo da sociedade norte-americana e sublimam uma nostalgia romântica, Allen Ginsberg, Susan Sontag, Bob Dylan ou Phillip Roth partilham esse traço melancólico, com matizes mais humorísticos ou mais trágicos.

Em Cohen, este traço é mais evidente na sua obra *Flowers for Hitler*, mas também a sua versão de “The Partisan” refere esse momento-chave da história do século XX.

O tema “Stories From the Street”, do álbum *Songs of Leonard Cohen*, é um bom exemplo desta visão melancólica de um mundo traumatizado:

All these hunters who are shrieking now

Oh, do they speak for us?

And where do all these highways go

Now that we are free?

Why are the armies marching still

That were coming home to me?

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 335)

A canção de Cohen traduz essa perplexidade perante a História recente e a dificuldade de articular um discurso para o futuro nesse contexto. Do ponto de vista formal, as suas canções revelam muitas vezes uma inclinação para formas clássicas e um diálogo com tradições antigas. Esta característica reflete uma nostalgia por um tempo mítico, com fundações firmes. O seu apego a vários mitos, do cavalheirismo, das velhas

relações de género, do imaginário americano do *western*, aos religiosos aos literários, ao da canção tradicional ou *folk* traduz essa necessidade de referência perante uma realidade complexa de decifrar, de sentido difuso.

De resto, também a sua misantropia, o seu pessimismo, a sua descrença nas utopias, nos projetos políticos do seu tempo, traduz essa melancolia de um século que enterrou as aspirações utópicas prometidas pelo progresso científico, tecnológico, intelectual e político.

4.5. There is a crack in everything

É o indizível que organiza o dizível, ou, citando Henri Meschonnic, é o ritmo que organiza o sentido. A melancolia em Leonard Cohen está patente no som dos seus poemas bem como no ritmo e na melodia das suas canções ou no timbre da sua voz. A tarefa de traduzir as emoções produzidas pela música, mesmo a música dos poemas, leva-nos a contar talvez em demasia com o conteúdo propositivo destas letras. Importa, no entanto, sublinhar que é a condição de música, de *mousiké*, os seus paralelismos, as suas variações rítmicas e tonais, as suas combinações de tensão e distensão, no seu conjunto, que permitem a expressão dessa melancolia.

A trajetória de Cohen em direção à canção é um caminho no sentido da forma que melhor diz essa melancolia, e como a que mais eficazmente a coloca em comunicação com uma audiência. Surge um paradoxo ou uma dualidade entre a propensão para a reclusão e a qualidade eminentemente comunicativa da melancolia, já que ela é por natureza uma expressão, e uma expressão apenas existe em função de uma relação de e para sujeitos que sentem e produzem sentido.

A melancolia traduz-se, em Leonard Cohen, nesta prática, de ofício quotidiano de fazer canções e cantá-las perante uma audiência, como única forma de procurar chegar à fronteira do incomunicável através do discurso poético e da expressão musical.

No tema “Anthem”, do álbum *The Future* – um registo particularmente pessimista –, existe um intervalo ilusoriamente esperançoso:

There is a crack in everything

That’s how the light gets in

(*The Lyrics of Leonard Cohen*, 2011, p. 51)

O dístico reflete a natureza da melancolia – a luz que entra através das quebras ou das falhas. É essa atividade de articulação, de expressão e reconciliação com o destino trágico, que se faz fazendo-se, em ação, em *performance*. É esse gesto iterativo, sequencial, aditivo, quotidiano, que prossegue retroalimentando-se, diante de um destino certo, o do fim de todas as coisas, que se expressa na transitoriedade da canção, da *performance* e do artista enquanto corpo vivo, que ilumina a melancolia e lhe fornece uma qualidade emocional e estética.

Não por acaso, Cohen intitulou o seu último livro *The Flame*, signo deste gesto luminoso, e inscreveu no seu último álbum o refrão: “You want it darker / we kill the flame”.

Considerações Finais

Leonard Cohen, tendo obtido reconhecimento crítico e a entrada no meio literário canadiano de forma relativamente precoce, enquanto poeta, com influências do Romantismo tardio, mas também do Modernismo e da sua contemporânea geração *beat*, acabou por tornar-se célebre enquanto escritor e intérprete de canções. Estas influências, a que se adiciona aquela que ficou mais marcada na sua biografia, a de Federico García Lorca, já desenhavam parte do seu percurso em direção à musicalidade da linguagem poética, quer na dimensão da sua origem numa tradição oral, quer na da sua também antiga relação com a música cantada. A convicção de Pound, de que, quando a poesia se afasta demasiado da música, atrofia (Pound, 1991, p. 14), traduz esse movimento de regresso a essa relação original das artes da *mousiké*, e que se reflete nas obras de todas as influências de Leonard Cohen.

A sua formação religiosa informa, também, este percurso. Mais do que a presença da música em si na liturgia judaica, uma presença particularmente marcada em particular através das práticas da cantilação, a presença da musicalidade nos textos rabnicos, com o recurso ao paralelismo como forma de estruturar a sua dimensão poética e rítmica, bem como a tradição oral do Talmude, onde textos foram memorizados e transmitidos dessa forma, ao longo de séculos, por gerações. A relação com o judaísmo e outras formas de espiritualidade, como o Zen, conduziram também o poeta a uma prática em que os padrões sonoros da poesia e a sua capacidade de envolver uma audiência, inclusive de um ponto de vista físico no modo como a afeta.

Historicamente, esse movimento em direção a uma poética da canção, de que autores como Leonard Cohen ou Bob Dylan, Prémio Nobel da Literatura em 2016, são representantes, encontra ressonâncias fortes na tradição. Não é difícil encontrar paralelos entre os poetas líricos da Grécia Antiga, como Alceu ou Safo, quer nos seus temas, quer nos meios usados – o acompanhamento instrumental a um poema cantado –, quer inclusive no registo linguístico, mais próximo dos dialetos locais do que de um idioma oficial. O mesmo podemos dizer relativamente ao arquétipo do trovador, mais comumente associado aos modernos cantautores.

É, em parte, uma dimensão tecnológica e sociológica que determina o corte entre a música e a poesia, e que altera o seu modo de receção para o da leitura, com o crescimento da literacia e a invenção da imprensa, que criaram um movimento de disseminação do livro e da leitura. É também uma alteração tecnológica, de certo modo, que provoca o movimento no desenvolvimento da canção de que Cohen faz parte. A recolha e circulação de registos musicais originou uma mescla de culturas musicais a que se chamou *folk* e, por outro lado, criou um meio de circulação poderoso para os novos cantores. Este movimento nas condições de circulação associado ao movimento anteriormente descrito originou uma geração de poetas-cantores, para os quais a composição tem uma dimensão poética determinante.

O caso de Leonard Cohen, com um percurso de transição de um modo de expressão para o outro, é neste sentido paradigmático.

Isolando estes poemas do seu acompanhamento musical, encontramos uma musicalidade própria, intrínseca à sua construção verbal. Esta musicalidade constitui-se não por uma noção vaga de eufonia ou consonância, mas por padrões rítmicos e tonais que através da sua disposição no tempo formam um sentido de musicalidade. Assim, uma análise à versificação e ao ritmo das letras de Leonard Cohen confirma o postulado por Henri Meschonnic de que o ritmo organiza o sentido, contribuindo para a criação de uma estética melancólica e nostálgica que acompanha a temática do texto. O uso do paralelismo gramatical, presente em tradições orais de diversas latitudes e em particular na Bíblia hebraica, é também uma estratégia recorrente nas letras destas canções, incutindo-lhes um sentido rítmico e musical que as estrutura, dispensando-lhes outras regularidades como a rima ou o metro, produzindo um *efeito de ciclo* na composição, que estava também presente na tornada da canção trovadoresca, que sublinha o sentido melancólico de um retorno recorrente, transformando formalmente mas também tematicamente o desenrolar do discurso da canção.

A melancolia em Leonard Cohen está, de facto, intimamente ligada a essa estrutura musical. A repetição, o regresso, a natureza cíclica da estrutura musical, em particular

na canção, é inerentemente melancólica porque é uma estrutura que se desenvolve a partir da memória e da reflexão.

A natureza temporária da música é, também, conducente a este efeito estético, já que a transitoriedade da música se torna em si signo de uma melancolia da impermanência de todas as coisas. Também no sentido em que a música procura expressar uma mensagem inarticulável através do verbo, ela produz a melancolia da sua própria linguagem, e de toda a linguagem, colocando em evidência a sua incompletude. Este princípio de impermanência e incompletude estende-se à própria noção de *performance*, da voz física que diz ou canta o poema, que na sua expressão e materialidade é signo de um corpo vivo, mortal, transitório.

A poesia de Leonard Cohen, profundamente autorreflexiva e autobiográfica, encontra assim na canção a forma mais capaz de expressar, através da sua natureza fragmentária, itinerante, cíclica e física, a melancolia da própria experiência, ou experiências, mitologizadas através de um ato público, presencial, de partilha, de ligação entre cantor-poeta e público. A canção torna-se, assim, em Cohen, um meio para negociar as diversas dualidades e tensões, entre uma pulsão para a reclusão ou para o mundo, para a carne ou para o divino, para a escuridão ou para a luz, tensões características de uma melancolia própria da segunda metade do século XX.

A releitura da moderna canção popular enquanto género literário ou, pelo menos, passível de veicular verdadeira literatura é também o reconhecimento de uma força poética que encontra ressonâncias no imaginário coletivo e entra em diálogo com a sociedade de um modo singular, que se deve à recriação da poesia enquanto atividade partilhável, uma arte da presença, da voz humana, comunicável e comunitária. Uma força que vai em sentido oposto ao de um movimento global a que a tecnologia nos vai levando, de afastamento do outro, que é sempre um afastamento de si, de comunicação entre sujeitos ausentes.

Referências

- Agamben, G. (2014). Resistance in Art. *European Graduate School*. Suíça: European Graduate School Videos. (url: <https://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c&t=124s> – consultado a 14/08/2024)
- Alexander, E. S. (2007). The Orality of Rabbinic Writing. Em C. E. Fonrobert, *The Cambridge Guide to The Talmud and Rabbinic Literature*. New York: Cambridge University Press.
- Alighieri, D., & Botterill, S. (1996). *De Vulgari Eloquentia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aristoteles. (2019). Problem XXX. Em R. Klibansky, E. Panofsky, & F. Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. McGill Queen's University Press.
- Aristóteles, & Valente, A. M. (2018). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Barthes, R. (2009). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70.
- Borges, J. L. (2020). *Ficções*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Brito, M. d. (Março de 2019). As Tornadas das Canções nos Séculos XII a XVI, dos Trovadores a Camões. *Diacrítica Vol. 33, nº. 3*.
- Campbell, D. A. (1982). *Greek Lyric I - Sappho and Alcaeus*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Carvalho, A. d. (1981). *Tratado de Versificação Portuguesa*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- Cohen, L. (1956). *Let Us Compare Mythologies*. Montreal: Contact Press.
- Cohen, L. (1963). *The Favorite Game*. London: Secker and Warburg.
- art.
- Cohen, L. (1966). *Beautiful Losers*. Toronto: McLelland and Steward.

Cohen, L. (1966). *Parasites of Heaven*. Toronto: McLelland and Stewart.

Cohen, L. (1968). *Songs of Leonard Cohen* [Fonograma]. New York: Columbia Records.

Cohen, L. (1969). *Songs From a Room* [Fonograma]. Nashville: Columbia Records.

Cohen, L. (1971). *Songs of Love and Hate* [Fonograma]. Nashville: Columbia Records.

Cohen, L. (1972). *Energy of Slaves*. Toronto: McClelland and Stewart.

Cohen, L. (1973). *Live Songs* [Fonograma]. Nashville: Columbia Records

Cohen, L. (1974). *New Skin for Old Ceremony* [Fonograma]. Nashville: Columbia Records.

Cohen, L. (1975). *Death of a Ladies' Man* [Fonograma]. New York: Columbia Records.

Cohen, L. (1978). *Death of a Lady's Man*. Toronto: McLelland and Stewart.

Cohen, L. (1978). *Recent Songs* [Fonograma]. New York; Columbia Records.

Cohen, L. (1984). *The Book of Mercy*. Toronto: McLelland and Stewart.

Cohen, L. (1984). *Various Positions* [Fonograma]. New York: Columbia Records.

Cohen, L. (1988). *I'm Your Man* [Fonograma]. New York: Columbia Records..

Cohen, L. (1992). *The Future* [Fonograma]. Los Angeles: Columbia Records.

Cohen, L. (1993). *Stranger Music*. Toronto: McLelland and Stewart.

Cohen, L. (1994). *Stranger Music*. New York: Vintage Books.

Cohen, L. (2001). *Ten New Songs* [Fonograma]. Los Angeles: Columbia Records.

Cohen, L. (20012). *Old Ideas* [Fonograma]. Los Angeles: Columbia Records.

Cohen, L. (2004). *Dear Heather* [Fonograma]. Los Angeles: Columbia Records.

Cohen, L. (2006). *Blue Alert* [Fonograma]. Los Angeles: Columbia Records.

Cohen, L. (2006). *Book of Longing*. Toronto: McClelland and Stewart.

Cohen, L. (2009). *Live in London* [Fonograma]. Los Angeles: Columbia Records.

Cohen, L. (2011). *The Lyrics of Leonard Cohen*. London: Omnibus Press.

- Cohen, L. (2014). *Popular Problems* [Fonograma]. Los Angeles: Columbia Records.
- Cohen, L. (2016). *You Want It Darker* [Fonograma]. Los Angeles: Columbia Records.
- Cohen, L. (2018). *The Flame*. Toronto: McClelland and Stewart.
- Cohen, L. (2019). *A Chama*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Cole, R. (2021). Popular Song and the Poetics of Experience. *Journal of The Royal Music Association* 146:1.
- Collins, J. (1966). *In My Life* [Fonograma]. New York: Elektra Records.
- Collins, J. (1967). *Wildflowers* [Fonograma]. New York: Elektra Records.
- Cone, E. T. (1957). Words into Music: The Composer's Approach to the Text. Em N. Frye, *Sound and Poetry*. New York: Columbia University Press.
- Djwa, S., & Purdy, A. (1967). Leonard Cohen - Black Romantic. *Canadian Literature* 34.
- Dylan, B. (5 de Junho de 2017). *Bob Dylan's Nobel Lecture*. Obtido de Nobel Prize: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/> (consultado em 13/07/2024)
- Fox, J. J. (1977). Parallelism, Roman Jakobson and The Comparative Study of. *Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship*.
- Ferreira, M.P. (1986). O Som de Martin Codax. Lisboa: Unisys / Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Frye, N. (1957). *Sound and Poetry*. New York: Columbia University Press.
- Gaunt, S., & Kay, S. (1999). *The Troubadours - An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harrison, G. (2020). "I was born with the gift of the golden voice: The influence of Federico García Lorca and the Duende on the Poetry of Leonard Cohen". *University of Cambridge Literary Analysis*.

- Hollander, J. (1957). *Musica Mundana and Twelfth Night*. Em N. Frye, *Sound and Poetry*. New York: Columbia University Press.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Jakobson, R., & Achcar, F. (1971). Carta a Haroldo de Campos Sobre a Textura Poética de Martin Codax. *Grial*(<http://www.jstor.org/stable/29748945>).
- Klibansky, R., Panofsky, E., & Sax, F. (2019). *Saturn and Melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion, and art*. Canada: McGill Queens University Press.
- Krauss, K. (2003). *Os Últimos Dias da Humanidade*. Lisboa: Antígona
- Landels, J. G. (1999). Music in Greek Life, Poetry and Drama. Em J. G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*. London: Routledge.
- Léglu, C. (1999). Moral and Satirical Poetry. Em S. Gaunt, & S. Kay, *The Troubadours: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Manson, D. A. (1999). The Troubadours at Play: irony, parody and burlesque. Em S. Gaunt, & S. Kay, *The Troubadours - An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du Rythme: Anthropologie Historique du Langage*. Lagrasse: Éditions Verdier.
- Murray, P., & P. W. (2004). *Music and the Muses- The Culture of 'Mousiké' in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press.
- Mus, F. (2021). Leonard Cohen Between Literature and Music: A Multi-Perspectivist Approach. *Canadian Review of Comparative Literature*.
- Nadel, I. B. (2010). *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*. Toronto: Vintage Canada.
- Nietzsche, F., Geuss, R., & Speirs, R. (1999). *Birth of Tragedy and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palmer, T. (Realizador). (1972). *Leonard Cohen: Bird on a Wire* [Filme].

- Pence, C. (2012). *The Sonnet Within the Song; Country Lyrics and the Shakesperean Sonnet*. Em C. Pence, *American Made Music: The poetics of american song lyrics*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Petrus, S., & Cohen, R. (2015). *Folk City: New York and the American Folk Music Revival*. New York: Oxford University Press.
- Pound, E. (1991). *The ABC of Reading*. London: Faber and Faber.
- Rayor, D. (Maio de 2023). Sappho (with Diane Rayor) . (J. Wilson, Entrevistador) [Entrevista Áudio].
- Rotolo, S. (2008). *Freewheelin' Time: A memoir of Greenwich Village in the Sixties*. New York: Broadway Books.
- Safo, & de Andrade, E. (2021). *Poemas e Fragmentos*. Porto: Assírio e Alvim.
- Steinberg, M. P. (2014). Music and Melancholy. *Critical Inquiry* Vol 40 No. 2.
- Sternfeld, F. W. (1957). Poetry and MusiJoyce's Ulysses. Em N. Frye, *Sound and Poetry*. New York: Columbia University Press.
- Switten, M. (1999). Music and Versification. Em S. Gaunt, & S. Kay, *The Troubadours - An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Ress.