

Responder ao poema: Leonard Cohen encontra Federico García Lorca

Gustavo Ramos de Souza*

Resumo: Em 1950, Leonard Cohen encontrou numa livraria uma tradução dos poemas de Federico García Lorca. Anos depois, afirmou que desejava responder àqueles poemas, pois eram uma espécie de chamado a pedir uma resposta. Nesse sentido, podemos ler a obra de Cohen como uma tentativa de responder à poesia lorquiana, de emulá-la a partir de um imaginário comum. Tendo isso em vista, este artigo visa, primeiramente, a identificar a presença dos *topoi* da poesia de Lorca na obra de Leonard Cohen; depois, passa-se a uma análise dos poemas “*Gacela del mercado matutino*”, de Lorca, e “*Beneath my hands*”, de Cohen.

Palavras-chave: Federico García Lorca. Leonard Cohen. Poesia.

Abstract: In 1950, Leonard Cohen found in a bookstore the translated poems by Federico García Lorca. Years later, he stated that he wanted to respond to those poems, as if it was a kind of call that needed a response. Thus, one can read Cohen’s oeuvre as an attempt to respond to the Lorquian poetry, to emulate it from a common imaginary. Considering this, this paper aims, at first, to identify the presence of the *topoi* of Lorca’s poetry in the work of Leonard Cohen; then, to analyze the poems “*Gacela del mercado matutino*”, by Lorca, and “*Beneath my hands*”, by Cohen.

Keywords: Federico García Lorca. Leonard Cohen. Poetry.

Résumé: En 1950, Leonard Cohen a trouvé une traduction des poèmes de Federico García Lorca dans une librairie. Plus tard, il a déclaré qu’il voulait répondre à ces poèmes, car ils étaient une sorte d’appel qui demandaient une réponse. En ce sens, nous pouvons lire l’œuvre de Cohen afin de répondre à la poésie lorquienne, de l’émuler à partir d’un imaginaire commun. Dans ce contexte, cet article vise, d’abord, à identifier la présence des *topoi* de la poésie de Lorca dans l’œuvre de Leonard Cohen et à analyser les poèmes “*Gacela del Mercado Matutino*”, de Lorca, et “*Beneath my hands*”, de Cohen.

Mots-clés: Federico García Lorca. Leonard Cohen. Poésie.

Lorca e Cohen: afinidades eletivas

* Doutor em Letras Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e Professor Adjunto A-Doc-CRES do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Estadual de Londrina (UEL). <http://orcid.org/0000-0001-5164-420X> / E-mail: gustavo-ramos-1989@hotmail.com



Quando, em outubro de 2011, recebeu o prêmio Príncipe das Astúrias das letras, devido ao “conjunto da obra literária no qual a poesia e a música se fundem em uma *oeuvre* de mérito imutável” (apud SIMMONS, 2016, p. 459), Leonard Cohen alcançou a consagração literária que, há muito, a carreira musical já o havia concedido. No discurso de agradecimento, recordou do jovem professor espanhol que o ensinou os “seis acordes” de violão flamenco, que seriam a “base de todas as [suas] canções e da [sua] música” (apud SIMMONS, 2016, p. 460), além de ter mencionado também, outro espanhol: o poeta e dramaturgo Federico García Lorca. Antes de conhecer Lorca, os poemas que escrevia saíam ao estilo dos poetas que estudou na escola, como Walt Whitman e William Butler Yeats. Em 1950, aos 16 anos, nas prateleiras de um sebo, esbarrou com a coletânea *The Selected Poems of Federico Garcia Lorca* e, em especial, com o poema “*Gacela del mercado matutino*”, cuja primeira estrofe traz os seguintes versos: “Por el arco de Elvira/ quiero verte pasar,/ Para saber tu nombre/ y ponerme a llorar” (LORCA, 2012, p. 548).

A importância de Lorca sobre a sua obra e vida é tamanha que Cohen dá o nome de Lorca à sua filha, nascida em 1974. Isso, sem mencionar que uma das faixas do seu álbum *I'm your man* (1988), “*Take this waltz*” – que previamente fez parte da compilação *Poetas en Nueva York* (1986) –, é a tradução do poema “Pequena valsa vienense”, também do poeta espanhol. Em seu último livro de poesia, *Book of Longing*, publicado pela primeira vez em 2006, há dois poemas que retornam a Lorca: “*Lorca lives*” e “*The faithless wife*” – sendo este último uma releitura de “*La casada infiel*”, de *Romancero gitano* (1928). Em entrevista com Marco Adria em julho de 1990, Cohen afirmou a propósito de Lorca:

Yes, he was the first poet who really touched me. I remember coming upon a book of his when I was fifteen or sixteen, and the universe he revealed and the lands he inhabited seemed very familiar. I think that's what you look for when you read poetry; you look for someone to illuminate a landscape that you thought you alone walked on. Lorca did that for me. Of course, I don't read him in Spanish, but still, the language, the precision, the daring, the boldness of his imagery, and the open-hearted approach to his own predicament couldn't help but touch me at that time. (COHEN, 1990, n.p).

Curiosamente, no poema “*I’d like to read*”, publicado pela primeira vez em *The Energy of Slaves*, em 1972, o eu-lírico afirma não se lembrar mais do poema que o levou à poesia: “*I’d like to read/ one of the poems/ that drove me into poetry/ I can’t remember one line/ or where to look*” (COHEN, 1999, p. 358). Está claro, a obra poética de Cohen não coincide exatamente com o que ele diz em entrevistas ou em discursos, mesmo porque o autor empírico e o eu-lírico são coisas distintas. Ademais, por mais paradoxal que pareça à primeira vista, esquecer que foi Lorca que o levou à poesia não invalida o fato, de ser o poeta espanhol, quem tenha lhe revelado um universo familiar. No discurso de agradecimento do prêmio Príncipe das Astúrias, isso fica mais claro:

It was only when – when I read, even in translation, the works of Lorca that I understood that there was a voice. It is not that I copied his voice; I would not dare. But he gave me permission to find a voice, to locate a voice; that is, to locate a self, a self that that is not fixed, a self that struggles for its own existence. And as I grew older, I understood that instructions came with this voice. What were these instructions? The instructions were never to lament casually. And if one is to express the great inevitable defeat that awaits us all, it must be done within the strict confines of dignity and beauty. (COHEN, 2011b, n.p).

Ao afirmar que não ousaria copiar a voz de Lorca, tal como fazia com os poetas ingleses, e que, no entanto, foi ele quem lhe deu permissão para encontrar uma voz própria, Cohen assume a influência, ao mesmo tempo que a nega. Não se trata, entretanto, de sofrer com a angústia da influência, segundo a formulação de Harold Bloom¹, mas sim de, seguindo a tradição judaica, responder a um chamado.

Na canção-título do último álbum de Cohen, “*You want it darker*” (2016), o eu-lírico diz: “*Hineni, Hineni, I’m ready, my Lord*”², que pode ser traduzido como “Eis-me aqui. Estou pronto, Senhor”, em alusão à resposta ao chamado de Deus no livro de Isaías. Como afirma Cohen, “[e]u queria responder àqueles poemas. Cada poema que toca você é como um chamado que precisa de resposta, e você quer responder com sua própria

¹ “Acontece que um poeta influencia outro, ou mais precisamente, que os poemas de um poeta influenciam os de outro, por uma generosidade do espírito, até mesmo uma generosidade partilhada. [...] A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de criação criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida” (BLOOM, 2002, p. 80).

² COHEN, Leonard. “*You want darker*”. *The Leonard Cohen Files*. Disponível em: <https://www.leonardcohenfiles.com/darker.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

história” (apud SIMMONS, 2016, p. 33). Nesse sentido, não é de se estranhar que um dos principais temas da lírica coheniana seja a sua relação com o judaísmo³, com efeito, dois de seus livros de poesia tocam diretamente em suas raízes judaicas: *Flowers for Hitler*, de 1964, e *Book of Mercy*, de 1984. Enquanto o primeiro traz como tema principal os horrores da Segunda Guerra, e mais especificamente do holocausto, o segundo insere Cohen na tradição salmista, haja vista, que ele incorpora “formal elements of the psalm types within his own psalms, he also does not strictly adhere to formal patterns.” (PEZZARELLO, 1997, p. 33). O judaísmo também está presente em suas canções: por exemplo, em “*Story of Isaac*”, do álbum *Songs from a room* (1969), em que, mesclando elementos autobiográficos, Cohen reconta a história de Abraão e Isaac: “When I lay upon a mountain/ And my father's hand was trembling/ With the beauty of the word” (COHEN, 1999, p. 272). Segundo Roy Allan (1967, p. 1), “Cohen’s poetry is influenced most strongly by his Jewish heritage, for Jewish literary traditions, both written and oral, have contributed to the formation of many elements of his writing style”.

No poema “*Not a Jew*”, que integra o volume *Book of Longing*, Cohen responde à acusação de ter cometido apostasia da fé Judaica, ao ser ordenado monge nos anos 1990, “Anyone who says/ I’m not a Jew /is not a Jew/ I’m very sorry/ but this decision/ is final.” (COHEN, 2007b, p. 219). Contudo, embora a presença judaica seja marcante ao longo de sua obra, desde o seu primeiro livro, *Let us compare Mythologies* (1956), a forma como concebe o sagrado é *sui generis*, tendo em vista que há um forte laço com o profano, com o sexo. A canção “*Hallelujah*”, do álbum *Various Positions* (1984), talvez seja a melhor expressão do enlace entre o sagrado e o profano em sua obra, porquanto, a ambiguidade dos seus versos sugere tanto uma comunhão com Deus quanto o ato sexual: “I remember when I moved in you/ And the holy dove, she was moving too/ And every single breath that we drew was Hallelujah⁴”. Tal entrecruzamento é observado também em seu segundo e último romance, *Beautiful Losers*, publicado em 1966, cuja trama se funde à obsessão pela santa Catherine Tekakwitha e um triângulo amoroso envolvendo I, F e

³ “A família em que Leonard nasceu era distinta e importante, uma das mais proeminentes famílias judias de Montreal. Os ancestrais de Leonard construíram sinagogas e fundaram jornais no Canadá. Eles criaram e lideraram uma grande lista de sociedades e associações filantrópicas judaicas” (SIMMONS, 2016, p. 15).

⁴ COHEN, Leonard. “Hallelujah”. *The Leonard Cohen Files*. Disponível em: <https://www.leonardcohenfiles.com/halldraft.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

Edith, marcado por inúmeras cenas de sexo. Além da combinação do sagrado com o erótico, para Fernando Koproski (2007), há outros temas frequentes que perpassam a lírica coheniana: o tempo, o horror, a beleza, o desejo, as perdas e as permanências.

Tendo isso em vista, considero que existem, nas preocupações temáticas de Cohen, alguns dos temas constantes na poesia lorquiana, porquanto, conforme assinala Carmen Begega (2012, p. 13), embora a frustração seja um *leitmotiv* em sua obra, “Lorca escribía sobre la búsqueda de los orígenes, el amor, el sexo y la muerte. Todos estos temas solían estar marcados por la frustración. Por ejemplo, la muerte en su obra es una muerte violenta y el amor oculto, arriesgado, frustrado”. Se pensarmos em *Diván del Tamarit* (1936), cuja aparência é a de um livro solar, em virtude de suas imagens luminosas e de sua musicalidade, percebemos que, na verdade, o amor, a morte, a solidão e a frustração permeiam quase a totalidade dos poemas. Vida e morte são uma coisa só em “*Gacela del niño muerto*”, em que o eu-lírico lamenta a morte de um menino afogado: “Todas las tardes en Granada/ todas las tardes se muere un niño/ Todas las tardes el agua se sienta/ a conversar con sus amigos” (LORCA, 2012, p. 540); e o amor é causa das dores em “*Gacela de la raíz amarga*”: “!Amor, enemigo mio,/ muerde tu raíz amarga!” (LORCA, 2012, p. 542).

Segundo Koproski, entre as características recorrentes nas obras de Cohen, observam-se “o controle e modulação quase mágicos da melodia verbal, o fascínio por situações que mesclam violência e ternura para acentuar o efeito de ambas, a busca por um deus perdido ou desconhecido e a associação íntima entre sexo e religião.” (KOPROSKI, 2007, p. 6); já Mota (2012, p. XII) assinala que Lorca é:

o poeta da imagem plena de louçania e de originalidade, da sugestão, do verso musical e cheio de luzes interiores, que brota com espontaneidade de seu coração, mas que dá ao leitor a impressão de que o poeta está levantando um grande véu que encobre as coisas do mundo visível.

A justaposição entre beleza e feiura, amor e morte, e sexo e religião, engendrando imagens inesperadas que comungam termos díspares, de planos sensoriais diferentes, bem como a profunda musicalidade de seus versos, é um dos principais traços que Cohen e Lorca mantêm em comum.

Outra possível aproximação entre a obra de ambos é a figura do cigano. Em um dos versos da canção “*So long Marianne*”, do álbum *Songs of Leonard Cohen*, é dito: “I’d like to try to read your palm/ I used to think I was some kind of gypsy boy/ Before I let you take me home” (COHEN, 1999, p. 198). A quiromancia se refere à crença de que é possível adivinhar o futuro por meio das linhas das mãos, sendo popularizada entre os povos ciganos, mas é o verso seguinte que deixa mais evidente que o eu-lírico era um tipo de “menino cigano” antes que a vida doméstica o prendesse em casa. Em “*Famous Blue Raincoat*”, de *Songs of Love and Hate* (1971), o eu que se desdobra em tu diz: “Well I see you there with the rose in your teeth/ One more thin gypsy thief” (COHEN, 1999, p. 296). Trata-se, aqui, do estereótipo do cigano com uma rosa entre os dentes. Já no álbum *Recent Songs* (1979), a canção “*The Gypsy’s Wife*” é ainda mais explícita, uma vez que o título da canção remete à esposa do cigano, e o refrão é um lamento pela perda da amante: “Where, where is my gypsy wife tonight?”⁵. A liberdade dos povos ciganos – que não estabelecem moradia fixa e se caracterizam pelo nomadismo – reflete-se em outras canções e poemas de Cohen, como “*Bird on a Wire*”, do álbum *Songs from a room*, e em “*A poem to detain me*”, do livro *The Spice-Box of Earth* (1961), em que o eu-lírico afirma que Caim é um homem sortudo – “*Lucky Cain*” – por ter sido condenado a vagar. Por fim, no poema 27 de *Book of Mercy*, é dito: “You have no place, you will wander through yourselves from generation to generation without a thread” (COHEN, 1984, p. 35). Em certa medida, reencena-se o mito do judeu errante, *Ashaverus*.

Quanto à obra de Lorca, a presença cigana é mais óbvia; a começar pelo título de um dos seus livros mais famosos, *Romancero Gitano*, de 1928, a respeito do qual o poeta escreveu que “aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano, porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza universal.” (LORCA, 1969, p. 50-51). A propósito do *Poema del cante jondo*, de 1921, Félix Herrera Salgado (1990) afirma que, embora não seja um livro abertamente cigano, nele estão presentes todos os elementos do mundo cigano. O fato é que o cigano é recorrente na poética lorquiana, aparecendo já em seu primeiro livro, *Libro de Poemas*,

⁵ COHEN, Leonard. “The Gypsy’s Wife”. *The Leonard Cohen Files*. Disponível em: <https://leonardcohenfiles.com/album7.html#54>. Acesso em: 5 out. 2021.

escrito entre 1918 e 1921. Segundo Nanyu Chen (2006, p. 95), “[i]n Lorca’s poetry, the word ‘gitano’ (gypsy) and its variations including adjectives and nouns in masculine, feminine, singular and plural forms appear thirty-eight times”. Além da questão da liberdade dos povos ciganos, outros temas derivados dessa etnia são evocados por Lorca: “[p]ena y muerte, sexo y amor, frustración y violencia, libertad y represión, y hermosura, soberbia y altivez de una raza” (SALGADO, 1990, p. 19).

O que se verifica, portanto, na poética coheniana é uma junção da errância judaica com a cigana. Na canção “*Please, don’t pass me by (A disgrace)*”, do álbum *Live Songs* (1973), o eu-lírico diz a certa altura: “Well I sing this for the Jews and the Gypsies and the smoke that they made⁶”. Para Alberto Manzano (2012, p. 20), “en una identificación irracional, el judío Leonard había creído reconocer en la tinta lorquiana su propia sangre gitana, y, en las cuerdas de la guitarra española, sus venas. Igual que Lorca, Cohen creía tener sangre judía y gitana en las venas”. E, por mais que possa parecer estranha essa identificação, o fato é que essas etnias aproximar-se-iam devido a um dado fundamental: o nomadismo:

Evidentemente, judíos y gitanos compartían factores determinantes, como el nomadismo y una gran facilidad para los oficios y la música —incluso se piensa que la etnia gitana pudiera tratarse de una de las tribus perdidas de Israel—, pero, si los primeros nunca dejaron de sentirse «el pueblo elegido por Dios», los gitanos adolecieron de este vínculo de arraigo divino (MANZANO, 2012, p. 26).

Se, na canção “*The Stranger Song*”, do primeiro álbum de Cohen, o jogador forasteiro por quem a estalajadeira se apaixona, reafirma, antes de partir, que a errância fazia parte de quem era – “I told you when I came I was a stranger” (COHEN, 1999, p. 220) – no poema “*La Casada Infiel*”, do *Romancero Gitano*, o eu-lírico declara: “Me porté como quien soy./ Como un gitano legitimo./ Le regalé un costureiro/ grande de raso pajizo,/ y no quise enamorarme” (LORCA, 2012, p. 366). Em ambos os casos, o amor é antítese da liberdade, levando o amante a abandonar a mulher que por ele se apaixonou e seguir sua trajetória errante.

⁶ COHEN, Leonard. “Please, don’t pass me by (A disgrace). *The Leonard Cohen Files*. Disponível em: <https://www.leonardcohenfiles.com/pleasedont.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

Outro *tópos* que me permite aproximar Lorca e Cohen é a lua. É certo que a lua é um motivo frequente ao longo da poesia ocidental, de Leopardi a Bandeira; no entanto, as imagens que Lorca e Cohen extraem da lua guardam forte parentesco. Nas composições de Cohen, a lua assume diversas ressignificações. Em “*Sisters of Mercy*” – “Don’t turn on the lights, you can read their address by the moon” (COHEN, 1999, p. 216) –, assim como em “*Joan of Arc*” – “As she came riding through the dark;/ No moon to keep her armour bright” (COHEN, 1999, p. 284) –, a lua serve como a luz que guia os passos na escuridão; já em “*Death of a Ladie’s man*”, a lua é o lugar misterioso e desolado para onde vão os amantes depois que o amor acaba: “It’s like our visit to the moon or to that other star”⁷; e, por fim, em “*The Law*”, a lua que evoca a imagem da amante: “If the moon has a sister/ It’s got to be you”⁸. No livro *Book of Longing*, há um poema, intitulado “*The moon*”, no qual o eu-lírico confessa-se um “pobre amante da lua”. O que chama a atenção neste poema é o fato de que, apesar de curto, a palavra “*moon*” aparece por três vezes: “The moon is outside./ I saw the great uncomplicated thing/ when I went to take a leak just now./ I should have looked at it longer./ I am a poor lover of the moon./ I see it all at once and that’s it/ for me and the moon” (COHEN, 2007b, p. 69).

Na poesia de Lorca, a lua é também um símbolo recorrente. No *Libro de Poemas*, de 1921, há dois poemas que a trazem já no título: “*Canción para la luna*” e “*La luna y la muerte*”. No poema “*Mañana*”, a água é comparada à lua, “Miel de luna que fluye/ de estrellas enterradas” (LORCA, 2012, p. 38); em “*Cantos Nuevos*”, a tarde dialoga com a lua, que responde, “Dice la luna: ‘Yo, sed de luceros’” (LORCA, 2012, p. 64). Segundo o estudo de Madalene Lindquist (2013), apenas no *Libro de Poemas*, a palavra lua aparece por 34 vezes (incluído o título dos poemas), enquanto no *Diván del Tamarit*, são oito ocorrências. No *Romancero Gitano*, são 33 aparições, assumindo significados diversos: mulher, em “*Romance de la luna, luna*”; a própria lua, em “*Romance Sonámbulo*”, “Bajo la luna gitana,/ las cosas la están mirando/ y ella no puede mirarlas” (LORCA, 2012, p. 360); símbolo da vida, em “*Romance de la guardia civil española*”, ao ser o par antitético

⁷ COHEN, Leonard. “Death of a Ladie’s Man”. *The Leonard Cohen Files*. Disponível em: <https://leonardcohenfiles.com/album6.html>. Acesso em: 05 out. 2021.

⁸ COHEN, Leonard. “The Law”. *The Leonard Cohen Files*. Disponível em: <https://www.leonardcohenfiles.com/album8.html#59>. Acesso em: 05 out. 2021.

da areia, que simboliza a esterilidade (LINDQUIST, 2013). Contudo, como assinala Manuel Antonio Arango (1995, p. 58), é a morte que a lua simboliza na maioria das vezes: “La luna aparece muchas veces en forma repetitiva en la poesía de Lorca, y representa de manera simbólica la presencia de la muerte”. Em “*Gacela de la muerte oscura*”, após afirmar os desejos na primeira estrofe, ele põe-se em negação: “No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,/ ni de la luna con boca de serpiente/ que trabaja antes del amanecer” (LORCA, 2012, p. 544). Conforme Josephs e Caballero (1989, p. 224), “la luna es el elemento más común en toda la obra lorquiana donde aparece doscientas dieciocho veces”.

Além dos *topoi*, cigano e lua, outra afinidade entre Lorca e Cohen está na visão sobre o que seja a poesia. Em uma nota intitulada “Poética”, Lorca (2012, p. 3) assinala: “[m]as o que vou dizer da Poesia? O que vou dizer destas nuvens, deste céu? Olhar, olhar, olhá-las, olhá-lo, e nada mais. [...] Aqui está; olha. Tenho o fogo em minhas mãos”. Para Lorca (2012, p. 3), cabe aos “críticos e professores” definir a poesia, sendo a tarefa do poeta tão somente olhar as coisas do mundo, por mais que ele “compreend[a] todas as poéticas”. Ao contrapor as poéticas tradicionais, ou técnicas do bem escrever, ao “fogo nas mãos” e à “função de ‘olhar’”, Lorca sugere – aliás, deduzo de sua afirmação – que se trata de escrever poemas que fujam das definições corriqueiras sobre a poesia, poemas que não se reduzam a explicações, e sobre os quais só reste o *olhar, e nada mais*. Uma poesia que se abre à visão, aos sentidos, à imagem. Em outras palavras, qualquer exercício de interpretação que pretenda decodificar as imagens é uma empresa malograda, pois o poema é apenas o que mostra em sua superfície. Já Cohen, no poema “*How to speak poetry*”, uma espécie de manifesto poético publicado originalmente no livro *Death of a Lady’s Man*, de 1978, faz um apelo contra a redundância e em favor da sinceridade na poesia. Usando como exemplo a borboleta, o eu-lírico, em tom de prédica, dirige-se àqueles que escrevem poesia clamando para que saibam distinguir a realidade poética do mundo referencial: “[t]he word butterfly is not a real butterfly. There is the word and there is the butterfly” (COHEN, 2007a, p. 158). Saber que uma palavra impressa no livro não corresponde à coisa que ela representa é o primeiro passo para, cumprindo o preceito cabralino, não perfumar a flor, nem poetizar o poema; afinal, visto que a palavra não é capaz de suprir a lacuna que há entre ela e o mundo, mais

válido seria assumir tal insuficiência. Mais adiante, ele afirma: “Do not act out words. Never act out words. Never try to leave the floor when you talk about flying. Never close your eyes and jerk your head too the side when you talk about death. Do not fix your burning eyes on me when you speak about love.” (COHEN, 2007a, p. 158). Se, para Lorca, trata-se de *olhar, e nada mais*, para Cohen, importa conceber a palavra como um objeto exato, preciso, fechado em sua materialidade, dispensando adornos e floreios.

Let us compare mythologies

Diván del Tamarit compõe-se de 21 poemas: doze gazéis e nove cacidas. Divã ou *diwan* refere-se, na tradição poética oriental, à antologia poética de um autor. Segundo Álvarez (1992, p. 271), “habría sido más correcto que en el epígrafe constara el nombre del próprio escritor, pero en eso difiere de los orientales”. Assim, há um mascaramento do poeta, que se esconde por detrás da flora: o pomar de tâmaras. Ocorre um processo de identificação com o mundo vegetal, o qual “se conecta frecuentemente con lo humano, como sucedía en la lírica árabe clásica.” (ÁLVAREZ, 1992, p. 271). Observa-se, portanto, que há aproximações e distanciamentos em relação à poesia árabe-andaluz – o que fica mais evidente na forma como Lorca atualiza os gêneros poéticos em jogo. Isso, porque, tanto a forma do gazel quanto a da cacida são subvertidas: na poesia persa, o gazel é um poema monorrímo (aa ba ca etc.), de quatro a quinze dísticos, trazendo temática erótica; já os gazéis de *Diván del Tamarit* não se prendem a uma forma fixa. Com exceção da “*Gacela de la terrible presencia*” e da “*Gacela del recuerdo de amor*”, cujas estrofes são compostas por dois versos (dísticos), os demais gazéis variam formalmente: em “*Gacela del amor imprevisto*” e em “*Gacela del niño muerto*”, quatro estrofes de quatro versos, enquanto nos outros gazéis a estrofação varia entre quatro, seis, três ou dois versos. Quanto às rimas, tampouco há regularidade. O que Lorca preserva nos doze gazéis é a temática erótica. A propósito dessa forma poética, Álvarez (1992, p. 271) afirma que “suele ser un canto erótico, donde se piropea a la beldade y donde el poeta llora la frialdade o ausencia femenina, de aquí se adquiera tono de elegía”. Ou seja, trata-se de

um canto de amor, um elogio e uma elegia (ALVÁREZ, 1992). Em todos os gazéis do livro, estão presentes o tema amoroso e a separação/morte, o que se faz notar também nos próprios títulos: “amor imprevisto”, “amor desesperado”, “*amor que no se deja ver*”, “*recuerdo de amor*”, “*amor maravilloso*” e “*amor con cien años*”; “*terrible presencia*”, “*niño muerto*”, “*raíz amarga*”, “*muerte oscura*” e “*huida*”. Álvarez prossegue (1992, p. 273): “al mismo tiempo que eróticos, estos poemas son verdaderas elegías en las que el poeta canta y se duele por la separación de la persona amada. [...] el ser amado ha huido, ya no está junto al sujeto y éste, muerto de amor y en soledad, recuerda la dicha pasada.”.

Já quanto às *cacidas*, essa forma é igualmente monorríma, porém, bem mais longa. O número mínimo de versos é sete, mas geralmente pode ter até cem versos ou mais. Conforme Álvarez (1992, p. 277), “la finalidad de la *qasida* es hacer un elogio de una tribu o persona, en la Arabia preislámica, o de un rey o mecenas al que el poeta solicita su apoyo, en épocas posteriores”. Todavía, por mais que o número de versos das *cacidas* do *Diván del Tamarit* corresponda aos das *cacidas* do estilo oriental, “por su temática tampoco se ajustan a las árabes ni las persas” (ALVÁREZ, 1992, p. 278). Isso porque as *cacidas* lorquianas não são panegíricos; com efeito, todas tratam, em certa medida, da morte. Em “*Cacida del herido por el agua*”, diz-se em um dos versos: “quiero morir mi muerte a bocanadas”; na “*Casida del llanto*”, fala-se de lágrimas; na “*Casida de la mujer tendida*”, a despeito da evocação do corpo feminino, o verso final diz: “los muertos gimen esperando turno”. Predominam em suas *cacidas* imagens de esqueletos, de mãos feridas, da noite, de touros degolados, de lágrimas, de sepultura, além de o campo semântico ser marcado pela negatividade: “*tierra sin un junco*”, “*noches sin lecho*”, “*alba sin mancha*”, “*rubor sin nombre*”, “*mi agonía*”, “*viento triste*”.

Embora não tenha cultivado as formas árabe-andaluzas em sua poesia e em suas canções, observa-se que Cohen explora igualmente o binômio amor e morte, do qual deriva também a morte do amor, ou seja, a separação. Nas palavras de Manzano,

Sexo y muerte son los polos decisivos que originan nuestra vida, y el Amor es la única realidad capaz de transformarla. Lorca, sin duda, había influido en esta visión del mundo que adoptaría Cohen, incubando la conciliación de la paradoja, fundiendo los extremos que se repelían en la disolución de una cópula, hasta alcanzar una conjunción estética que lo llevaría a la asunción de un realismo místico de pletórica plenitud espiritual. (MANZANO, 2012, p. 110).

No livro de *The Spice Box of Earth*, é frequente o tema da separação amorosa. No poema “*As the mist leaves no scar*”, o eu-lírico lamenta o fato de que não deixará marcas na amante: “So my body leaves no scar/ On you, nor ever will”, e o verso final é a constatação da separação: “When one is gone and far” (COHEN, 1999, p. 38). Em “*Owning everything*”, ele tenta apaziguar a amante dizendo que não a abandonará porque não tem aonde ir: “You worry that I leave you/ I will not leave you/ Only strangers travel/ Owning everything, I have nowhere to go” (COHEN, 1999, p. 48). Nota-se aqui a antítese da condição cigana, isto é, dos despossuídos que vagueiam por nada possuírem. Já em “*For Anne*”, invertem-se os polos da separação: o eu-lírico se lamenta por ter sido abandonado pela amante: “With Annie gone,/ Whose eyes to compare/ With the morning sun?/ Not that I did compare,/ Now that she’s gone” (COHEN, 1999, p. 52). Por fim, em “*Travel*”, o eu-lírico diz que o motivo de ter partido deve-se ao fato de nunca ter se perdido no amor o suficiente: “Lost in the Fields of your hair I was never lost/ Enough to lose a way I had to take” (COHEN, 1999, p. 70). O amor é marcado pelo signo da perda, isto é, perder-se nos cabelos da amada significa abdicar de outra vida; em razão disso, opta pela lembrança: “The windy sky’s a locket for your hair.” (COHEN, 1999, p. 70). Tal contradição é exemplarmente representada no poema “*You do not have to love me*”, em cujos versos finais se diz: “I prayed that you would love me/ and that you would not love me” (COHEN, 1999, p. 236).

Em “*What I’m doing here*”, de *Flowers for Hitler*, o eu-lírico hesita se foi o próprio mundo, ou apenas ele mesmo que agiu contra o amor: “I do not know if the world has conspired against love/ I have conspired against love” (COHEN, 1999, p. 96). Os horrores da História interpõem-se entre os amantes: “would you snatch a skull/ for midnight wine, my dear?” (COHEN, 1999, p. 108), como escreve em “*It uses us!*”. Em “*The failure of a secular life*”, Cohen cria um efeito de estranhamento quando descreve uma cena doméstica envolvendo um torturador e sua esposa: “He watched her real-life Dachau,/ knew his career was ruined” (COHEN, 1999, p. 118). Os nazistas não são monstros com “*green saliva*” e “*oversize incisors*” (COHEN, 1999, p. 112), (como diz no poema sobre Adolph Eichmann), mas pessoas comuns, as quais passam inclusive por problemas conjugais. Amor e morte andam lado a lado. Com efeito, o que se observa é uma relação

dialética entre a vida privada e a vida social, ou melhor, a intimidade interferindo no mundo, e vice-versa. E é justamente esse o motivo de “*The big world*”: “The big world will find out/ about this farm/ the big world will learn/ the details of what/ I worked out in the can/ And your curious life with me/ will be told so often/ that no one will believe/ you grew old” (COHEN, 1999, p. 160).

O que importa reter é que, à maneira dos gazéis lorquianos, em sua lírica amorosa, Cohen alterna-se entre o elogio e a elegia, entre o amor e a morte. A título de demonstração, analisarei comparativamente os poemas “*Gacela del mercado matutino*”, do *Diván del Tamarit* (1936), e “*Beneath my hands*”, publicado pela primeira vez em *The Spice-Box of Earth* (1961), a fim de indicar como Cohen “responde aos poemas” de Lorca.

Gacela del Mercado Matutino⁹

Por el arco de Elvira
quiero verte pasar
Para saber tu nombre
y ponerme a llorar.

¿Qué luna gris de las nueve
te desangró la mejilla?
¿Quién recoge tu semilla
de llamarada en la nieve?
¿Qué alfiler de cactus breve
asesina tu cristal?

Por el arco de Elvira
voy a verte pasar
para beber tus ojos

Beneath my hands¹⁰

Beneath my hands
your small breasts
are the upturned bellies
of breathing fallen sparrows.

Wherever you move
I hear the sounds of closing wings
of falling wings.

I am speechless
because you have fallen beside me
because your eyelashes
are the spines of tiny fragile animals.

I dread the time

⁹ *Pelo arco de Elvira/ quero ver-te passar/ para saber o teu nome/ e pôr-me a chorar./ Que lua gris das novembro/ te dessangrou a face?/ Quem recolhe a tua semente/ de labareda na neve?/ Que alfinete de cacto breve/ assassina teu cristal?/ Pelo arco de Elvira/ quero ver-te passar/ para saber o teu nome/ e pôr-me a chorar./ Que voz para meu castigo/ levantas pelo mercado!/ Que cravo alienado/ nos montões de trigo!/ Quão longe estou contigo,/ quão perto quando te vais!/ Pelo arco de Elvira/ quero ver-te passar/ para saber o teu nome/ e pôr-me a chorar.* (LORCA, 2012, p. 549, tradução de William Agel de Melo).

¹⁰ Nas minhas mãos/ seus seios pequenos/ são essas barriguinhas pra cima/ dos arfantes pardais caídos no chão./ Onde quer que você passe/ Ouço o som de asas fechando/ de asas caindo./ Estou sem fala/ porque você caiu ao meu lado/ porque seus cílios/ são as vértebras de pequeninos e frágeis animais./ Receio o momento/ em que seus lábios/ comecem a me chamar de caçador./ Quando você me chamar pertinho/ para dizer/ que seu corpo não é bonito/ Quero intimar/ os olhos e os lábios ocultos/ de pedra e luz e água/ para testemunhar contra você./ Quero que eles/ libertem/ de seus cofres mais secretos/ a trêmula rima de seu rosto./ Quando você me chamar pertinho/ para dizer/ que seu corpo não é bonito/ Quero que meu corpo e minhas mãos/ se tornem piscinas/ para você se mirar e sorrir. (COHEN, 2007a, p.42-44, tradução de Fernando Koproski).

y ponerme a llorar.

¡Qué voz para mi castigo
levantas por el mercado!
¡Qué clavel enajenado
en los montones de trigo!
¡Qué lejos estoy contigo!
¡qué cerca cuando te vas!

Por el arco de Elvira
voy a verte pasar
para sufrir tus muslos
y ponerme a llorar.
(LORCA, 2012, p. 548)

when your mouth
begins to call me hunter.

When you call me close
to tell me
your body is not beautiful
I want to summon
the eyes and hidden mouths
of stone and light and water
to testify against you.

I want them
to surrender before you
the trembling rhyme of your face
from their deep caskets.

When you call me close
to tell me
your body is not beautiful
I want my body and my hands
to be pools
for your looking and laughing.
(COHEN, 2007, p. 42- 44).

“*Gacela del mercado matutino*” compõe-se de cinco estrofes, das quais a terceira e a quinta são variações da primeira, constituindo uma espécie de estribilho: as três estrofes ímpares iniciam-se por “Por el arco de Elvira” e terminam com “y ponerme a llorar”. Já o segundo verso de cada uma sofre uma ligeira alteração, porque se, na primeira estrofe, diz-se “quiero verte pasar”, na terceira e na quinta, é dito: “voy a verte pasar”. O eu-lírico sai da esfera do desejo e adentra a da ação, ou seja, deixa de apenas “querer” e põe-se em movimento. Já no terceiro verso de cada estrofe, alteram-se as razões da contemplação: primeiramente, quer vê-la passar para “saber tu nombre”; depois, “para beber tus ojos”; por fim, “para sentir tus muslos”. Nota-se que são três as etapas do desejo, porquanto, na primeira vez, quer descobrir o nome daquela cuja visão lhe faz esperar obstinadamente; na segunda vez, ele anseia por olhá-la diretamente nos olhos; na terceira vez, quer tocar suas coxas. Ou seja, a mulher sai da condição de anônima (primeira ocorrência) e abre-se em toda sua intimidade (na terceira ocorrência) no desejo do eu-lírico. O arco é metáfora da passagem, da transformação do estrangeiro em hóspede ou autóctone. Cumpre ressaltar que o Arco de Elvira, também conhecido

como Porta de Elvira, era a principal entrada de Granada, cercada por uma muralha, durante a dominação islâmica em Al-Andalus, tendo sido construído pelos ziridas no século XI. Já na década de 1930, a região do Arco de Elvira era caracterizada pelos mercados e bazares – daí o nome “mercado matutino”. Em todo caso, é como se a figura feminina aos poucos se tornasse familiar do eu-lírico. Assim, depreende-se do estribilho a presença de um eu-lírico que espera pelas aparições da mulher por quem se enamorou, embora não saiba seu nome e jamais tenha a encarado frente a frente.

Já a segunda e a quarta estrofes têm seis versos heptassílabos cada, sendo marcadas pelo *enjambement* (cada período ocupa dois versos) e pelo uso da anáfora nos versos ímpares: repete-se o pronome “Qué”. Enquanto a segunda estrofe caracteriza-se por três perguntas (indicadas pelo sinal gráfico de interrogação), a quarta traz três exclamações. O que se nota, acima de tudo, é que as imagens importam mais que a significação. Cada imagem cria um mundo que só tem sentido dentro daquele poema, “[c]ada imagen a veces es un mito creado” (LORCA, 1989, p. 231). Na estrofe dois: “¿Qué luna gris de las nueve/ te desangró la mejilla?/ ¿Quién recoge tu semilla/ de llamarada en la nieve?/ ¿Qué alfiler de cactus breve/ asesina tu cristal?”. Estão presentes figuras de linguagem como o oxímoro (“llamarada en la nieve”), a personificação (“luna gris [...] te dessangró” e “¿Qué alfiler [...] asesina?”) e a hipálage (“cactus breve”). As perguntas não têm resposta porque não encontram um correspondente no real, ou melhor, são formuladas numa língua que é estritamente poética. O efeito criado é o mesmo que Hugo Friedrich identifica na poesia rimbaudiana, qual seja: a irrealidade sensível. Em suas palavras,

A substância da realidade deformada fala muito amiúde por meio de grupos de palavras, dos quais cada parte integrante tem uma qualidade sensível. Todavia, tais grupos reúnem aquilo que é objetivamente inconciliável de um modo tão anormal que, das qualidades sensíveis, resulta uma imagem irreal. Trata-se sempre de imagens que se pode contemplar, mas são de tal forma que o olho humano nunca poderia encontrá-las. (FRIEDRICH, 1978, p. 79-80).

Assim é que uma lua gris dessangra a face, que a semente de labareda está na neve, e que um cristal pode ser assassinado pelo alfinete de um cacto breve. Ou, para dizer com Friedrich, são elementos do sensivelmente real, “mas elevados a uma super-realidade mediante contração, omissão, deslocação e recombinação.” (FRIEDRICH,

1978, p. 80). É uma realidade que só existe na língua, é um ato de fantasia ditatorial. A propósito da “fantasia ditatorial”, Friedrich (1978, p. 81) escreve que esta procede não da observação e da descrição, mas da “liberdade ilimitadamente criativa”, isto é, “[o] mundo real se rompe sob a imposição de um sujeito que não quer receber seus conteúdos mas, sim, quer impor sua criação.”. À maneira de Rimbaud, Lorca inventa um mundo cujas regras são arbitrárias, em que objetos distantes aproximam-se, em que, como se por um truque de mágica, *um alfinete de cacto breve assassina teu cristal*. Tal encantamento deriva do olhar apaixonado do eu-lírico que observa a amada intangível a passar pelo Arco de Elvira. Isso fica mais evidente na quarta estrofe: “¡Qué voz para mi castigo/ levantas por el mercado!/ ¡Qué clavel enajenado/ en los montones de trigo!/ ¡Qué lejos estoy contigo!/ ¡qué cerca cuando te vas!”. Trata-se de um sujeito que sofre (“mi castigo”), que se sente deslocado na multidão (“clavel enajenado en los montones de trigo”) e que se sente apartado da amada mesmo que ela esteja próxima: (“Qué lejos estoy contigo!/ ¡qué cerca cuando te vas!”). Seu amor é concebido sob o signo do impasse; por isso, o mundo é deformado e não funciona de acordo com a lógica. As imagens são reflexo de sua desordem interior.

Já o poema “*Beneath my hands*”, publicado originalmente em *The Spice-Box of Earth*, em 1961, trata de um amante que elogia o corpo da amada contra suas inseguranças. Para tanto, cria imagens para seus seios, para seus cílios, para o seu sorriso. “*Beneath my hands*” compõe-se de 7 estrofes irregulares, tendo ao todo 31 versos. E a cada estrofe corresponde um período, cuja estrutura sintática é relativamente simples, sem inversões e anástrofes. Os versos são livres e brancos, havendo uma única rima: o sexto e sétimo versos terminam em “wings”. O ritmo torna-se sincopado devido ao uso reiterado do *enjambement*. Chama a atenção também, a anáfora na terceira estrofe, pois os versos 9 e 10 iniciam-se com “because”. São, porém, as estrofes 5 e 7 que guardam maior semelhança estrutural, visto que, se repetem rigorosamente os três primeiros versos: “When you call me close/ to tell me/ your body is not beautiful”. A esses versos, segue-se outra anáfora: na estrofe 5, “*I want to summon the eyes. . .*”; na estrofe 7, “*I want my body and my hand*” (COHEN, 2007, p. 42; 44, sem grifos no original). Em razão dessa simetria entre as estrofes 5 e 7, é possível observar que o poema se divide em duas partes: a primeira com 4 estrofes, e a segunda com 3 estrofes. Na primeira parte, há certa

regularidade, uma vez que as estrofes 1 e 3 compõem-se de 4 versos, ao passo que as estrofes 2 e 4 têm 3 versos. Já na segunda parte, as estrofes 5 e 7 têm 6 versos, e a 5 tem 4 versos. Todavia, embora não haja a repetição de “When you call me close/ to tell me/ your body is not beautiful”, na sexta estrofe, “I want” aparece uma vez, em cada uma das três últimas estrofes. A partir dessa cisão no interior do poema, podemos perceber que o eu-lírico apresenta duas situações complementares.

Na primeira parte, são criadas imagens inusitadas valendo-se da zoomorfização. Os seios da amante tornam-se barrigas de pardais: ““your small breasts/ are the upturned bellies/ of breathing fallen sparrows”; os seus cílios, vértebras de pequenos frágeis animais: “your eyelashes/ are the spines of tiny fragile animals”. É digno de nota que as metáforas animais se apresentam em posição de vulnerabilidade, porquanto os seios nada mais são que barrigas de pardais arfantes caídos no chão, “breathing fallen sparrows”. Ademais, na segunda estrofe, o eu-lírico diz que, quando a amante passa, ele ouve o som de asas: “I hear the sounds of closing wings/ of falling wings”. Asas em queda, afinal, no segundo verso da terceira estrofe, se diz, “because you have fallen beside me”. É como se a amante fosse um pardal a ser capturado, uma presa abatida. Ao longo das quatro primeiras estrofes, o jogo de sedução é comparado a uma caça, e isso fica claro quando o eu-lírico diz temer que os lábios dela o chamem de caçador: “I dread the time/ when your mouth/ begins to call me hunter”. Essa dialética de predador e presa está expressa, na verdade, desde os dois primeiros versos do poema, quando o eu-lírico enuncia: “Beneath my hands/ your small breasts”. As mãos do eu-lírico sobrepõem-se aos seios pequenos numa posição de jugo, “beneath”. De certo modo, é como se suas mãos fossem uma armadilha a aprisionar os seios da amante.

No capítulo 11, do livro 3 de *A brincadeira favorita* (*The favourite game*), “*Beneath my hands*” é um dos poemas que Lawrence Breavman, *alter ego* de Cohen, escreve para a namorada, Shell. No romance, o que inspira Breavman a escrever o poema sobre a amante que desdenha da própria beleza, é a insegurança de Shell devido ao fato de o ex-marido, Gordon, jamais tê-la tocado, “Gordon tinha dito que a amava mas se recusara a tocá-la. Cinco anos. Impusera limites ao contato. [...] A carne dela havia morrido por isso. A cada noite fora ficando mais cinzenta” (COHEN, 2011a, p. 180). Em certa medida, “*Beneath my hands*”, mais que uma exaltação ao corpo da mulher amada, é o ardil de que

Breavman se vale para fazer com que ela se entregue sem pudores, “[e]la aprendeu depressa, mas nenhuma mulher é tão bela que não deseje a beleza recontada em versos. Era um profissional e soube criar a figura do amante para cortejá-la. Achava que poemas eram capazes de fazer coisas acontecerem.” (COHEN, 2011a, p. 180). É justamente para atraí-la até sua armadilha que o eu-lírico usa palavras doces, sedutoras, as quais estão nas estrofes 5, 6 e 7. Se, na primeira parte do poema, predominava a zoomorfização, de modo a assinalar a vulnerabilidade da amante; na segunda parte, é frequente o uso da metáfora.

Na estrofe 5, tem-se novamente um jogo no qual a amante diz que seu corpo não é bonito, “When you call me close/ to tell me/ your body is not beautiful”, ao qual, o eu-lírico responde com o desejo de dar vida às coisas que são inanimadas a fim de que a desmintam, “I want to summon/ the eyes and hidden mouths/ of stone and light and water/ to testify against you”. E esses mesmos olhos e lábios ocultos de pedra, luz e água libertarão a trêmula rima de seu rosto, de seus cofres mais secretos: “I want them/ to surrender before you/ the trembling rhyme of your face/ from their deep caskets”. Ou seja, o seu bem mais precioso – seu sorriso – estaria guardado tão profundamente que seria preciso mobilizar os ardis mais engenhosos para trazê-lo à luz. Contudo, na sétima e última estrofe, a amante ainda não se rende, repetindo que seu corpo não é bonito. A isso, o eu-lírico propõe sua própria despersonificação, metamorfoseando-se em piscinas, “I want my body and my hands/ to be pools/ for your looking and laughing”. Ele quer oferecer o seu corpo para que ela finalmente ria e se entregue aos seus braços. A sua armadilha de sedução consiste, portanto, em abrir-se e oferecer-se, a fim de que ela se aproxime e se entregue a ele.

À guisa de conclusão

No poema “*Lorca lives*”, de *Book of longing*, Cohen especula que Lorca não fora assassinado pelas tropas franquistas; em vez disso, ele nunca voltou à Espanha depois de sua estadia em New York nos anos de 1929 e 1930, “Lorca lives in New York City/ He

never went back to Spain/ He went to Cuba for a while/ But he's back in town again” (COHEN, 2007b, p. 122). A fictícia viagem de Lorca para Cuba ressoa o périplo do próprio Cohen, quando este morou em Cuba no início da década de 1960, tendo inclusive testemunhado a malfadada invasão americana à Baía dos Porcos, em abril de 1961. É como se Lorca e Cohen se tornassem uma só pessoa, um só poeta, compartilhando as mesmas experiências. Nas palavras de Marco Adria (1990, p. 35-36),

La trayectoria personal de Lorca es notablemente parecida a la de Cohen; como Cohen, Lorca fue mucho más que un poeta, fue también compositor, pianista, guitarrista, pintor y dramaturgo. También en común con Cohen, fue bien educado y provenía de una familia adinerada. Para más coincidencia, el imaginario religioso dio forma a todo su arte: el Catolicismo fue una importante influencia en su formación. Ambos, Lorca y Cohen estudiaron leyes y literatura, de hecho, los dos estudiaron en la Universidad de Columbia, aunque, por supuesto, mucho después. Finalmente, compartían una visión mística de la amistad, especialmente entre hombre y mujer.

Assim, não se trata de perseguir uma suposta influência de Lorca sobre Cohen. Como declarou no discurso de agradecimento do prêmio Príncipe das Astúrias, Cohen não emula o estilo lorquiano; antes, expressa seus desejos e sua visão de mundo nos “limites estritos da dignidade e da beleza”, tal como a voz de Lorca lhe havia instruído, por meio de sua poesia. No lugar da noção de influência, devemos pensar nas afinidades eletivas entre Lorca e Cohen. Mais que isso: muito embora tenha sido Cohen que leu os poemas de Lorca, se fosse o contrário – Lorca a ler os poemas de Cohen –, resultaria a mesma coisa. Ousaria dizer que Lorca leu Cohen.

Referências

ADRIA, Marco. Chapter and Verse: Leonard Cohen. *In*: ADRIA, Marco. **Music of Our Times**: eight Canadian singer-songwriters. Canadá: James Lorimer & Company, 1990, p. 27-44.

ALLAN, Roy. **The Worlds of Leonard Cohen**: a study of his poetry. 1967. 157 f. Thesis (Master of Arts) – Department of English, University of British Columbia, Vancouver, 1967.

- ÁLVAREZ, María Ángeles Pérez. La influencia oriental en “El Diván del Tamarit” de Lorca. **Anuario de estudios filológicos**, vol. 15, p. 269-278, 1992.
- ARANGO, Manuel Antonio. **Símbolo y Simbología en la Obra de Federico García Lorca**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995.
- BEGEGA, Carmen Serrano. **La obra poética de Federico García Lorca: breve estudio de la metáfora lorquiana**. 2012. 44f. Monografía (Diploma Internacional de Profesor de Lengua Española) – Universidad Pontificia de Salamanca y Fundación Fidescu, Salamanca, 2012.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. 2 ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- CHEN, Nanyu. The gypsy in the poetry of Federico García Lorca. **Foreign Language Studies**, n. 4, p. 95-116, 2006. Disponível em: [https://nccur.lib.nccu.edu.tw/bitstream/140.119/101860/1/04\(p95-116\).pdf](https://nccur.lib.nccu.edu.tw/bitstream/140.119/101860/1/04(p95-116).pdf). Acesso em: 27 dez. 2016.
- COHEN, Leonard. **A brincadeira favorita**. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2011a.
- COHEN, Leonard. **The Prince of Asturias Speech**. Oviedo, 21 de outubro de 2011b. Disponível em: <http://cohencentric.com/leonard-cohen-the-prince-of-asturias-awards-speech-with-annotations-commentary/>. Acesso em: 20 dez. 2016.
- COHEN, Leonard. **Poemas e canções**, vol. 1. Trad. Margarida Vale de Gato e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d’Água, 1999.
- COHEN, Leonard. **Atrás das linhas inimigas de meu amor**. Organização, tradução e apresentação de Fernando Koproski. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007a.
- COHEN, Leonard. **Book of longing**. London: Penguin, 2007b.
- COHEN, Leonard. Leonard Cohen: icon of popular music. [julho de 1990]. Athabasca: **Aurora**. Entrevista com Marco Adria.
- COHEN, Leonard. **Book of Mercy**. Toronto: McClelland and Stewart, 2010. (E-book)
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- JOSEPHS, Allen; CABALLERO, Juan. **Federico García Lorca: Poema de Cante Jondo; Romancero Gitano**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- KOPROSKI, Fernando. **Flores das flores para Hitler: 13 poemas traduzidos de Leonard Cohen**. 2007. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- LINDQUIST, Madalene. **La luna en tres obras poéticas de Federico García Lorca**. 2013. 29f. Ensaio (Spanska). Umeå Universitet, 2013. Disponível em: <http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:620732/FULLTEXT01.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2016.

LORCA, Federico García. **Obra Poética Completa**. 5 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

LORCA, Federico García. **Obras completas**. 23 ed. Madrid: Aguilar, 1989. (Tomo III Prosa/Dibujos).

LORCA, Federico García. **Prosa**. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

MANZANO, Alberto. **Leonard Cohen**: Lorca, el Flamenco y el Judío Errante. Barcelona: Ediciones Alfabia, 2012.

MOTA, Ático Villas-Boas da. Federico García Lorca e os escaninhos da palavra. *In*: LORCA, Federico García. **Obra Poética Completa**. 5 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. IX-XXVII.

PEZZARELLO, Christopher Joseph. “**You have sweetened your word**”: sincerity and prayer in Leonard Cohen’s *Book of Mercy*. 1997. 132 f. Thesis (Master of Arts) – Faculty in Graduate Studies, McGill University, Montreal, 1997.

SALGADO, Félix Herrera. El gitano en la obra de Federico García Lorca. **Aula**: revista de pedagogía, n. 3, p. 9-20, 1990.

SIMMONS, Sylvie. **I’m your man**: a vida de Leonard Cohen. Trad. Patrícia Azeredo. Rio de Janeiro: BestSeller, 2016.

Recebido em 02/02/2022.

Aprovado em 23/02/2022.