



Universidade de Brasília

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura – mestrado

Área de concentração: Literatura e Outras Artes

Thaís Ribeiro Feitosa

## **JOAQUÍN SABINA, DA CANÇÃO AO SONETO**

Recepção e intertextualidade no poeta que se tornou cantor

Brasília, 2022.

**THAÍS RIBEIRO FEITOSA**

**JOAQUÍN SABINA, DA CANÇÃO AO SONETO**

Recepção e intertextualidade no poeta que se tornou cantor

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, tendo em vista a obtenção do Título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes.

Orientador: Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho.

Brasília, 2022.

FF311j Feitosa, Thais Ribeiro  
Joaquín Sabina, da canção ao soneto. Recepção e  
intertextualidade no poeta que se tornou cantor / Thais  
Ribeiro Feitosa; orientador Erivelto da Rocha Carvalho. --  
Brasília, 2022.  
130 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2022.

1. recepção. 2. intertextualidade. 3. Joaquín Sabina. 4.  
canção. 5. soneto. I. Carvalho, Erivelto da Rocha, orient.  
II. Título.

Thaís Ribeiro Feitosa

**Joaquín Sabina, da canção ao soneto.** Recepção e intertextualidade no poeta que se tornou cantor.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília tendo em vista a obtenção do Título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho – Orientador (UnB)

Presidente da Banca

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Mayra Moreyra Carvalho (UEMG)

Membro Externo

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Juliana Estanislau de Ataíde (POSLIT-UnB/IFB)

Membro Interno

---

Prof. Dr. José Luís Martínez Amaro (UnB)

Membro Suplente

Brasília, 2022.

## **Agradecimentos**

Agradeço a meus pais e a meu esposo, pelo apoio, paciência, incentivo e confiança incondicionais e constantes; por estarem sempre comigo, por respeitarem minhas escolhas e acreditarem no meu sonho.

Agradeço a meu orientador, por ter me apresentado a Joaquín Sabina em 2012 e me incentivado a trilhar uma jornada no mundo acadêmico. Por ter me conduzido no Projeto de Iniciação Científica – PIBIC, na monografia, e por ter confiado na minha capacidade até quando eu mesma já não acreditava. Por ter seguido comigo neste caminho de música e poesia com tanta paciência e tanta boa vontade.

Aos amigos que me ajudaram na confecção desta dissertação e aos que esperaram pacientemente pelo meu retorno ao mundo social ao fim dessa jornada.

Aos professores que aceitaram o convite de participar da banca, pela disposição e boa vontade.

Esos versos me llegaban gracias a su música. Yo había considerado el lenguaje como una manera de decir cosas, de quejarse, o de decir que uno estaba alegre, o triste. Pero cuando oí aquellos versos (y, en cierto sentido, llevo oyéndolos desde entonces) supe que el lenguaje también podía ser una música y una pasión. Y así me fue revelada la poesía.

(J. L. Borges, *Arte poética: Seis conferencias*)

## Resumo

A teoria da Intertextualidade postula que nenhum texto é escrito sem que nele haja a presença de outros textos, ocultos ou explícitos. Perceber um texto é ser capaz de identificar em suas linhas os caminhos percorridos pelo autor que conduzem nossa interpretação. Baseada nessa teoria e buscando melhor compreender os sonetos contidos no *poemario Ciento Volando de Catorce*, esta pesquisa pretende relacionar seus versos às demais obras de seu autor, o *cantautor* espanhol Joaquín Sabina. Além da correspondência entre músicas e poemas de Sabina, esta dissertação procura compreender as relações intertextuais existentes entre as obras e a influência literária ali contida, em uma análise comparativa das circunstâncias que forem pertinentes. Para entender como as influências externas, históricas, políticas e sociais se manifestam na escrita de Joaquín Sabina, a Estética da Recepção também será apresentada, a fim de entender como o vínculo autor-obra-receptor se apresenta no livro em questão.

**Palavras-chave:** Joaquín Sabina, soneto, música, intertextualidade, recepção.

## Resumen

La Teoría de la Intertextualidad afirma que ningún texto se escribe sin la presencia de otros textos, ocultos o explícitos. Analizar un texto es poder identificar en sus líneas los caminos recorridos por el autor que guían nuestra interpretación. Basado en esta teoría y buscando comprender de la mejor manera los sonetos contenidos en el poemario *Ciento Volando de Catorce*, esta investigación pretende relacionar sus versos con las demás obras de su autor, el cantautor Joaquín Sabina. Además de la correspondencia entre las canciones y los poemas de Sabina, esta disertación busca comprender las relaciones intertextuales entre las obras y la influencia literaria contenida en ellas, en un análisis comparativo de las circunstancias relevantes. Para comprender como se manifiestan las influencias externas, históricas, políticas y sociales en la creación de Joaquín Sabina, se presentará también la Estética de la Recepción, a fines de saber cómo se presenta el vínculo obra-autor-receptor en el libro.

**Palabras clave:** Joaquín Sabina, soneto, música, intertextualidad, recepción.



## SUMÁRIO

Agradecimentos .....	5
Resumo .....	7
Resumen .....	8
Introdução: Nos Sobran Los Motivos.....	11
Considerações iniciais .....	13
CAPÍTULO 1. A recepção, a intertextualidade e o soneto em suas relações literárias..	16
1.1 A Estética da Recepção .....	16
1.2. O Autor .....	17
1.3 O Receptor.....	17
1.4. A obra .....	18
CAPÍTULO 2: A Recepção e a contextualização sobre a teoria do soneto .....	20
2.1. Recepção e significado da obra .....	20
2.2. A persistência da tradição vista desde a recepção .....	22
2.3. A recepção, a tradição literária e o soneto.....	23
2.4. Horizonte de expectativa e intertextualidade.....	24
2.5. Eu-lírico na obra sabiniana.....	29
CAPÍTULO 3. A História espanhola, suas tradições literárias e Joaquín Sabina .....	32
3.1. A sociedade espanhola: entre a coletividade e o individualismo .....	35
3.2. Ecos barrocos na literatura espanhola contemporânea .....	39
3.3. Pongamos que hablo de Joaquín.....	41
3.4. Joaquín sabina: Un poeta metido a cantante.....	45
CAPÍTULO 4. <i>Ciento volando de Catorce</i> : visão panorâmica.....	53
4.1. Transtextualidade .....	58
4.2. Geografia íntima e marco imagético espacial.....	62
4.3. Autoficção vs autobiografia.....	63
4.4 Influências e estilo .....	64

CAPÍTULO 5. Mis poetas, mis sonetos: A influência literária nas criações sabinianas	66
5.1. Jaime Gil de Biedma .....	67
5.2. César Vallejo .....	70
5.3. Francisco Quevedo e Barroco espanhol .....	73
CAPÍTULO 6: Relações dialógicas e aproximações aos sonetos .....	85
6.1. Satíricos .....	87
6.2. Amorosos.....	89
6.3. Metafísicos .....	98
6.4. Comunicativos.....	102
6.5. Elegíacos.....	106
6.6. Laudatórios .....	107
CONCLUSÕES .....	114
REFERÊNCIAS .....	116
ANEXOS .....	120
ANEXO A .....	120
ANEXO B .....	122
ANEXO C .....	123
ANEXO D .....	125
ANEXO E.....	127
ANEXO F.....	128
ANEXO G .....	128
ANEXO H .....	129
ANEXO I.....	130

## **Introdução: Nos Sobran Los Motivos**

O prólogo de *Ciento Volando de Catorce* diz: “Sabina es cantante y poeta. Por ajustar más: no un cantante metido a poeta, sino un poeta metido a cantante” (GARCÍA MONTERO, apud SABINA, 2001, p. 03). Joaquín Sabina, aclamado cantor e compositor espanhol, é cada vez mais estudado nas comunidades acadêmicas espanholas e hispano-americanas devido a seu vasto e criativo repertório musical, fruto de uma carreira de mais de cinquenta anos, vencedor de muitos prêmios e digno do reconhecimento que recebe na esfera *hispanohablante*.

Após sofrer um Acidente Vascular Cerebral – AVC em 2001, Sabina sente a necessidade de se afastar dos palcos e do tumulto da vida noturna, dedicando-se mais a atividades introspectivas e a seu maior sonho desde a infância: ser poeta. O artista e sua contribuição poética ao mundo literário, porém, são temas praticamente não abordados em pesquisas acadêmicas, até mesmo em território espanhol – de acordo com as pesquisas realizadas durante a elaboração desta dissertação – mas são ocasionalmente citados em estudos referentes a seu trabalho musical.

Música e poesia vêm sendo relacionadas e discutidas há séculos dentro do universo acadêmico. Muitos estudos divergem sobre a proximidade e a definição hierárquica imposta a elas pelo campo literário. Nesta dissertação, será defendida a relação em geral harmoniosa entre os dois campos artísticos, na tentativa de perceber como se complementam, como dialogam e como podem contribuir para o enriquecimento dos estudos literários já existentes sobre os temas.

Podemos ousar imaginar a importância de aprofundar as pesquisas até aqui desenvolvidas, não somente sobre suas criações, mas sobre certos aspectos particulares, sociais, históricos e teóricos que proporcionem melhor compreensão da complexidade de seu acervo criativo. É importante saber qual a relação (se há, de fato, uma relação) entre suas criações poéticas e musicais: As duas variantes seguem os mesmos traços criativos? Quais as similaridades entre suas canções e seus poemas? Quais as disparidades evidentes? O que influencia seu estilo? Ainda mais importante é compreender o que relaciona todas essas questões dentro da obra *Ciento Volando de Catorce* (2001), criada durante o que podemos chamar de hiato musical na vida de Sabina.

A escassez de material de pesquisa a respeito das criações poéticas – e musicais, a bem da verdade – de Sabina é imensa, o que torna este trabalho ainda mais valioso, ao

buscar trazer à luz do mundo acadêmico brasileiro uma vertente inexplorada dos talentos de um renomado artista espanhol contemporâneo. O estudo específico de seus poemas, a possibilidade de análise de uma relação comparativa entre poemas e canções, buscando aprofundar os conhecimentos acerca do autor, suas obras e sua relação com o mundo, são tópicos visados para esta dissertação.

Ainda é o próprio Luis García Montero quem melhor define a trajetória de Joaquín Sabina, para que se possa criar uma imagem prévia da figura do autor que será abordado nesta pesquisa. García Montero narra, no prólogo de *Ciento Volando de Catorce* que desde jovem (dos 14 aos 19 anos, aproximadamente), Sabina era um grande fã de astros do *rock*, como Bob Dylan, mas também era um ávido leitor de grandes poetas consagrados, como Quevedo. O desenvolvimento artístico de Sabina abraça suas duas paixões, conduzindo-o a sua jornada política, musical, poética, social e pessoal, tão marcante que o evidenciam como personagem *sine qua non* na história musical espanhola. García Montero afirma também que tais influências foram indispensáveis para fazê-lo compreender as diferenças entre poema e canção. A jornada traçada para apreciar *Ciento Volando de Catorce* passa pelos conhecimentos intrínsecos e extrínsecos a obra, como, por exemplo, o conhecimento a respeito da trajetória artística e pessoal de Sabina, sua relação com outras obras anteriores e contemporâneas a ele, assim como o contexto histórico que marca características específicas nos versos a serem analisados.

Partindo dessa síntese, nesta dissertação se buscará alcançar maior proximidade ao universo poético de Joaquín Sabina, baseando-a sempre nas premissas da Estética da Intertextualidade, a fim de compreender como as obras sabinianas se relacionam, não apenas entre si, mas com criações anteriores – hipotextos – do autor ou de autores relevantes para a compreensão mais aprofundada das particularidades de seu livro de sonetos *Ciento Volando de Catorce*. A segunda base teórica que apoiará este estudo será a Estética da Recepção, de Gerard Genette, que facilitará a tentativa de perceber Joaquín Sabina, sua obra e sua relação com o público, como também permitirá que se vislumbre as diversas posições que Sabina pode ocupar neste universo poético, às vezes na qualidade de receptor de um estilo ou de uma determinada obra/autor, às vezes como criador/produtor de novos sentidos.

Durante esta pesquisa, buscarei abordar sonetos de Joaquín Sabina não apenas como obras isoladas de seu contexto, mas como uma criação poética influenciada pelos hipotextos que formaram o universo de conhecimento e experiência de Joaquín Sabina, a

partir de análises capazes de apreciar as condições que envolvem seu universo criacional e buscando considerar o próprio Sabina como receptor e criador, bem como compreender a maneira de perceber a recepção de suas obras musicais, para poder aprofundar questões a respeito de como se relacionam com seus sonetos e seus aspectos mais particulares.

## Considerações iniciais

“A história da literatura é um processo de recepção e produção estética, que se efetiva na atualização de textos literários realizados pelo leitor, que os conhece; pelo escritor que se transforma, por sua vez, em produtor, e pelo crítico que reflete sobre tudo isso”. (LOBO, 1992, p. 234).

É como ocupante da terceira posição citada por Lobo que se apresenta esta dissertação, analisando o processo de transformação de Joaquín Sabina entre as posições de receptor, criador de sentido e até, em alguns momentos, apresentando a ele mesmo como crítico ou analista de suas próprias obras.

Poucos trabalhos acadêmicos foram, até hoje, desenvolvidos a respeito de Joaquín Sabina e suas obras no âmbito literário, a maioria, para não correr o risco de utilizar a palavra “todos” se destinam a suas canções. Livros, ensaios, artigos, dissertações e teses tratam de aspectos criacionais, pessoais, biográficos e até mesmo poéticos dentro da obra musical sabiniana, mas é praticamente nula a contribuição acadêmica sobre seus sonetos. O trabalho que se desenvolve nesta dissertação tende, então, a basear-se nas teorizações acerca das canções já analisadas por um viés literário, por falta de material de aporte sobre sua produção literária propriamente dita.

Dentre os poucos estudos literários sobre Sabina e sua vasta contribuição ao mundo das artes na cultura espanhola e hispano-americana, é perceptível um fator curioso: livros, artigos, teses de doutorado e ensaios possuem uma mesma lista de referências bibliográficas. Cada pesquisador e pesquisadora desenvolve seu tema sobre Sabina partindo das mesmas poucas bases teóricas disponíveis sobre o assunto, o que torna todos os trabalhos, de certa forma, irmãos em conteúdo. Todos, ou quase todos, trazem as mesmas citações, os mesmos detalhes sobre os aspectos de sua vida, as mesmas

linhas ditas por Sabina, por enfrentarem o mesmo empecilho que se encontra ao gerir esta pesquisa: falta de materiais de apoio.

Ademais, a dificuldade geográfica, a falta de acesso a outras fontes de pesquisa que não a *internet* e as tantas adversidades que nos acometeram durante os últimos anos de pandemia, tornaram a confecção deste trabalho ainda mais desafiadora, ao que peço licença para salientar a dificuldade de concluir uma pesquisa de maneira plena, face a tantas questões. Neste ponto, surgem questionamentos do tipo: como trabalhar a recepção de obras as quais não se tem acesso? Como mensurar a aceitação ou rejeição de uma obra apenas pelo que se diz em um único livro ou em uma única coluna de jornal? Por fim, as apreciações desta dissertação foram desenvolvidas com o máximo esforço possível, considerando a escassez de suporte teórico que se apresentava à disposição.

Sylvia Cyntrão (2004) pleiteia a importância de ressaltar os objetivos da interpretação, ou seja: PARA QUÊ interpretar:

Todo movimento de interpretação coloca o homem em contato com o outro que, ao mesmo tempo, é ele. A consciência da identidade do “eu” é a única possibilidade de interconexão do que significa a essência de ser humano, em sua histórica heterogeneidade regulada; a única possibilidade de entender ontologicamente o dinamismo dialético dos valores e das relações sociointeracionais. (CYNTRÃO, 2004, p.17).

A partir de uma posição distanciada dos acontecimentos que moldaram a criação de *Ciento Volando de Catorce*, busco compreender o mecanismo poético de Sabina, radicado em outro país, outro continente, tão distintos culturalmente e com pouca possibilidade de encontrar referências que norteiem minha pesquisa. Pretendo analisar traços da poesia pós-moderna de Sabina, a fim de melhor apreciar sua obra, tão rica e tão pouco conhecida em território brasileiro.

“O analista do texto poético é um interlocutor interativo, na tentativa de compreensão das relações mediadas entre o autor, o pensamento, a linguagem e o mundo” (CYNTRÃO, 2004, p. 16). Esta dissertação busca abordar a interpretação dos sonetos sabinianos por um viés talvez distinto do geralmente utilizado em análises literárias poéticas, considerando as relações extratextuais citadas acima por Cyntrão, desejo neste

estudo compreender a relação dialética entre distintas fases da transtextualidade <sup>1</sup>capazes de situar Joaquín Sabina em distintas posições em relação aos textos que se apresentam ao longo destas páginas. As posições de autor, receptor e crítico de uma ou mais obras passam pelas análises que serão desenvolvidas, tendo Sabina como personagem central, em cada uma delas por vez, clareando os caminhos por onde as observações de seus sonetos podem levar um receptor. Por outro lado, as obras sabinianas são pensadas e direcionadas a um certo tipo de receptor, que provavelmente não reside do outro lado do Atlântico e fala a língua portuguesa. Todos esses fatores influenciam a maneira como um receptor se posicionará diante de uma obra contemporânea a ele, inserida em outro contexto social e que dispõe de pouco material teórico para análise, por se tratar de uma obra recentemente publicada e distanciada dos meios literários.

Torna-se muito complexo analisar uma obra artística contemporânea geográfica e culturalmente distante, por falta de documentação analítica da parte dos próprios conterrâneos do autor. As observações acerca de *Ciento Volando de Catorce* neste estudo podem não fazer jus a toda a complexidade de seus versos, há que levar-se em conta, porém, que – independente de qual seja a obra apreciada – “não é possível estabelecer, de modo definitivo, o sentido de uma forma simbólica, em sua representação, já que está sujeita sempre ao fluxo transformador do imaginário que a ressignifica, de acordo com o histórico que a envolve. Interpretar é vontade de compreender e de se compreender” (CYNTRÃO, p. 15/16). Para melhor tentar compreender aspectos criativos de Sabina, nuances de seus poemas, até mesmo referências feitas em seus versos, é necessário refletir a respeito da sociedade espanhola, à qual Sabina pertence, saber como a dinâmica social impacta seus sonetos, sua criação, seu modo de pensar, agir e ser.

[...] le asalta al filólogo una cierta necesidad de justificar la atención que se propone prestar a las letras de Joaquín Sabina, ausente, que yo sepa, de cualquier elenco canónico de poesía española contemporánea. (MIGUEL MARTÍNEZ, 2008, p. 11).

---

<sup>1</sup> Para mais considerações sobre transtextualidade e intertextualidade, ver obra: A Intertextualidade, de Tiphaine Samoyault. Disponível em: <https://dtllc.fffch.usp.br/sites/dtllc.fffch.usp.br/files/Intertextualidade%20-%20Livro%20completo.pdf>

# **CAPÍTULO 1. A recepção, a intertextualidade e o soneto em suas relações literárias**

## **1.1 A Estética da Recepção**

A abordagem pura e simples de uma obra literária, olvidando ou ocultando sua trajetória em diferentes contextos, limita um conhecimento de maior amplitude a respeito do texto apresentado e faz com que a historicidade e a riqueza contidas em uma obra permaneçam suspensas e desconhecidas. (ARMANI, 2012, p. 07).

Ao final de 1960, surge uma nova visão sobre a apreciação da obra literária baseada, até então, em conceitos formalistas e estruturalistas focados essencialmente em análises textuais e desconsiderando as questões externas que envolvem a obra. Foi nessa época que a necessidade de pensar não apenas acerca das qualidades iminentes ao texto começou a se tornar imprescindível. A obra literária passa a ser apreciada com uma teia de fatores, inexistente e incompleta quando analisada de maneira isolada. A importância do leitor torna-se irrefutável na consideração da obra como um todo, buscando complementar uma equação complexa e extensa capaz de alcançar a compreensão de um texto em sua totalidade (LOBO, 1992).

Jauss propõe a inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos: sugere que o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção. Seu conceito de leitor baseia-se em duas categorias: a de horizonte de expectativa, misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; e da emancipação entendida como a finalidade e efeito alcançado pela arte, que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade. (BAKHTIN, 1976 apud LOBO, 1992, p. 235).

Anteriormente às ideias de Jauss, a comunidade acadêmica concebia unicamente a apreciação de uma obra literária e os signos que ela continha em si própria. Desconsiderando a presença ativa do leitor, a abordagem estruturalista que predominava



julgava desnecessário reflexionar sobre a interação entre o sujeito, a obra e o ato da leitura. Essa abordagem “simples e pura da obra literária, olvidando sua trajetória em diferentes contextos, limita um conhecimento de maior amplitude a respeito do texto apresentado” (ARMANI, 2012, p. 07), propiciando também que aspectos de caráter histórico e qualquer outro tipo de peculiaridade oculta no texto que pudesse abrihntar a compreensão do leitor não passem ao plano do conhecimento, mantendo-se perdidas e não apreciadas.

## 1.2. O Autor

A teoria inovadora da recepção surge na consideração da tríade de sentidos entre os atos de criação, recepção e comunicação que envolvem autor, receptor e obra como uma organização coexistente.

A tríade autor-obra-receptor converte-se no âmago da Estética da Recepção, o estudo isolado de uma obra – como proposto em tempos de formalismo literário – já não é suficiente para sanar as diversas questões que envolvem sua complexidade e, fazem com que a apresentação de um trabalho artístico por si só seja contemplada de maneira incompleta. Muito de sua significação, de sua essência, é encontrado em aspectos anteriores à obra, sejam eles aspectos criacionais advindos do próprio autor, seja pela compreensão de um momento histórico-político-social vivido à época do nascimento da obra, ou pela coexistência de outras obras contemporâneas a essa, ou tantas outras possibilidades que possam interferir e acrescentar-lhe significado e profundidade. Muitas informações, mesmo que pequenas, podem iluminar a compreensão a respeito de um significado ou interpretação de uma produção artística.

## 1.3 O Receptor

É comum ouvirmos um artista falar a respeito de seu público alvo. Esse público pode ser bem específico e delimitado, como em literatura infantil ou música country, ou pode ser apenas o destinatário, para quem alguém escreve um poema. É possível encontrar o receptor intencionado de um autor em detalhes ocultos em sua obra, em dedicatórias explícitas, bem como podemos também nunca encontrá-lo, perpetuando-se como um segredo de seu criador. Também nós, quando nos dispomos a ouvir, admirar ou a ler uma obra artística, nos tornamos receptores daquela criação, talvez não um receptor intencionado pelo autor, mas ainda assim, receptores. Se todo texto é um ato

comunicativo, isto é, considera que haja um interlocutor – ainda que este seja o próprio autor – o outro, enquanto espaço de recepção, enquanto lugar receptor, deve ser entendido como um fator imprescindível a ser considerado na equação criacional de uma obra. Desde Jauss, a teoria literária defende que as criações artísticas surgem para ser apreciadas, sua razão de existir está focada em seu apreciador e tal posição é determinante no destino e no espaço que tal obra ocupará em seu “lugar no mundo”.

O receptor é introduzido na equação literária a partir do momento que é considerado pelo autor. Há, em regra, um receptor intencionado na criação de cada obra artística, seja ela literária ou não. A obra é o diálogo entre o entendimento do criador e de seu receptor, ela viaja entre as expectativas, vivências e óticas de ambos, colocando seu receptor como objeto ao qual se destina a obra. Assim sendo, a obra artística é intencionada, direcionada a um alvo, do contrário, parece perder sua razão de existir. Não se deve, no entanto, entender que a obra inexistente se não for apreciada, pois tal receptor pode ser apenas idealizado, já que o que se alega na Estética da Recepção é que nenhuma obra é criada sem ter em vista um receptor, ainda que este exista apenas no plano das ideias.

#### 1.4. A obra

A obra artística, para encerrar a compreensão sobre a tríade da Estética da Recepção, não deverá nunca ser reduzida apenas às palavras escritas no papel, ou às cores em uma tela, nem mesmo apenas a sequência de sons e acordes organizados que se possam escutar. Seu conteúdo une a natureza de seu autor a de seu receptor. Ela parte carregada daquilo que há no íntimo de seu criador, que projeta ideias na tentativa de causar determinadas sensações ou compreensões, mas que despertam cada receptor de maneira única, particular, fazendo com que cada obra seja diferenciada conforme a percepção de cada um. A mesma obra pode ser percebida de maneiras distintas por um receptor em momentos distintos de sua trajetória de vida. Uma canção, por exemplo, pode ser interpretada de formas totalmente divergentes para uma pessoa que a experimenta quando criança e depois quando adulta, pode dizer nada a alguém em um momento da vida, e ser uma verdadeira epifania na semana seguinte, baseada em experiências vividas entre o primeiro e o segundo momento. Uma canção escrita há muitos anos pode voltar aos holofotes em um determinado momento em que seja resgatada e ressignificada para um grupo social receptor distinto do intencionado inicialmente por seu compositor.

Uma obra não é, e jamais será, um ponto isolado e descontextualizado de seu arredor, ponto que existe apesar de autor e receptor, ela é a intersecção entre esses dois polos, é o resultado da intenção e compreensão de ambos, ela depende e relaciona autor e receptor, existindo a partir deles e através deles. Sendo assim, uma obra sempre estará condicionada a inúmeras concepções e análises conceituais, consonantes com suas dimensões histórico-sociais e tantos outros aspectos que a permeiam e também a seu leitor.

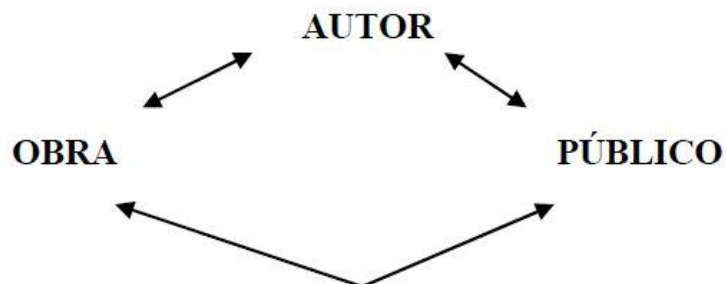
## **CAPÍTULO 2: A Recepção e a contextualização sobre a teoria do soneto**

### 2.1. Recepção e significado da obra

“A leitura se baseia em estratégias selecionadas a partir de normas sociais e alusões literárias, postas em ação num contexto referencial, mas sempre numa perspectiva pessoal. Os espaços vazios, que são preenchidos pelo leitor no ato da leitura, dependem assim, em grande parte, de cada leitor em particular, de seu horizonte de expectativas e de seu repertório próprios”. (LOBO, p. 241).

Jauss estuda a recepção da obra literária e os aspectos capazes de afetar seus leitores, superando e desenvolvendo as pesquisas formalistas e marxistas. É a partir desse ponto que a literatura desloca seu foco da obra literária em si para sua relação com o público. A partir de Jauss compreendemos que uma obra só se desenvolve plenamente quando vai de encontro a seu receptor e retorna a si própria ressignificada, fechando, assim, o ciclo que define seu propósito maior, posto que não atinge sua plenitude quando apenas existe numa ótica unilateral.

Quando o eixo de análise se desloca de uma obra em si para sua recepção, é quando se pode perceber seu impacto social, mas também é quando se torna possível considerar de que maneira tal obra é influenciada pelo contexto no qual está inserida, tanto em aspectos políticos, sociais, históricos, literários, ou quaisquer outros pontos de análise que se deseje observar, podendo proporcionar até mesmo a percepção de sua influência em obras posteriores. Há um movimento cíclico, quando se trata de uma obra em seu contexto social que pode ser percebido: seu autor é influenciado pelo meio antes de criá-la e o influencia com sua criação. Isto é, pessoas, situações e questões históricas, sociais ou pessoais – ou quaisquer outras – rodeiam seu criador e sua obra que, por sua vez, alcançará pessoas, situações sociais e pessoais etc. em algum âmbito. Seu criador é também receptor de outras obras e do mundo que o cerca e, assim, produz uma obra capaz de atingir a outros, como ele, receptores. Armani (2012, p. 02) representa o ciclo da Estética da Recepção na estrutura:



Percebe-se na estrutura a constante alimentação, por assim dizer, entre os três componentes da teoria de Jauss, autor e público se retroalimentam, bem como público e obra, e também autor e obra. A conexão entre cada ponto da tríade se dá de forma natural e a intensidade e a forma como se dará a relação entre cada ponto depende de inúmeros contextos, visto que cada apreciação parte de valores subjetivos, quando se trata de uma obra artística.

De acordo com Gumbrecht “a Estética da Recepção de Jauss descobriu o leitor como objeto da ciência da literatura” (1979, p. 175), é baseado nesse objeto que propõe-se entender a profundidade de interpretação capaz de haver numa relação textual. A construção do sentido de uma obra se dá a partir da intencionalidade do autor somada ao entendimento por parte de seu receptor, numa relação dinâmica e dialógica entre autor, obra e receptor. A produção de sentido por parte do receptor dependerá ainda de “estoques de conhecimento relevantes para a interpretação” (p. 177), esses estoques se somarão às expectativas do leitor em relação à obra, preparando-o para o contato com a obra.

Quem deseja aprender as condições de diferentes constituições do sentido sobre um texto deve pesquisar as interações entre um autor e seus leitores, pois a ação social do autor é tanto condição para a compreensão do texto pelo leitor, como a ação social, provável dos leitores, age como premissa para a produção textual do leitor (GUMBRECHT, 1979, p. 175).

A função intencionada pelo autor, ação defendida por Gumbrecht em seu estudo, é orientada pelos potenciais receptores de um artista, referindo-se ao tipo de reação/significação que o autor deseja despertar nesses receptores para projetar suas

próprias significações durante a criação. Deste modo, reforça-se a posição do receptor na produção de sentido de um texto.

Durante esta dissertação, buscarei ilustrar, estabelecer e exemplificar a comunicação entre as partes criadoras da relação autor-obra-receptor, hora colocando-me na posição de receptora apreciadora das obras e das características inerentes a elas, hora evidenciando traços do público espanhol e hispano-americano enquanto receptor de Sabina, hora percebendo o próprio Joaquín Sabina como receptor de outras obras, criador de novos textos a partir de sua recepção pessoal.

## 2.2. A persistência da tradição vista desde a recepção

Jauss aponta o receptor como o real responsável pela perpetração e perpetuação de uma obra pois, enquanto reage a ela, pode já estar proporcionando a um futuro criador os trilhos por onde passará sua próxima criação. É esse público transmissor que funciona como filtro e se torna responsável pela conservação de certas tradições, melhor dizendo, é a aceitação do público em relação aos aspectos de uma obra – por exemplo – que determinará sua permanência em evidência. O público tem o condão de eternizar uma obra, de mantê-la no *ranking* das mais aclamadas durante os tempos, sendo requerida por receptores em distintos contextos, distintos lugares ou épocas, mas com a mesma admiração, e esse mesmo público é capaz de levar uma obra ao esquecimento. Quando se desloca o eixo de observação da criação de uma obra em si para a sua recepção, é possível perceber seu impacto e sua influência na sociedade, fator que influenciará também as próximas obras que virão e a manutenção da literatura de modo amplo. Portanto, a Estética da Recepção defende que uma obra deixe de ser entendida como um fator isolado dentro de um mundo literário, buscando compreendê-la como parte integrante do cenário sócio-político-histórico ao qual se apresenta.

Da mesma maneira que é possível perceber a recepção de uma obra em um contexto social, é possível também perceber a recepção de formas e estruturas literárias, como é o caso do soneto, forma poética escolhida por Joaquín Sabina para seu *poemario*.

### 2.3. A recepção, a tradição literária e o soneto<sup>2</sup>

Os sonetos se popularizaram inicialmente entre os séculos XV e XVI, conservando-se como estilo erudito e tido como modelo aristocrático por muitos séculos, o que pode evidenciar a positividade de sua recepção entre a sociedade da época em questão. Sua presença no âmbito da comunidade literária, porém, vai sendo substituída após alguns séculos, cedendo espaço para novos tipos de poemas, até chegarmos a obras conceituais e modernas como as formas livres que hoje se apresentam com maior força no meio literário. O soneto, contudo, não desapareceu do cenário contemporâneo, apenas se apresenta em menor plano, eleito por poetas e receptores que se identificam, seja como for, com sua forma rítmica mais melódica e fluida. Ao pensar na trajetória do soneto nos últimos seis séculos, é possível perceber certos aspectos de sua recepção: um estilo marcado pela quantidade de estrofes e versos imposta, mas que continua despertando em artistas o desejo de utilizá-lo e em receptores a ânsia de consumi-los e apreciá-los.

A partir desse ponto de vista, desejo justificar a abordagem que pretendo apresentar sobre o livro *Ciento Volando de Catorce*. Sabina, sem dúvida, é um dos receptores que levam adiante a tradição de devoção pelo soneto, pela métrica poética, e enquanto receptor, torna-se este novo criador de sonetos, utilizando-se de um estilo clássico para tratar de temas comuns por uma ótica contemporânea. Durante este estudo, buscarei abordar seus sonetos não apenas como obras isoladas de seu contexto, mas como uma criação poética influenciada pelas antigas obras que formaram o universo de conhecimento de Joaquín Sabina. Essa abordagem partirá de análises capazes de considerar as condições que envolvem seu universo criacional e buscando considerar o próprio Sabina como receptor e criador de um grande acervo musical e literário, bem como buscando compreender como se dá a recepção de suas obras musicais, para poder aprofundar questões a respeito de como se relacionam com seus sonetos.

Para além disso, é possível também tentar compreender como a história particular de Sabina influencia seus sonetos, já que sabemos que grande parte de suas obras são tipicamente biográficas, buscando em histórias pessoais, as inspirações para as escolhas de seus estilos, temas, musas, heróis e inimigos. Melhor dizendo, traça-se uma tentativa de entender como as escolhas poéticas e temáticas de Sabina podem ser influenciadas pela tradição social e literária espanhola, fazendo com que seus sonetos sejam fruto de

---

<sup>2</sup> Para mais esclarecimentos sobre a teoria do soneto, ler o texto: Da voz à letra, de Eduardo Sterzi. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/SWw8PhZ98rmBNMhNrTJzpGs/?lang=pt>

um histórico cultural desenvolvido durante determinado tempo, influenciando seu modo de criar e perceber não apenas seus próprios temas, mas as preferências de seu público receptor, a maneira como esse público tende a reagir e se relacionar com certas tradições.

A rápida transformação e reestruturação de tradições textuais e ordens de discurso é um extraordinário fenômeno contemporâneo [...] a intertextualidade aponta para a produtividade dos textos, para como os textos podem transformar textos anteriores e reestruturar as convenções existentes. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 135).

O Soneto já não é tão amplamente difundido nos meios comuns da poesia, isto é, é um tipo de poema que já esteve em grande evidência dentro da comunidade literária e da sociedade aristocrática, mas cedeu espaço para poesias com maior aspecto contemporâneo, no que se refere a regras e métricas, que agradam mais ao paladar do público mais moderno e mais direto, já não tão interessado em formas e métricas tão rígidas de poesia. Sabina pode ser considerado o tipo de receptor que, em sua ação, contribui para a manutenção do soneto nos tempos presentes. Ele é essa ferramenta que, ao mesmo tempo, cambia os temas clássicos pelos modernos, utiliza temas clássicos para falar de situações atuais, mesclando antigos e novos termos da tradição do soneto, mas preserva sua fluidez melódica, seu estilo, em resgate de uma estrutura já pouco priorizada pelos poetas atuais.

Sabina integra o clã dos artistas que utilizam de meios tradicionais para adaptar o novo a seu próprio estilo. Nessa atividade, transmite um antigo estilo poético a um novo público receptor, que apreciará uma vez mais um modelo tradicional de criação, fazendo surgir uma nova onda de recepção. Assim, o soneto enquanto estilo é resgatado e recebido uma vez mais, em um novo ciclo.

#### 2.4. Horizonte de expectativa e intertextualidade

Jauss (1983) nos apresenta o conceito de “horizonte de expectativa”, no qual reside a ideia de que nossas leituras passadas são responsáveis pela maneira como receberemos nossas futuras leituras. Assim também, as leituras passadas do autor são capazes de influenciar suas novas criações. É a partir de nosso histórico de leituras que nos preparamos para receber uma nova obra, a partir de nosso “horizonte de experiência”



criamos o nosso “horizonte de expectativa”, no qual projetamos o que esperamos de uma nova obra. Assim sendo, Lobo (1992) nos traz a ideia de que o horizonte de expectativa de Jauss nos apresenta o que descreve como um “sistema de referência que o indivíduo hipotético tem com relação ao texto” (p. 234). Uma obra, um estilo, um artista, se consagram quando suprem as exigências desse horizonte de expectativas, quando conseguem fazer com que receptor e recepção se alinhem.

A ideia de horizonte de experiências pode, também, ser entendida como a união dos textos lidos ao longo da vida por uma pessoa hipotética. Isto é, todo o conhecimento adquirido ao longo de sua trajetória, seja ele acadêmico, social, pessoal ou qualquer experiência que possa influenciar seu entendimento a respeito de uma obra a ser lida é relevante para a compreensão pessoal de cada receptor. Esse fenômeno é explicado por Genette (1989) a partir de sua obra intitulada *Palimpsestos*, na qual recorre à analogia sobre as antigas escritas feitas em folhas de couro, que poderiam ser apagadas, mas deixavam as marcas das inscrições anteriores sob o novo trabalho. Da mesma maneira, Genette ensina que o histórico das “leituras” que um indivíduo fizer deixará “marcas” em suas novas percepções, cada experiência, cada aprendizado impacta a recepção da próxima obra que venha a ler. Igualmente, o autor de uma obra é impactado por suas antigas “leituras”, o histórico pessoal do autor o leva ao caminho de uma nova obra, influencia não somente em seu estilo próprio de criação, mas também nos temas que elege para tratar, nas referências que utiliza, na retórica que adota em sua obra.

Todos os enunciados<sup>3</sup>, tanto na forma oral quanto na escrita, do mais breve turno numa conversa a um artigo científico ou romance, são demarcados por uma mudança de falante (ou de quem escreve) e são orientados retrospectivamente para enunciados de falantes anteriores e prospectivamente para enunciados de falantes seguintes. Desse modo, cada enunciado é um elo na cadeia da comunicação. Todos os enunciados são povoados e, na verdade, constituídos por pedaços de enunciados de outros, mais ou menos explícitos ou completos. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 134).

---

<sup>3</sup> Fairclough (2001) trata em seu texto a respeito da análise do discurso, por isso, utiliza o termo “enunciação”, o qual podemos adaptar para o universo da leitura e escrita, caso possibilite melhor compreensão deste trecho ao leitor desta dissertação.

Textos são, em termos de Fairclough, “inerentemente intertextuais, constituídos por elementos de outros textos [...] implicando a inserção da história – sociedade – em um texto e deste texto na história” (p. 134). O conceito de intertextualidade defendido por Genette dialoga diretamente com a teoria de Jauss, pois a compreensão de uma obra pode dar-se através dessa relação entre textos distintos. O conteúdo de um texto pode influenciar e esclarecer a compreensão de um receptor a respeito de um outro, contribuindo com a recepção da obra, relativizando essa recepção em maior escala. É possível ilustrar como essa recepção pode ser influenciada pela intertextualidade quando se pensa em como certas obras podem ser aclamadas em determinados grupos sociais e não funcionarem tão bem em outros, de acordo com aspectos culturais, sociais e políticos, por exemplo. Uma frase irônica em um verso pode depender não apenas do conhecimento de seus receptores sobre retórica, mas também pode conter aspectos sociais relativos a um grupo específico de pessoas, que não seria compreendido fora de seu contexto. Do mesmo modo, se pensarmos em questões geográficas, uma referência a uma obra espanhola desconhecida pelo público brasileiro poderá não ser compreendida, caso apareça nas linhas de um soneto sem as devidas explicações. A intertextualidade, portanto, é capaz de conduzir a obra a uma boa recepção ou ao estranhamento por parte de seu público, dependendo do horizonte de experiências de cada receptor ou de um grupo de receptores.

Genette afirma que toda obra é hipertextual e define que um hipertexto é uma obra derivada de outra ou outras anteriores a ela. De forma mais clara, afirma que:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 1989, p.07).

Toda a bagagem de conhecimento do autor, sua maneira de escrever, ou os episódios que “influenciam” sua escrita, a interpretação do seu receptor e inclusive seu próprio modo de perceber o mundo, conciliados a tantos outros fatores, estão em comunhão no hipertexto. A concepção de hipertextualidade neste estudo não se restringirá apenas ao enfoque textual das obras, antes será considerado qualquer fator conhecido que possa ter influenciado o processo criativo de Sabina como hipertexto, capaz de interferir – direta ou indiretamente – na obra final do livro, com o desejo de apreciar aspectos que possam colocar o texto em relação dialógica com outros textos. Esses textos capazes de se relacionar, como é explicado por Genette, criam o horizonte de expectativa descrito por Gumbrecht, capazes de ilustrar como a recepção de textos anteriores influencia a criação de novos textos e a perpetuação de textos consagrados.

Tendo entendido como a ideia de Genette se aproxima do conceito de recepção de Jauss, é possível adentrar um pouco mais na teoria da Intertextualidade. Além do fato de que tanto a criação quanto a recepção de uma obra são influenciadas pelas demais leituras feitas anteriormente por um indivíduo, pode-se depreender do conteúdo de Palimpsestos (1989) a possibilidade de diálogo entre textos. Neste estudo, busco relacionar conhecimentos distintos acerca de distintos assuntos, na intenção de melhor compreender o livro de sonetos *Ciento volando de Catorce*. Para tanto, podem ser utilizadas informações a respeito do contexto no qual se encontrava Sabina durante sua escrita, fatos pessoais ligados aos sonetos contidos no livro, aspectos sociais, literários, poéticos, políticos, musicais, dentre tantos outros que possam aclarar o caminho rumo à compreensão e recepção da obra sabiniana. Relacionando os conteúdos encontrados em diversos textos – sejam eles literários, acadêmicos, jornalísticos e até mesmo algumas letras de canções de Sabina – é possível estudá-los com o intuito de desenvolver esse diálogo anteriormente citado entre eles, sempre a fim de buscar em outras criações maneiras de preencher lacunas e acrescentar algum conhecimento que talvez não pudesse ser depreendido da simples leitura dos sonetos contidos no livro em questão. Assuntos relacionados à recepção de antigas obras de Sabina, por exemplo, ou sobre a recepção de certas obras poéticas e musicais podem abrir caminho nesta pesquisa para que a compreensão dos sonetos se torne a mais ampla possível.

A transtextualidade, ou seja, a transcendência textual de uma obra, é o real objetivo da poética para Genette, não apenas o texto em si, mas tudo aquilo capaz de colocá-lo em relação com outros textos (GENETTE, 1989, p. 07). É inegável a presença de um texto em outro, a presença de características textuais de um texto em outro. Desta

forma, a presença das letras das canções de Sabina, dos autores que o inspiram, das pessoas que o rodeiam – que também podem ser entendidas, nesse contexto, como: textos que lemos – estão presentes e são perceptíveis dentro da obra poética de Joaquín Sabina, como pretendo pontuar.

A intertextualidade é entendida por Genette como a relação dialógica entre intertextos, que serão baseados pela conexão feita pelo receptor entre obras distintas, o que refuta a ideia da compreensão focada apenas em uma única obra: “a intertextualidade produz a significância por si mesma, enquanto a leitura linear [...] só produz sentido” (p. 09). Genette questiona se devemos ler um livro póstumo, do qual não sabemos as intenções do autor a respeito de sua publicação, para exemplificar que conhecer mais a respeito da obra e de seu autor são pontos cruciais para sua interpretação. Baseando-se em tal afirmação, é possível levantar a seguinte questão: é correto ler um poema e ignorar a canção que lhe originou, se há uma relação direta entre a criação de um poema e uma canção já existente?

A denominada “paratextualidade” por Genette – texto escrito a respeito de outro texto – se mostra presente em alguns dos poemas de *Ciento Volando de Catorce* quando um soneto funciona como paratexto da letra de uma de suas canções ou até mesmo de outro soneto contido em seu livro. Genette afirma que todo hipertexto – derivado de um texto anterior – pode ser lido por si mesmo, mas também por sua relação com o texto de que se originou. Assim sendo, os sonetos selecionados nos proporcionam a opção de lê-los a partir de sua conexão com seus hipotextos – textos originários – a fim de alcançarmos nosso objetivo de conhecer mais à fundo o histórico criativo de um artista tão relevante dentro da cultura *hispanohablante*, como é o caso da carreira de Joaquín Sabina. O hipertexto é quem convida o receptor a essa “leitura relacional cujo sabor, tão perverso quanto queiramos, se condensa muito bem neste adjetivo: *palimpsestosa*”. (p. 45).

Adentrando um pouco mais, para tentar aclarar da melhor maneira possível sobre os benefícios de se perceber os aspectos intertextuais e paratextuais de uma obra, podemos dizer que “o profundo sentido de cada texto só aparecerá no rastreamento da sua interrelação com os outros textos e com o contexto que o envolve” (CYNTRÃO, 2004, p. 29).

O discurso poético, portanto, não pode ser reduzido ao plano da expressão estrutural linguística, pois inclui, indissociavelmente, um conteúdo articulado com o real

histórico. O sentido das palavras é também determinado por seu contexto já que há tantas significações possíveis quanto contextos possíveis. (CYNTRÃO, 2004, p. 29)

## 2.5. Eu-lírico na obra sabiniana

Javier Menéndez Flores (2018), ao escrever a biografia de Joaquín Sabina declara que:

Más que el Sabina cantante, músico, lo que me sedujo de sobremanera fue su condición de escritor. Un escritor que, igual que Quevedo, relata en verso, y con muy buena letra, historias que previamente ha vivido o le han contado o ha leído en el papel hiperrealista y cruel de los diarios. Y es esa dualidad la que lo convierte, por encima de cualesquiera otras virtudes, en sólida carne biográfica. (MENÉNDEZ FLORES, 2018, p. 36).

Ao percorrer, porém, as páginas de *Ciento Volando de Catorce* e pensando na composição de muitas de suas canções, um receptor que esteja um pouco mais atento às interpretações poderá se perguntar até que ponto as criações de Sabina são realmente pura “carne biográfica” e a partir de que momento passa a se tornar conteúdo ficcional influenciado por caracteres biográficos.

Moisés disserta a respeito da distinção entre o “eu do poeta” e o “eu lírico”, na questão em que determina a possibilidade de o “narrador parecer o mesmo e na verdade ser diverso em cada obra. Exemplo: a primeira pessoa de vários romances de um autor não é obrigatoriamente a mesma; na verdade, é sempre outra”. (p. 137). Ainda que, para Moisés, o “eu lírico” seja um reflexo do “eu do poeta” (personalidade que somente existe no espaço dos textos produzido pelo “eu do poeta”. p. 138), este existe apenas, enquanto aquele pode coexistir em vários. Em outras palavras, em um único “eu do poeta” podem existir diversos “eu líricos”, mas nunca o contrário. Massaud Moisés compara o “eu lírico” a uma fotografia, na qual o “eu do poeta” pode ver a si mesmo, sendo sem ser:

Tudo se passa como na fotografia, em que o “eu” de cada um se reproduz num “outro” similar do “eu” que somos: ao mesmo tempo que sabemos ter havido uma “transferência”, vemo-nos a nós próprios, em nossa identidade inconfundível, no espelho ou na fotografia. Assim, o

“eu do poeta” se vale do poema para *ver-se*, ver-se como um outro “eu” que ali, no poema, adota a postura que ele, “eu do poeta”, ostentaria se pudesse – a de guiar a ação criadora do poema: o poema é a diferença entre o “eu do poeta” e o “eu lírico”, pois a sua corporeidade pertence antes ao “eu poético” que ao “eu do poeta”. (MOISÉS, 1928, p. 138).

O poeta se projeta no poema e, como num jogo de imagens refletidas, se vê em diversos poemas espelhos. Baseando-se em tal teoria, parece possível perceber – e até mesmo classificar em grupos – algumas personalidades líricas mais evidentes em *Ciento Volando de Catorce*. Há, por exemplo, eu “eu lírico” dedicado à nostalgia da infância ou juventude, outro que se depara com a realidade e a proximidade da morte, ainda outro que se empenha em dedicar mensagens pouco educadas a ex-amores, outro que é pai, e mais alguns elencados em grupos menores. Desejo comentar sobre os grupos de personalidades que mais se destacam no livro de Sabina, já que parece possível perceber maior relação intertextual entre eles, e mais evidências empíricas acerca da relação transtextual em que se encontram.

O tema do excesso no uso de drogas como cocaína, tabaco e álcool, combinados a um ambiente noturno de bares, música e más intenções, se percebe de modo simultâneo nos planos empíricos, como *cantautor*<sup>4</sup>, e textualmente, em suas criações e figurações do eu-lírico autor: “En muchas ocasiones me he sentido víctima del personaje por mí creado y culpable de haber colaborado en mi caricatura” (MENÉNDEZ FLORES, 2018, p. 325). Sabina parece não apenas ter dado vida a um personagem boêmio, transgressor, como afirma também ter perdido o controle sobre essa personalidade, não sabendo distinguir onde termina o Sabina personagem e onde começa o Sabina persona. Seu comportamento, os locais que frequenta, inclusive sua vestimenta são fieis a imagem criada para o público receptor, e acabaram por fazer parte de uma trama diária que procura convencer seus seguidores a aceitarem suas obras como relatos verídicos e incontestáveis.

Destaca-se, portanto, o modo como Sabina constrói sua personalidade autoral e como, para isso, projeta uma imagem caricaturada de si, descrita por Scarano como “indisociable de una estrategia de posicionamiento en el campo literario, la cual es co-construida en el texto y fuera de él por el escritor y por los diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos) junto con el público” (2014, p. 44). O autor parece, então

---

<sup>4</sup> Expressão espanhola que une as palavras cantor e autor (compositor)

buscar transcender os limites do poema, a fim de identificar-se com o sujeito poético, viajando entre o universo intertextual e extratextual, mantendo uma zona de indefinição, colaborando com a ideia de autoficção de Barbero e Tchara que se verá mais à frente neste estudo.

### **CAPÍTULO 3. A História espanhola, suas tradições literárias e Joaquín Sabina**

No livro *Concierto Privado* (2008), Emilio de Miguel Martínez, além de nos apresentar brilhantemente comentários acerca de várias canções sabinianas, nos faz refletir a respeito da relação existente entre canção e poesia, numa perspectiva histórica. Questionando sobre o caráter literário existente na letra de uma canção, Miguel Martínez tece uma retrospectiva da história das artes e sua evolução, na intenção de explicar o motivo pelo qual desaconselha o posicionamento de música e literatura em campos hierarquicamente distintos da arte. Miguel de Martínez comenta sobre como dança, música e canto se combinavam de maneira harmoniosa:

[...] momentos importantes de la historia literaria en que música y poesía no solo vivieron hermanadas sino que, incluso, alumbraron productos en un mismo acto creativo. Porque ni la épica fue épica sin la colaboración esencial de la música, ni sin música fueron romances los romances. (MIGUEL MARTÍNEZ, 2008, p.12).

Da mesma maneira, Neyret (2002) recorda as origens da poesia declamada ou cantada, antes que se inventasse a prensa ou a cultura de redigir poemas, quando eram apenas propagados oralmente:

Los orígenes de la poesía fueron orales y oral fue su existencia hasta la invención de la imprenta. Los rapsodas griegos, los *skalds* nórdicos, los trovadores y troveros franceses, los juglares españoles conservaron la musicalidad de la palabra y simultáneamente la acompañaron con música (NEYRET, 2002).

A partir do momento descrito por Neyret, o poema começa a perder suas características sonoras e coletivas para se relacionar intimamente com a cultura escrita, silenciosa e individual. Os dois estudiosos nos lembram dessa íntima relação entre canção e poesia, ainda que, ao passo do tempo, cada uma tenha não apenas seguido para sítios distintos, mas também tenha sido abordada e apreciada de maneira distinta, inclusive – e



principalmente – em questões acadêmicas. Ainda que hoje se imponha uma distinção entre canção e poesia, em Sabina encontramos dois personagens em uma mesma pessoa: compositor e poeta coexistem harmonicamente, tratam dos mesmos temas, e até parecem se fundir em um único personagem em breves momentos. Ainda assim, Sabina conhece e reconhece a distinção entre ser compositor e ser poeta, assumindo algumas vezes que, para ele, a arte de escrever um bom soneto se mostra muito mais complexa e intelectualmente difícil. Enquanto a história tende a dissociar canção e poesia, Sabina tende ao oposto, aproximando as duas artes e relacionando proximamente as suas criações.

De acordo com Antonio Quilis (1993) A palavra soneto vem do italiano, significando “pequena canção ou som”, é um pequeno poema de forma fixa, que apresenta 14 versos, divididos entre dois quartetos e dois tercetos, tendo adquirido sua graça formal e conceitual pelas mãos dos italianos Francesco Petrarca e Dante Alighieri. Na Espanha, as primeiras tentativas de adaptações foram feitas pelo Marqués de Santillana, além de Juan Boscán e Garcillaso de la Vega. “durante el siglo XVI se usa fundamentalmente, junto con la canción, en los cancioneros amorosos petrarquistas, siguiendo, incluso, en el siglo XVII” (p. 132).

O soneto espanhol atinge seu ápice durante o Barroco, sendo cultivado por todos os poetas, segundo Quilis (p. 134), incluindo na estirpe de seus grandes propagadores nomes como Lope de Vega, Luís de Góngora e Francisco de Quevedo, que aparecem como os mais consagrados sonetistas espanhóis. Saindo do campo de evidência durante o Romantismo, o soneto voltará aos cenários espanhóis durante o Modernismo, ainda que apresentando certas alterações em suas estruturas formais, como, por exemplo tipos de métricas além do hendecassílabo. É possível perceber, de acordo com as informações supracitadas, que o soneto é peça importante e muito presente na poesia espanhola através dos séculos, sendo considerada ainda hoje como a forma mais erudita e uma das mais respeitadas de poema que se possa criar. No prólogo de *Ciento Volando de Catorce*, Luís García Montero afirma que o soneto é “la forma reina en las tradiciones de la poesía escrita” (GARCÍA MONTERO apud SABINA, 2001, p. 03).

No que concerne à métrica dos versos, não há outra que Sabina utilize além da divisão em hendecassílabos<sup>5</sup>, agrupamentos de versos com 11 sílabas cada. Não apenas seus sonetos deste livro, como também os poemas escritos para a revista *Interviú*, bem

---

<sup>5</sup> De acordo com a versificação espanhola.

como todas – ou quase todas – as suas canções são estruturadas em hendecassílabos, Sabina afirma adotar o estilo utilizado pelos poetas que mais admirava e que mais parecem musicais ou sonoros para ele, também é a métrica que considera mais desafiadora de ser criada.

Hendecassílabo é, segundo Quilis, “el metro constante y más representativo de nuestra métrica” (p. 67), no caso, da métrica espanhola durante os séculos, surgindo por volta do século XIV e “a partir de entonces, todas las épocas de la historia de nuestra lírica han utilizado el endecasílabo en las más variadas estrofas” (p.70).

Para Massaud Moisés, “o soneto capta um instante de extrema melancolia” (1928, p. 169), é a forma que mais inspira o sentimento de nostalgia e descontentamento presente na época barroca, época que, como já visto em capítulos anteriores, melhor representa o estilo sabiniano, mais o influencia e melhor se encaixa na descrição artística espanhola. A escolha de Sabina pelo soneto como estrutura literária de seu livro parece bastante compreensível, se analisarmos pela ótica da teoria da Recepção, de Genette, pois a estrutura em questão vem de uma tradição poética da qual Sabina é receptor direto, por questões geográficas, históricas e sociais, mas também se enquadra como receptor intencionado, aquele que busca o estilo por interesse próprio, por identificação com estilo, por afinidade com a temática e com a musicalidade do gênero em questão. É o horizonte de experiências de Sabina que o conduz ao soneto, é por sua predileção ao sarcasmo, pela admiração a Quevedo, pelos momentos históricos vividos, que Sabina se torna um receptor ideal para o soneto, o absorve e se torna, então criador de outras obras no mesmo formato.

Também é partindo do horizonte de experiência de seu próprio público receptor que Sabina pode inferir o sucesso de sua obra, seus receptores já estão habituados a seu estilo poético, por meio de suas canções, que se apresentam em hendecassílabos. A temática de suas canções também já prepara o futuro leitor de *Ciento Volando de Catorce* para o que irá encontrar em suas páginas, o horizonte de expectativas do livro se dá a partir das canções lançadas nas últimas décadas, das notícias e do estilo de vida próprios do autor, que traçam um perfil bem definido de seu estilo pessoal e de suas preferências. Sendo assim, o receptor que conheça minimamente as obras de Sabina já se sente preparado para o conteúdo que encontrará em suas páginas, já está habituado ao ritmo dos sonetos, marcados pelos versos e já projeta as sensações que espera alcançar a partir de sua leitura.

O desenho clássico do soneto, em relação às rimas, segue uma estrutura marcada, rígida, exemplificada no esquema: ABBA ABBA CDC DCD, com algumas possíveis variações em seus tercetos, mas não em seus quartetos. Sabina, porém, prefere utilizar em seus sonetos a estrutura variante francesa: ABAB ABAB CDE CDE, também com variações possíveis em seus tercetos. A variação utilizada por Sabina se popularizou no território espanhol durante o Modernismo, sendo adotada por grandes nomes como Antonio Machado e tornando-se a nova tendência entre os modernistas. Quilis afirma que a variação francesa surgiu em meados do século XIX e se popularizou pelos países vizinhos, tendo grande aceitação pelo público espanhol, que estava em fase de reinvenção, entre o fim do século XIX e as primeiras duas décadas do século XX (p. 135).

### 3.1. A sociedade espanhola: entre a coletividade e o individualismo

El último medio siglo ha sido probablemente el más feliz de toda la larga historia de España, y ciertamente el medio siglo más libre y próspero. Pero se ve que en un mundo tan competitivo, y tan propenso a los grandes cambios sin precedentes, no meramente en sus estructuras económicas sino en otras dimensiones de la vida igualmente fundamentales, no se puede descansar sobre los remos, sino al revés: hay que aprender a correr con mayor velocidad meramente para mantener el mismo sitio. (PAYNE, 2010, p. 27)

Com a morte do ditador Francisco Franco em 1975, a Espanha vive uma nova onda democrática, completamente desconhecida por seus patrícios. Toda a cultura estrangeira que antes era proibida pela censura de entrar em terras espanholas, agora não para de chegar em grandes quantidades às lojas, rádio e TV dos cidadãos recém libertos de uma ditadura militar extensa e muito rígida. Décadas de tudo aquilo que antes era proibido por Francisco Franco, passa a inundar os espanhóis de uma única vez, os jovens tomam as ruas, grandes concertos, saraus, festas e eventos coletivos passam a movimentar como nunca antes as cidades espanholas. Como uma criança, que ingere grandes quantidades de açúcar de uma só vez, a sociedade espanhola se vê em total euforia, tentando absorver ao máximo tudo o que recebia do mundo exterior, criando sua própria arte influenciada pelas novidades, extravasando décadas de frustração e repressão. Mas também como uma criança, quando toda a energia ingerida se esgota, o país passa a buscar

um meio de encontrar um fluxo natural para a vida real, encontrar a calma e normalidade para a rotina cotidiana.

A história espanhola apresenta a jornada de um país vítima de grandes momentos de dificuldades, percalços, guerras internas e crises, sejam elas econômicas, políticas ou governamentais. Todo esse sentimento de conturbação começa a se desfazer por volta do início dos anos 80, pela época conhecida como *La Edad de Oro del Pop Español*, surgida com o advento da democracia e da entrada da cultura *pop* nos cenários espanhóis.

A modernidade, no entanto, exige do cidadão cada vez mais empenho em tornar-se uma figura socialmente inserida na dinâmica urbana, impossibilitando o descanso por parte do indivíduo comum. A pessoa pertencente à sociedade pós-moderna investe muito tempo, trabalho, dinheiro e esforço para ser considerada como um indivíduo interessante e digno de pertencer a certos grupos, numa disputa onde o capitalismo e o neoliberalismo ditam as regras sociais. Os que antes lutavam de maneira coletiva e fervorosa por seus direitos e por sua liberdade, passaram a travar batalhas individuais, silenciosas e diárias por sua [auto]afirmação.

Ainda que este seja, segundo Payne, o momento de maior felicidade e menor crise da história espanhola, as características sociais, artísticas e culturais das épocas passadas ainda são perceptíveis em muitos aspectos da vida do cidadão espanhol. As artes na Espanha podem ser um exemplo de como é possível encontrar traços evidentes das épocas passadas, ainda que de maneira mais amena, em uma sociedade evoluída, que superou momentos graves e seguiu adiante com sucesso. Em termos da Estética da Recepção, é possível dizer que a recepção das obras criadas e absorvidas nos tempos de crise ainda é evidente nos tempos mais atuais, novos receptores se identificam com obras tradicionais e acabam por reproduzir padrões de épocas anteriores a eles. Sabina é uma dessas figuras receptoras da arte melancólica de épocas de uma Espanha em guerra interna, receptor das artes e dos costumes da ditadura franquista, que viveu em sua juventude e reproduz as particularidades dessas obras que o influenciaram à época e hoje influenciam suas criações. Voltando um pouco mais na linha do tempo, Sabina é, ainda, receptor de obras de autores muito anteriores a seu tempo, como os poetas barrocos dos séculos XV a XVII que sempre costuma citar, mas também é receptor das obras criadas na atualidade e, como criador, é capaz de relacionar antigas e novas recepções em suas novas criações, gerando um novo ciclo de recepção e influenciando novas criações de seus próprios receptores.

A felicidade e a calma vividas hoje no cenário político-social espanhol não afastaram de todo as características melancólicas e nostálgicas que existiam em suas artes

nos momentos de dificuldade. O cidadão espanhol aprendeu a criar sua arte baseada na luta e na dor dos tempos passados, e não apagou esses aspectos de suas novas criações, evidenciando esse legado sentimental desde a arte pós-franquista até os tempos atuais. Ainda que os tempos de luta tenham ficado para trás, a literatura e a música espanhola – vertentes nas quais esta dissertação está focada – conservam traços específicos de sua tradição.

David Block (2017) nos fala a respeito do impacto do neoliberalismo na vida de cada pessoa, responsável pela desumanização do indivíduo, que passa a ser avaliado e mensurado a partir de suas posses, conquistas e habilidades. A visão neoliberal da cidadania prega que direitos e deveres políticos e sociais giram em torno de uma conformidade com as escolhas feitas pelo regime neoliberal para o cidadão. A desumanização relatada, em convergência com a conformidade gerada em um indivíduo, o leva a uma constante individualização de si mesmo, fazendo com que se perca o conceito de sociedade, de vida em comunhão com a sociedade à qual se pertence. Ironicamente, o fim de uma crise em uma comunidade – como as anteriormente vividas pela população espanhola do século XX – pode produzir a sensação de crise individual, pelo fato de o ser humano sentir-se agora deslocado ou isolado em sua própria comunidade. Essa sensação de isolamento acaba por despertar no sujeito um sentimento de melancolia e de solidão, que se manifesta à maneira dos tempos antigos, assim o sujeito contemporâneo desenvolve em si emoções que – de certa forma – refletem o sentimento da geração anterior a sua.

O artigo “*El siglo de Oro de la Melancolía: Judíos, moros, místicos y cortesanos*”, de Jorge Bartra (1997) defende a ideia de que o espírito de melancolia chega a ser quase palpável no cidadão espanhol até a chegada do período pós-franquista, mas se desvanece após esse período (p. 31). Lola Costa (2004), porém, postula que muito desse espírito segue vivo e é perceptível em produções artísticas do fim do século XX e início do século XXI.

(...) intentamos demostrar que la melancolía sigue siendo un sentimiento o un estado que subyace en muchas de las producciones artísticas de finales del siglo XX e inicio del XXI y, por tanto, distintas obras, movimientos culturales o actitudes sociales se convierten en diferentes modos de expresar esa melancolía (COSTA, 2004, p. 04).

O período em questão trata exatamente da época em que foi escrito o livro *Ciento Volando de Catorce*, no qual é possível perceber o comportamento de um Sabina poeta intensamente introspectivo e mais melancólico do que o normal. A melancolia espanhola de que trata Costa vem caracterizada em artistas clássicos como os do século XVI, como Francisco de Quevedo, passando por Francisco de Goya e chegando até Pablo Picasso e Pedro Almodóvar (para mencionar artistas espanhóis mundialmente conceituados) mas não desapareceu após as grandes manifestações libertárias, como é o caso da *Movida Madrileña*, ainda que tenha sido reduzida em questões de intensidade. A linha temporal artística da Espanha traça um quadro claro da intertextualidade que relaciona obras de estilos e épocas distintas, a melancolia – para exemplificar – citada por ela e presente nas obras dos artistas mencionados pode ser considerada como ponto de convergência entre as linguagens artísticas espanholas, cada qual em seu tema, mas todos harmonizados em um tom de nostalgia marcado em suas criações. Dando um passo atrás, a fim de melhor poder enxergar o quadro histórico que estamos tentando apreciar, poemas de artistas clássicos como o supracitado Quevedo funcionam como hipotextos das obras sabinianas presentes em *Ciento Volando de Catorce*, relacionando-se não apenas em um contexto histórico, mas também temático e textual. As obras atuais serão, como afirma Genette, reescritas das obras das épocas anteriores, seja por transformação ou por imitação, como vimos ao comentar sobre intertextualidade e horizontes de experiência/expectativa.

Costa declara, também, que o estado melancólico permeia toda a jornada artística de Sabina, servindo quase como um conector de intertextualidade entre suas obras, denominando tal sentimento como “estructura tópica de toda su obra y una de las facetas más conocidas de la postura pública del autor” (2004, p. 04). Assim como a teoria de Costa explicita a presença da melancolia em obras posteriores à crise espanhola, Sabina também desenvolve um ar mais melancólico e sombrio do que o era habitual após ser acometido por sua própria crise de saúde, seguida por uma crise psicológica, talvez exibindo um padrão comportamental pós-traumático, desencadeado pelo medo da morte e a depressão.

Ademais do que se sabe a respeito do princípio do século XXI, Carlos Gurméndez alega que a pós-modernidade é definida pela apatia e pela indiferença generalizadas, reflexos da desilusão e da individualidade reverenciada atualmente, alegando que o indivíduo pós-moderno “busca en la vida privada los estímulos que ha perdido por la colectiva y política (GURMÉNDEZ, 1994, p. 69). Deste modo, é possível depreender que a falta da coletividade pode proporcionar a uma pessoa a sensação de desamparo, capaz

de gerar em seu âmago os sentimentos melancólicos expressados nas obras de Sabina. Com isso, pretendo salientar que as características pessoais de Sabina talvez sejam tão bem aceitas pelo receptor espanhol por sua identificação com sentimentos cétricos e obscuros de suas canções e poemas. O que Gurméndez defende é que, após tantos anos de luta sem descanso, o cidadão espanhol se depara com a falta de um objetivo concreto pelo qual lutar. Cidadãos que passaram suas vidas em união, organizados por um único propósito, se sentem perdidos face à liberdade. Quando atingem seu propósito maior, quando chegam ao destino final de sua jornada, os cidadãos espanhóis sofrem a catarse eufórica representada, neste caso, pela *Movida Madrileña*, e depois, como dizem os versos de Sabina em sua canção *Donde Habita el Olvido* (1999) “la vida siguió, como siguen las cosas que no tienen mucho sentido”.

Sylvia Cyntrão nos lembra das palavras de Goldmann: “as estruturas do universo da obra são homólogas às estruturas mentais de certos grupos sociais ou estão em relação com elas” para explicar que buscar na estrutura textual pelo ser social significa poder encontrar nele as estruturas de poder social (GOLDMANN, 1976 apud CYNTRÃO, 2004, p. 30). No caso da história espanhola aqui relatada, percebe-se nitidamente a sobreposição de um governo ditatorial a uma sociedade em crise, subjugada, que se revolta e luta contra as relações de poder impostas a ela por décadas. É essa relação de poder, abusiva, assassina, criminosa, que marca o emocional do cidadão espanhol pós-franquista e deixa suas marcas bem visíveis, feridas que talvez ainda não estejam curadas totalmente.

### 3.2. Ecos barrocos na literatura espanhola contemporânea

O Barroco espanhol é caracterizado pelo desengano, pessimismo e frustração do homem como indivíduo e da sociedade de maneira geral, como o é em tantos outros países durante o século em questão. É perceptível na era barroca a consciência de uma crise social marcada pela fome e pela miséria e igualmente, durante os anos 80, a sociedade espanhola revive tal sentimento, passando por greves, repressões, revoltas sociais, autoritarismo, militarismo, todas essas situações inflamaram o desejo do cidadão de viver a euforia da libertação da ditadura pouco tempo depois (COSTA, p. 13). É neste momento que Joaquín Sabina se descobre e se estabelece como cantor e compositor, melhor ainda, como figura artística, como sendo um representante fiel da pessoa que se indigna, se revolta, sofre individualmente pelos danos sociais causados em grandes proporções.

Numa escala mais intimista, para além do ativismo político de Sabina, também é nesse momento que ele define seu estilo próprio, cria seu personagem artístico – protagonista da maioria de suas letras e poemas – e se torna a própria figura do jovem espanhol oitentista. É possível perceber que o comportamento de Sabina, embora pareça ter suavizado a melancolia social intensiva herdada do século XVII, incerteza e até pessimismo do cidadão comum dos anos 80, certamente ainda segue as mesmas pegadas, como um *modus operandi*, um traço pessoal, ou até mesmo um estigma de uma época vivida a pleno sangue, suor e lágrimas por todos aqueles que se manifestaram e testemunharam as situações vividas à época. Em outras palavras, as criações artísticas de Sabina se desenvolveram com ele ao longo das décadas, o que proporcionou ao artista manter-se em evidência constante, adaptando-se aos novos padrões e às novas demandas do público *hispanohablante*. Se antes era imperativo denunciar a crise social experimentada pela comunidade espanhola, que vivia momentos de incerteza e tristeza, é necessário também – para o artista – acompanhar a maré de sensações advindas com os novos tempos, tirando seu foco de questões sociais e voltando-se ao individualismo, às questões pessoais intrínsecas a cada pessoa. Sabina desenvolve muito bem essa relação de representação do cidadão médio, cidadão comum, habitante da cidade grande, que vive sua vida real sem grandes acontecimentos e “romantizações”, sendo muitas vezes capaz de captar a essência desse cidadão comum e reproduzi-la no decorrer de diferentes épocas, desde o início dos anos 80 até hoje. As particularidades de Sabina seguem evidentes em suas obras, em seu sarcasmo, pessimismo, seu jeito duro de falar sobre a vida, o amor e as questões que o rodeiam – como faziam os poetas barrocos e depois, na época de 1980 – agora adaptadas a novos temas, ainda que suas características criacionais tenham surgido e se firmado àquela época. Sabina se destacada como produtor de novos sentidos, partindo da posição de receptor e da relação intertextual de suas próprias obras com as produções das duas épocas mencionadas.

As obras e o comportamento de Joaquín Sabina apresentam peculiaridades de uma Espanha pós-franquista, na qual música, drogas e vida noturna passam a ser um novo padrão na vida do cidadão jovem espanhol. Sabina evidencia essa questão em suas obras e em sua própria vida, expondo as mudanças do cenário urbano em suas canções, habitando esses novos cenários com seus amigos e colegas de profissão. O desejo de romper com todos os moldes antigos de censura e repressão, mostrando ao mundo a nova face do indivíduo espanhol era uma das maiores preocupações dos artistas contemporâneos à *Movida*, e Sabina transmitia essa mensagem com astúcia. Seus versos



muitas vezes hostis e seu jeito atrevido eram exatamente o que se esperava apreciar durante a época dos movimentos culturais espanhóis, ainda que pareçam um tanto agressivos demais para os que vieram depois de sua geração como também o foi a poesia barroca, capaz de chocar alguns leitores até hoje, em alguns de seus poemas mais provocadores.

### 3.3. Pongamos que hablo de Joaquín

Joaquín Sabina é um músico espanhol, nascido em Jaén, em 1949. É famoso por suas canções que vão desde o estilo *rock*, passando pelo *pop*, “*canCIÓN de autor*” e alcançando estilos populares que estejam em voga, fator que atesta sua versatilidade e capacidade de adaptação ao novo – constante mudança de estilos em evidência, que sempre estão em desenvolvimento, principalmente no mundo artístico – o que possibilitou sua permanência nas paradas de sucesso durante muitas décadas e ainda o mantém entre o grupo dos mais aclamados artistas espanhóis contemporâneos. É impressionante o fato de Joaquín Sabina conseguir mesclar e se desenvolver com qualidade em tantos estilos musicais distintos, mas também impressiona (talvez ainda mais do que sua versatilidade musical) a capacidade artística desenvolvida em outros âmbitos das artes. Sabina não apenas é músico, cantor e compositor, mas é também poeta – um bom poeta – e se dedica inclusive às artes plásticas, tendo publicado livros como é o caso de *Garagatos* (2016), no qual apresenta suas pinturas, versos de algumas canções inacabadas e poemas até então não publicados.

Seu pai, comissário de polícia, era fã dos grandes nomes da poesia e escrevia sonetos por diversão. Influenciado pelos costumes do pai, aos 10 anos Sabina já compunha versos e participava de concursos de poesia. Por volta de seus 18 anos, após participar de movimentos revolucionários durante o curso de filologia que prestava na universidade de Granada, Sabina se vê obrigado a exilar-se em Londres, a fim de fugir de uma ordem de prisão por seu comportamento rebelde. Por seis anos Sabina vive em Londres, escrevendo, vivendo em casas abandonadas, até que começa a se apresentar em bares para poder melhor se sustentar.

Por volta dos 20 anos, na década de 1970, Sabina regressa a Espanha e ganha popularidade nos cenários artísticos espanhóis, rapidamente se torna uma grande celebridade, alcançando recordes em vendas com seus discos, chegando a atingir mais de um milhão de cópias e sendo consagrado como melhor autor espanhol na década de 1990.

Sabina é vencedor de inúmeros prêmios no campo da música popular espanhola e hispânica, consolidando sua carreira durante as últimas décadas não apenas em solo espanhol, mas também em diversos países da América Latina, como Peru, Argentina, Cuba e México. Menéndez Flores (2018) destaca Sabina como uma das personalidades artísticas espanholas mais destacadas no cenário popular: uno de los músicos españoles actualmente más en boga (p. 84).

Pedro Carrera Eras (2000), professor da Universidade de Alcalá, conta em seu artigo *El Tema de Amor en las Canciones de Joaquín Sabina*, ter entrevistado algumas pessoas a respeito de suas opiniões sobre o artista. Dentre os relatos coletados, Eras percebe a presença de sentimentos extremos e opostos em si: alguns parecem aceitá-lo e admirá-lo com entusiasmo, enquanto outros o rechaçam violentamente (p. 78), alguns de seus entrevistados o descreviam como algo degenerado, incapaz da bondade existente em algumas de suas canções. Não é incomum encontrar quem o descreva como machista, mulherengo, criador de letras deprimentes, dono de uma voz rouca e pouco agradável aos ouvidos. Para sobrelevar a situação, a trajetória artística de Joaquín Sabina é marcada por diversos episódios escandalosos, relacionados a sexo e drogas – como todo bom *rockstar* dos anos 80 costumava exibir – proporcionando ao artista um aspecto lúgubre, pouco humano, pouco voltado ao lado mais sentimental (e saudável) que se busca em um artista em evidência, com o qual o público costuma se identificar. Eduardo Aute dedica uma canção a Joaquín Sabina em 1986 capaz de descrever como seu amigo era percebido pelas pessoas, inclusive pelos mais próximos a ele.

Degenerado y mujeriego

Con cierto aire de faquir

Anda arrastrando su esqueleto

Por las entrañas de Madrid

(...)

No tiene más filosofía

Que el “vive a torpe hasta morir”

(...)

El perdedor es su universo

Aunque pretende ser feliz

Y aún hay quien dice que está cuerdo

Pongamos que hablo de Joaquín

(AUTE, 1986)

Eras explica, porém, que esse “*malditismo*” (p.79) pode ser percebido de forma acentuada entre os artistas forjados durante o grande movimento que foi a *Movida Madrileña*.

A *Movida* é descrita por muitos estudiosos, inclusive Eras, como um divisor de águas no comportamento do cidadão espanhol, marcada pelo fim da luta popular com a queda do governo franquista, a grande euforia que houve durante a sua manifestação culminando na vida que se seguiria após o ápice da *Movida*. As pessoas se viam “órfãs”, de certa forma, de um motivo pelo qual lutar e se rebelar, já que havia passado também a excitação da celebração do fim de tantos anos de luta e de sofrimento, pareciam perdidas em relação ao vazio de propósitos em suas vidas dali em diante. Já não havia grandes acontecimentos, a não ser a vida cotidiana e individual, a reconstrução da democracia, e a calma ao fim de uma tempestade que durara décadas. A população se vê desobrigada de lutar pela liberdade e passa a ter de buscar um espaço próprio totalmente novo, passado o momento de trazer à tona tudo o que era antes considerado como subversivo e proibido pela censura, de cantar transgressões e rebeldias à plenos pulmões, perguntando-se que caminho deveria seguir a juventude após esfriar-se esse momento.

A verdade é que muitos contemporâneos a Sabina compartilham da mesma melancolia criativa e cotidiana que nosso *cantautor* poeta, como se pode perceber em obras de Almodóvar, com temas tão inquietantes e perturbadores quanto uma canção de Sabina. Almodóvar, como Sabina, foi muitas vezes manchete de noticiários por seus comentários transgressores, por declarações a respeito de seu comportamento ou pelo enredo de suas obras. Eras compara os dois artistas, além de alguns outros artistas espanhóis não conhecidos no mundo artístico brasileiro (por isso não os menciono aqui), para exemplificar o sentimento melancólico e transgressor nascido durante o fim da ditadura franquista que persiste em celebridades espanholas pós-modernas, ainda hoje como traço intrínseco de sua personalidade. A partir do início da era pós-franquistas, as obras passam a se tornar, na Espanha, mais intimistas, tratando de temas mais voltados ao campo individual e Sabina desenvolve seu talento em contar histórias em suas músicas, ambientadas em cidades comuns, com personagens marginalizados, herdeiros da

melancolia, da solidão da vida moderna, e com uma pitada de ironia advinda dos tempos mais sombrios.

É certo que, ao final da década de 80, os *cantautores* vão perdendo a predileção do público, após a morte de Franco a sociedade espanhola assimilou rapidamente que os tempos estavam mudando e isso se refletiu, obviamente, na cultura de modo geral e na música, particularmente. Sabina percebe, como bom visionário, que a música espanhola deveria se reinventar para alcançar seus receptores, época em que o próprio Sabina deixa as canções de cantautor e se une a um grupo de rock. Após o fim de seu grupo musical, Sabina segue em carreira solo pelos caminhos do rock, até novamente perceber a mudança de ares, que o leva a resgatar estilos regionais e típicos da tradição espanhola, como coplas e rumbas, mesclados a seu estilo próprio, criando uma nova identidade para suas canções. Sabina mostra a todo tempo possuir a sensibilidade de perceber o que o público receptor demanda das obras futuras, percebendo o impacto da recepção de certas obras e estilos. É essa sensibilidade que o mantém nas paradas de sucessos desde o início de sua carreira artística, Sabina sabe observar as tendências a partir da recepção não apenas de suas criações, mas de todo um processo cultural social, compreendendo como o mecanismo de aceitação e resistência a certas criações e estilos geram novas tendências e novas ondas de receptores.

O ativismo político, os momentos de grandes festas e concertos não desaparecem por completo, principalmente para Sabina, que viveu por muitos anos uma vida boêmia e noturna, declarando-se um grande amante da noite e de seus personagens. Sabina afirma em muitas ocasiões, ser uma figura devotamente noturna, aquele que vai se deitar quando começam a surgir os primeiros raios de sol e só se levanta novamente quando ele se põe; também alega simpatizar mais com os personagens da noite – taxistas, prostitutas, garçons – alegando que os considera melhores companhia do que homens de terno e negócio, por serem mais sinceros e interessantes. É sobre as personalidades mais sinceras que Sabina mais sente prazer em escrever, grande parte de suas canções são dedicadas aos personagens noturnos e marginalizados que povoam os centros urbanos durante a madrugada.

Parece correto afirmar, ainda assim, que o grupo de pessoas que admiram a Sabina tende a ser maior do que a parte que o rechaça, já que suas criações seguem sendo não apenas aclamadas pela crítica, mas consumidas fielmente e em grande escala. Sabina é ele próprio o personagem daquele anti-herói amado pelo público, aquele que fala sobre a

vida real, sobre a vida urbana ordinária, não “romantizada”, aquele que sente raiva, que se vinga, que se revolta à maneira que fizeram os poetas espanhóis em hipotextos anteriores a ele há tantos séculos. Menéndez Flores relata que “Sabina consiguió enganchar a gente de lo más variada que vio en el sui géneris modo de hacer sabiniano una serie de atributos con los que se sentían del todo identificados” (2018, p. 54).

Sabina elenca em seu histórico vários vícios, com os quais construiu durante décadas a figura caricata do personagem que vive de excessos. Tabaco, sexo, álcool e drogas fazem parte da imagem pública caricaturada que acabou cunhando para si. Suas obras, verdadeira mistura entre sua persona real e esse personagem caricaturado, contam diversas vezes sobre suas aventuras e seu modo extremo de vida. Seu problema de saúde torna-se um marco não apenas em sua vida pessoal, mas em seu *curriculum* artístico: as obras de Sabina mudam de tom e de tema. O acidente cerebral o levou a escolher um estilo mais saudável de vida, como o que relata na canção *Camas Vacías* (2002), no álbum *Dímelo en la Calle*: ya no cierro los bares, ni hago tantos excesos, cada vez son más tristes las canciones de amor. (BARBERO e TCHARA, 2015, p. 07).

Sabina recorre frequentemente a uma postura impregnada por um certo pessimismo ou amargura, mas com bastante frequência cria algo de tensão entre essa amargura e o senso de humor, sarcasmo, a sua postura irônica e um toque de cinismo: “por dentro soy melancólico, pesimista... y eso no tiene arreglo”, diz o próprio Sabina em entrevista à rádio *Efe Eme* (1999). Para aprofundar-se ainda mais nas características sabinianas, não se pode deixar de citar as palavras de Luís García Montero, que resumem a natureza poética de Joaquín Sabina: “el mundo de Joaquín es real y matizado porque surge de la melancolía para desembocar en los impulsos irónicos” (GARCÍA MONTERO, 2001, p. 07).

Já aos 70 anos, ainda que com problemas de saúde e algumas crises isoladas de pânico, que foram motivos de cancelamento de alguns shows durante a turnê de 2018, Sabina surpreende a todos, mostrando-se ainda capaz de ser a grande estrela que sempre foi e que não pensa em aposentar-se tão cedo.

### 3.4. Joaquín sabina: Un poeta metido a cantante

Prefiero pensar que lo que ha sucedido es que la pasión musical, tan viva en él durante años a pesar de sus profundas raíces poéticas, ha ido

periclitando y cediéndole sitio a la literaria (...). Él, ya saben, iba para escritor, y aunque Dylan se cruzó en su camino, lo atravesó como un rayo y desvió rumbo, por la herida de la letra, de la mejor letra, es por donde sigue sangrando (MENÉNDEZ FLORES, 2018, p. 17).

A biografia de Joaquín Sabina, escrita por Javier Menéndez Flores narra com riqueza de detalhes e comentários perspicazes seu relacionamento com a literatura – especialmente com a poesia – que cedeu espaço à música, quando o jovem Joaquín conhece aos grandes nomes do *Rock'n roll*: Bob Dylan, Neil Young, Elvis Presley, Little Richard e tantos outros grandes nomes que surgiam à época e enchiam os jovens de sonhos sobre ser um astro do rock. Sabina logo se vê apaixonado pela música e deixa a poesia em segundo plano, a poesia que criava e declamava para seus colegas de escola durante as aulas perde seu lugar para o violão e as canções.

Menéndez Flores percebe, no entanto, que a paixão pela poesia vai voltando, aos poucos, ao posto que antes ocupara no coração do jovem Sabina, que passa a se entregar com maior intensidade às criações poéticas e a se afastar gradativamente dos palcos e estúdios de gravação. Muitas vezes se escuta falar de como a entrada de Sabina no mundo da música se deu de maneira inesperada, por necessidade, enquanto se via exilado em Londres, buscando uma forma de manter-se, mas nunca imaginando que um dia alcançaria o sucesso nas grandes dimensões que hoje já lhe parece comum. Após uma grande carreira musical – não abandonada de todo, já que ainda segue compondo e apresentando-se – Sabina volta seu olhar com maior atenção à sua primeira paixão, lembrando a todos que é “un poeta musicado que, por fin, era apto para mayorías” (MENÉNDEZ FLORES, 2018, p. 123).

Desde los diez o doce años yo quería, sobre todo, escribir. Fíjate que enfrente de nuestro colegio teníamos el colegio de niñas de las Carmelitas, de las que estábamos enamorados, claro, y cuando llegaba la Inmaculada había un concurso de poesía. Bueno, pues que yo les hacía las poesías a todas ellas para que concursasen, y todas diferentes. A una, un soneto; a otra una copla de pie quebrado; a otra, una quintilla... (SABINA apud MENÉNDEZ FLORES, 2018, p. 29).

É natural que aqueles mais próximos a Sabina percebam sua devoção às letras e que aqueles que estudam suas criações sintam a influência literária existente em suas canções. Há muitos que digam também que suas canções são verdadeiros poemas musicados. No prólogo de *Ciento Volando de Catorce*, García Montero denota que Sabina é cantor e poeta, ou, para dizer melhor: não um cantor metido a poeta, mas um poeta metido a cantor (2001, p. 03). O receptor de *Ciento Volando de Catorce* encontrará o mundo do cantor Sabina convertido em soneto, mas sem que o autor confunda os dois mundos. Sabina conhece bem o mundo literário, é um ávido leitor, admirador de grandes nomes da poesia e um grande aficionado da boa música, sabendo bem caminhar entre os dois mundos, associá-los, aproximá-los, sem confundí-los.

Joaquín vive en el soneto con ojos de farero, vigilando la vida cotidiana desde la altura de sus noches, en una tarea que se desdobra entre las luces públicas y las sombras privadas, o entre las luces privadas y las sombras públicas, mitad aviso para navegantes, mitad dialogo con las melancolías del corazón. Y cuando Joaquín Sabina utiliza la palabra corazón, no solo se refiere a la historia de sus sentimientos, sino a una lealtad vital, con complicaciones generales, que no debe pasar de moda, aunque los otoños doren la piel y ya no resulte necesario viajar al Norte en trenes sucios (GARCÍA MONTERO apud SABINA, 2001, p. 05).

Sabina aprendeu a ser essa figura atemporal, personagem que perdura durante as décadas, que não sai de moda pois fala desse sentimento particular que acompanha a cada pessoa, ainda que de forma distinta. Suas criações falam sobre a particularidade que cada pessoa vivencia, sabiamente generalizada e, ao mesmo tempo, pessoal. Essa inquietação acompanha o cidadão pós-moderno há muito tempo, como é possível perceber neste breve apanhado histórico feito nestas páginas. García Montero afirma que Joaquín Sabina resulta tão convincente por que seu mundo pessoal é fruto de uma experiência coletiva, das recordações dos anos passados, quando era necessário correr para escapar da mediocridade, das renúncias, dos argumentos falidos, do dogmatismo que paralisa.

La pintura que Joaquín Sabina está haciendo de nuestra época es una melodía de doble filo, porque ilumina la soledad que hay en una sonrisa, el hogar que se esconde en una habitación de hotel, los pecados que

arden en la firmeza de los puritanos, las mil ciudades que viven en cada ciudad, los mil y un abrazos que caben en un solo abrazo, el humo de las pasiones apagadas, las tabernas del mar, la espuma de las noches (GARCÍA MONTERO in SABINA, 2001, p. 06).

O panorama musical espanhol sofreu uma profunda mudança ao início dos anos 80, pois se avançaram os limites que eram, poucos anos antes, impensáveis à época. O rock e o pop começam a ganhar força e em pouquíssimo tempo se levantam como os estilos que, além de ter maior aceitação do público jovem (verdadeiro consumidor de música) ganhariam o mercado ao longo das décadas e até os nossos dias. Isso foi algo que Sabina soube prever e utilizar em seu favor. Menéndez Flores comenta que, por mais que Sabina surfasse nas ondas da música pop e do Rock, “el verdadero factor de su éxito seguía residiendo en sus letras, en la gran calidad de sus textos” (p. 78).

Ao contrário do que pode parecer, Sabina não deixou de lado a poesia para dedicar-se inteiramente à música durante todas essas décadas, mas seguiu sempre escrevendo seus poemas, que chegaram a ser publicados algumas vezes em forma de livro, outras vezes em sua coluna semanal para a revista *Interviú*, para a qual escrevia seus poemas a respeito dos últimos acontecimentos que julgava mais interessantes. Os poemas escritos para essa revista foram compilados em um livro intitulado *Esta Boca es Mia* (2010), reunindo suas criações de 2005 até 2009. Sabina escreve, ao início de sua carreira artística, *poemario Memorias del Exilio* em 1976, durante os seis anos que passou vivendo no Reino Unido. Alguns desses poemas foram transformados em canções posteriormente, no álbum *Inventario*. Sobre criar um livro de poemas durante seu exílio, Sabina comenta:

No me engaño sobre estos textos, fueron escritos para ser cantados. Me temo que leídos resulten desabridos como puchero de pobre; echan de menos la voz y la guitarra. El exilio y la impotencia son los culpables de que se editen en forma de libro (...). Mis canciones quieren ser crónicas cotidianas de exilio, del amor, de la angustia, de tanta sordidez acumulada que nos han hecho pasar por historia (SABINA apud MENÉNDEZ FLORES, 2018, p. 42).



Ainda que seu primeiro livro de poemas seja assumidamente um livro de canções escritas, face às dificuldades enfrentadas à época, é possível perceber como Sabina compreende as nuances entre poesia e música, sabendo elencá-las e tratá-las de maneira distinta, explica em algumas entrevistas que a música tem algo de imediatismo, de informal, dentre outros detalhes com os quais a poesia não compactua. Desde o início de sua carreira, Joaquín Sabina sabe como lidar de maneira distinta com a poesia e com a canção, e talvez por isso, por muito tempo chegou a publicar apenas alguns livros com partituras ou letras de suas canções, comentadas, dedicadas etc. É *Ciento Volando de Catorce*, porém, seu primeiro livro assumidamente dedicado a poemas, seguidos por outros sete desde então, sendo o último, *El Román Paladino* lançado em 2018.

Por questões de saúde – que o afastaram dos palcos por mais de quatro anos – Sabina passou a se dedicar mais ao mundo da poesia, saindo um pouco dos cenários musicais, a mudança não foi apenas voltada a seu relacionamento com a música e a literatura, nessa época, o *cantautor* sede seu espaço ao poeta, se afastando dos comportamentos noturnos, do consumo abusivo de drogas, da vida noturna, até mesmo de muitos de seus amigos do mundo musical, unindo-se, então, a outras pessoas interessadas mais na poesia e na erudição do que na vida boêmia.

Em 2001, ano em que lançava um álbum duplo chamado *Nos Sobran los Motivos*, Joaquín Sabina sofre um infarto cerebral, que o afasta dos palcos temporariamente, sem deixar sequelas físicas, mas desencadeando uma depressão e ataques de pânico que o acompanharam por bastante tempo. Em entrevista ao jornal argentino Clarín<sup>6</sup>, em 2017, o *cantautor* fala a respeito de sua depressão e afirma ter passado muito tempo sem sequer sair da cama. A situação foi um reflexo à experiência traumática, que despertou em Sabina o sentimento de ter se aproximado da morte por um momento, e desperta pensamentos cada vez mais relacionados ao fim da vida e seu estilo de vida quase suicida, ao que reage abandonando o cigarro, a cocaína e sua vida noturna (por algum tempo) e afastando-se dos palcos e dos estúdios de gravação, buscando prevenir-se de outro episódio traumático como o vivido em 2001:

Yo era como los niños, que creen que la muerte es algo que les pasa a otros. Yo creía que las depresiones les ocurrían a señoras aburridas y

---

<sup>6</sup> Disponível em: <[https://www.clarin.com/espectaculos/musica/joaquin-sabina-presento-nuevo-disco-dio-inicio-serie-once-shows-dara-luna-park\\_0\\_BJIRNIryG.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica/joaquin-sabina-presento-nuevo-disco-dio-inicio-serie-once-shows-dara-luna-park_0_BJIRNIryG.html)>.

viudas [...] me preguntaba cómo era posible que cinco minutos antes sólo pensaba que me harían falta más vidas para hacer todas las cosas que tenía ganas de hacer. Y una de las cosas que quería hacer y que postergaba por falta de tiempo era dedicarme a la literatura. Me puse a escribir sonetos y a tener nuevos amigos, más relacionados con los libros. Eso me salvó. Descubrí que los escritores son menos drogadictos que los músicos, ¡pero mucho más borrachos! (CLARÍN<sup>7</sup>, 2005).

O livro *Ciento Volando de Catorce* e o álbum *Alivio de luto* são apontados por Sabina como os trabalhos responsáveis pela melhora em sua saúde mental, foi a dedicação à criação dessas obras que direcionou o pensamento do artista e o motivou a voltar à vida, agora com uma rotina menos nociva. É devido a seu acidente cerebral que Sabina encontra um momento para entregar-se a sua antiga tarefa de escrever poemas, de estudar literatura e passar a frequentar cenários relacionados ao mundo literário. Apenas em 2005 Sabina volta a apresentar-se musicalmente, mas não mais com a frequência de antes e agora compartilhando tempo com suas atividades poéticas. No documentário feito por Ramón Gieling (2002): *19 Días y 500 Noches*, Sabina nos conta que se converteu de figura noturna, aquele que saía pela noite de bar em bar, a um homem cada vez mais dado à solidão, sempre com um livro ao lado, mais introspectivo, reflexivo, aproveitando a vida de outra maneira. Nele, Sabina fala sobre “os poderes curativos da poesia”.

No prólogo do livro *Eso Será Poesía* (2017), Maurilio de Miguel fala de como Sabina enganou a morte, após seu problema de saúde, fazendo com que todos acreditassem que morreria, mas que conseguiu se reerguer e realizou seu maior sonho desde criança: ser poeta, tendo antes que ser trovador, passando pelo caminho mais longo (p. 05): “Digamos que Sabina no tuvo otro remedio que ser cantante de éxito para postularse como escritor [...] como cantante, qué buen poeta se pretende” (p. 06). Mais adiante, o próprio Sabina declara que sua primeira vocação era escrever, não cantar, comentando que se imaginava, quando jovem, sendo um professor de literatura, com uma casa com tantos livros quanto coubessem, escrevendo livros esquisitos, e após seu problema de saúde chegou a perder a vontade de escrever canções e começou a se dedicar mais à poesia, época em que se dedica a seu livro *Ciento Volando de Catorce* e passa a escrever seus poemas satíricos para a revista *Interviú*.

---

<sup>7</sup> Disponível em: < [https://www.clarin.com/ediciones-antiores/disco-cronica-depresion\\_0\\_rk66tDkAte.html](https://www.clarin.com/ediciones-antiores/disco-cronica-depresion_0_rk66tDkAte.html)>.

Durante a cerimônia de lançamento de *Ciento Volando de Catorce*, o poeta Ángel Gonzáles declara em seu discurso que não é conveniente confundir Sabina cantor e Sabina poeta: “Quizá no sea oportuno ni siquiera relacionarlos; hay parentescos, pero son dos creadores distintos que no se deben nada el uno al otro, y además el cantante ha perjudicado al poeta que hoy leemos” (TORRES<sup>8</sup>, 2001). González afirmou estar convencido de que Sabina teria uma bibliografia ainda mais extensa do que hoje o é sua discografia, caso uma guitarra não tivesse cruzado seus caminhos, e que graças a seu livro de sonetos o mundo poderia ter uma noção de que Sabina é genuinamente um poeta: 'Pone los acentos en el lugar que se debe exigir que estén, y no podemos olvidar que escribir un buen soneto es difícil, pero escribir 100 es una temeridad, y aún es más asombroso porque hay muchos buenos, y algunos, excepcionales'.

Na mesma noite, García Montero – escritor do prólogo de *Ciento Volando de Catorce* fez uma comparação entre canções e poemas pertinente a discussão levantada nesta dissertação:

La poesía es el verbo hecho tango, ya que cuando los poetas hemos querido quitar el olor a cerrado en nuestra obra hemos terminado recurriendo a la canción. La poesía de Sabina es el mundo de la ciudad, la soledad, el vitalismo; una poesía que mira de manera penetrante y que sabe condensar en una sola rima todo un mundo y un pulso poético (GARCIA apud TORRES, 2001).

Toda essa trajetória sobre a vida pessoal e artística de Sabina é necessária de ser traçada para que se possa compreender a sua jornada no mundo cultural. Buscar conhecer seu caminho musical possibilita ao receptor brasileiro adentrar ao itinerário poético experienciado em *Ciento Volando de Catorce*. Seu histórico poético se aproxima em muitos aspectos de seu histórico musical, como poderá ser percebido durante a apreciação de seus sonetos. Os aspectos pessoais da vida de Sabina, bem como os momentos históricos pelos quais passou, o moldaram não apenas como *cantautor*, mas como poeta, como ser humano, como cidadão espanhol. Em outras palavras, Sabina é influenciado enquanto personagem receptor e capta os sinais que um produtor de sentidos deve interpretar para alcançar a aceitação de seu público.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <[https://elpais.com/diario/2001/10/24/cultura/1003874408\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/10/24/cultura/1003874408_850215.html)>.

É pela recepção da canção oitentista que Sabina se transforma em cantor e compositor, deixando de lado seu sonho de poeta. As particularidades de sua jornada pessoal influenciaram e dirigiram seus caminhos e suas produções. Sabina se comporta de maneira distinta enquanto cantor e poeta não apenas por perceber as características da criação de cada estilo artístico, mas também por perceber como se dá a recepção de cada um.

Em entrevistas para jornais locais, Sabina comenta como foi preocupante lançar um livro de sonetos em plenos anos 2000, época em que as grandes massas já não absorviam tanto a cultura escrita, muito menos a escrita erudita, como a do soneto. É esse tipo de percepção que proporciona ao artista projetar a recepção de sua obra, mas só a experiência e a habilidade unidas são capazes de fazer com que um trabalho considerado fora dos padrões contemporâneos tenha o alcance e sucesso que teve o livro *Ciento Volando de Catorce*.

Parece desaconselhável seccionar o trabalho de Sabina, dividindo-o em grupos de criações como peças independentes, como se fossem desassociadas umas das outras ou como se não proviessem de um mesmo *modus operandi*, como se algumas vezes não houvessem sido criadas em um mesmo momento, ou como se não falassem de uma mesma situação ou de uma mesma pessoa, em alguns casos específicos. A criação musical de Sabina conversa diretamente com sua criação literária e seria injusto negar ao receptor brasileiro que leia este estudo – que não conheça a Sabina e não acompanhe sua carreira artística – a oportunidade de aprofundar-se no mar de versos (quer sejam eles musicais, quer sejam poéticos) sabinianos sem provar o sabor acre conhecido por seu público *hispanohablante*, capaz de situar sensorialmente o que Joaquín nos oferece.

## CAPÍTULO 4. *Ciento volando de Catorce: visão panorâmica*

Começaremos pelo título, ainda que possa parecer desnecessária a sua explicação. O nome do livro joga com a quantidade de sonetos constantes na obra (*ciento*), convergindo com a quantidade de versos em um soneto (*catorce*). O título faz alusão à obra do poeta espanhol Gabriel Celaya (1953): *Ciento Volando*, que García Montero descreve no prólogo da obra de Sabina como sendo detentora do “deseo de buscar canciones en los vientos de su musa” (GARCÍA MONTERO apud SABINA, 2001, p. 03). O texto escrito no prólogo acrescenta que Sabina também está, em seu livro, em busca particular, mas agora por sonetos, pela forma poética mais majestosa entre tantas

O livro reúne 40 anos de criações poéticas. Nele, evoca traços de sua infância, referindo-se a épocas e eventos – como é caso da *Movida Madrileña* – e a pessoas que fazem parte de sua vida. Sendo considerado um grande sucesso de vendas, o exemplar passou 47 semanas na lista dos mais vendidos na Espanha e chegando a sua décima sexta edição publicada.

A mí lo que más me gusta es que la gente que compra mis discos haya comprado cien sonetos. Puesto que de entrada uno lo puede comprar porque los he escrito yo, pero luego los sonetos son sonetos, mejores o peores, son sonetos, y tienen un cierto regusto arcaico y neoclásico. Y si a raíz de eso algunos de mis compradores se adentran en Quevedo, en Sor Juana o en Vallejo, pues aunque parezca demasiado demagogo me doy por bien pagado. Aunque también me doy por muy bien pagado con los derechos de autor que cobro del libro de sonetos. (SABINA, apud FLORES, 2018, p. 289).

Sabina escreve sobre temas variados, a respeito de programas de televisão, notícias contemporâneas, a aposentadoria do toureiro Antoñete em 2001, sobre aflições geradas pela experiência de quase morte e as reflexões causadas por ela – Abordando temas relacionados à vida e inclusive ao seu fim, quando trata de velórios e sobre o mundo espiritual. Também fala sobre seus amores passados e presentes, sua família e amigos mais próximos, bem como fala de seus inimigos. Tudo que o cerca intimamente parece ter espaço entre os versos de *Ciento Volando de Catorce*.

O autor define seu livro para Menéndez Flores em entrevista, descrevendo o que pensa a respeito de sua obra, sua percepção sobre receptores e o que busca deixar claro em seus versos:

El libro me ha costado lo suyo, porque yo tenía mis licencias poéticas particulares, como el poder de rimar singulares con plurales y cosas así. Y eso lo hacía y lo seguiré haciendo en las canciones que no son un género tan riguroso. [...] y han quedado escrupulosa y rigurosamente consonantes, lo cual ha sido un trabajo muy jodido, muy duro. Y si te soy sincero, no creo que sea del agrado de mis fans porque no estoy seguro de que sea un libro de poesía, sino de versos. Es decir, últimamente pienso que hay más poesía en mis canciones que en el libro de sonetos. Para mí, el maestro de los sonetos ha sido siempre Quevedo. Sus sonetos son muy satíricos, muy para insultar a alguien, excepto alguno maravilloso. Y creo que los míos son un poco así. Para querer a mis amigos o para vengarme de algún olvido o para corregir algún entuerto. Hay cosas en ellos de Quevedo y de Villamediana, y quizá de Sor Juana Inés de la Cruz. En el primer soneto del libro hablo de los tres. Los sonetos de Shakespeare son también otra gran influencia. (SABINA apud MENÉNDEZ FLORES, 2018, p. 287).

As criações de Sabina têm como cenário principal o âmbito urbano, mas não aquele coberto de luxo, no qual tantos autores costumam ostentar sua boa vida abastada, suas histórias de amor dignas de um roteiro de cinema, seu sentimento puro e profundo como o de um trovador. Ao contrário, tanto as canções quanto os poemas de Sabina nos apresentam um amor real: um antigo amor argentino, personagens aficionados por jogos de futebol e jovens de minissaia como em *Dieguitos y Mafaldas* (1999), o mesmo antigo amor a quem dedica os poemas, verdadeiras cartas deseducadas, *XCV – El Oro del Perú*, *XCVI – Sin Romper Cristales*, *XCVII – Dentro de un Tiempito* (e talvez mais alguns dois ou três que não se pode afirmar com certeza), presentes nas páginas 58 e 59 em *Ciento Volando de Catorce*; moças que acordam cedo e pegam metrô para ir trabalhar no centro da cidade, tomam seu desjejum em uma padaria comum e são assediadas por pedreiros enquanto caminham na rua, como em *Caballo de Cartón* (1984); ou um breve relacionamento que resulta em uma amada indiferente ao término da relação, enquanto o

protagonista sofre durante 19 dias e 500 noites para conseguir esquecê-la, como diz a letra da canção *19 Días y 500 Noches* (1999).

Uma das características mais marcantes de Sabina é, sem dúvidas, sua irreverência, sua facilidade para falar sem pudor sobre o desengano cotidiano que o cidadão corriqueiro finge não ver ou viver. Não só nos temas de suas criações, mas também em seu linguajar desabrido, Sabina verbaliza o que nos envergonha mesmo em pensamento, o que julgamos não ter espaço na arte midiática, que se guarda somente para o que é apresentado longe dos holofotes. Tanto despudor, de modo cínico, sarcástico, algo violento e sem meias palavras, atesta sua busca pela libertação dos preceitos decorosos existentes ainda hoje nos meios de comunicação em massa. Sabina traz à luz da arte popular as palavras ditas de modo subliminar ou furtivamente mencionadas nas artes mais famosas que circulam nos grandes meios sociais.

A criação artística sabiniana mescla o cotidiano do cidadão espanhol comum à poesia musicada – como descreve Menéndez Flores – aos versos hendecassílabos de grande destreza, sendo essa também a sua métrica preferida em canções e em poemas, utilizada com maestria e muita prática (MENÉNDEZ FLORES, 2018, p 102). Os versos hendecassílabos tornam-se uma regra dentro dos sonetos do *poemario*, desenvolvendo ainda mais um padrão que Sabina já utiliza na escrita da maioria de suas canções. A escolha da métrica é influenciada pelo estilo tradicional do soneto espanhol, desenvolvido durante o período Barroco.

O cenário urbano retratado em suas criações pode quase nos fazer enxergar as particularidades imagéticas vislumbradas por Joaquín Sabina. Em seu soneto *XVIII – Otra Vez en Madrid*, (2001, p. 18), por exemplo, quando descreve um dia comum da vida na cidade, com detalhes gastronômicos como doces típicos da capital espanhola e costumes de um dia de natal, que Sabina apresenta como “abyectas navidades”, o receptor pode vislumbrar por detrás dos olhos do eu-lírico uma cena cotidiana, autêntica, da vida de um cidadão mediano, sem grandes acontecimentos a sua espera, que padece pela ausência da pessoa amada. O soneto intitulado *LXXXII – Benditos Malditos X* (p. 51) também é um bom exemplo de como Sabina joga com os detalhes urbanos cotidianos e as miudezas da vida real em suas criações.

LXXXII  
BENDITOS MALDITOS X

Benditos sean los expresidarios  
Que no ultrajan ni rajan ni dan coces,  
Las secretarias de los secretarios,  
Los lobos que no saben ser feroces,

La caquita del niño con flemones,  
Las carpantas que emigran del asilo,  
La yerbita que crece en los balcones,  
Billy Wilder, Gaudí, Leonardo, Esquilo,

La gorda del estanco de la esquina,  
La cervecita helada con yohimbina  
El troncomóvil de los Picapiedra,

La raspa de sardina de Durero,  
Los hematomas del buen costalero,  
Las comas de Cervantes y Saavedra.

(SABINA, 2002, p. 51)

Neste soneto, o autor bendiz os pequenos detalhes que enriquecem a vida comum, assim como as pessoas mais simples e menos percebidas no nosso cotidiano, como a senhora gorda na venda da esquina, a secretária do secretário, o ex-presidiário que se comporta bem, a erva que cresce nas varandas entre o concreto e os hematomas de quem fez um bom trabalho. O soneto exalta ainda a importância das pequenas coisas às quais não damos muita importância, defendendo seu caráter de coisas especiais e necessárias, como as vírgulas na criação literária de Cervantes.



Como arauto revolucionário e melancólico, Sabina lança em pleno século XXI uma compilação de sonetos em temas atuais, muitos até mesmo em temas clássicos, mas com uma abordagem atual. É, para dizer o mínimo, curioso que tenha escolhido um estilo poético tão pouco priorizado ou mesmo apreciado nos tempos de hoje talvez por sua complexidade, mas, a bem da verdade, se escolhesse uma métrica simples ou usual, não haveria de ser uma obra tão assumidamente sabiniana. Ir contra os padrões criacionais vigentes é típico de seu currículo artístico, traço bem notado em suas canções sem refrãos ou estrofes, em versos hendecassílabos de rimas improváveis e temas inusitados. Sabina busca provocar seu receptor com sua ousadia de usar a métrica mais tradicionalmente erudita para falar de detalhes da vida, tão corriqueiros quanto um fato contado em uma conversa de vizinhos.

Joaquín Sabina é conhecido por sua figura rebelde, irreverente e boêmia, elementos que reforçam sua imagem diante da mídia. Tais aspectos são capazes de criar uma identidade que reafirma seu comportamento e marca suas características pessoais, tornando mais fácil para seu receptor aceitar o caráter de suas obras narradas em primeira pessoa como obras autobiográficas. Em *Ciento Volando de Catorce*, Sabina intensifica as características autobiográficas de seus versos, pondo de lado qualquer outro personagem que pudesse protagonizar um de seus sonetos.

Percebe-se, em relação ao comportamento pessoal de Sabina, que o autor que se apresenta como protagonista dos sonetos, em comparativa com o protagonista das canções anteriores ao livro. O poeta não se exhibe tão confiante de si, ou tão rebelde, mas aparece como um personagem um pouco mais voltado para seu lado sentimental, não inteiramente despido de sua irreverência costumeira, mas agora com certo olhar voltado para dentro, talvez causado pela sensação de proximidade da morte tão iminente, após sua internação hospitalar.

Assim como o tema sobre o fim da vida e a mudança em seu comportamento e modo de pensar, o livro apresenta ainda textos com um tom mais amargurado, tematizando o fim de um relacionamento, com sua insolência e seu tão conhecido vocabulário grosseiro, mas, de alguma maneira, mais resiliente. É perceptível ter havido alguma transformação comportamental em Sabina ao observar seus novos versos, em relação às letras das canções anteriormente publicadas, pois lida de maneira menos entusiasmada com alguns acontecimentos de sua vida e com mais agressividade em outros, como é o que caso dos sonetos escritos para sua antiga amada.

É possível perceber algumas subdivisões dentro do *corpus* de *Ciento Volando de Catorce*. Alguns sonetos são destinados a toureiros, ou a tauromaquia, muitos falam sobre questões existenciais particulares, outros tantos são dedicados a personagens populares como músicos, jornalistas ou figuras políticas. Há, em sua composição, algumas subdivisões marcadas por títulos, como é o caso da seção BENDITOS MALDITOS MALDITOS BENDITOS (p. 42), ou a seção dedicada a tauromaquia: SEIS DEDOS EN LA LLAGA DE TOMÁS Y UM BRINDIS A LA SOMBRA DE ANTOÑETE (p. 19), mas também há outras temáticas dispersas ao longo da obra, passíveis de agrupamento por tema ou estilo.

Finalmente, parece correto afirmar que *Ciento Volando de Catorce* se trata de uma obra intimista, na qual Sabina se permite manter relações diretas com pessoas e textos que fazem parte de sua vida particular seja por uma dedicatória, uma menção ou um soneto destinado a alguém em específico. Seu pensamento parece mais voltado para seus próprios pensamentos e reflexões a respeito de temas de seu cotidiano, baseado em algo que assistiu pela televisão, uma nota de jornal, uma situação vivida em determinada época da vida ou apenas uma opinião pessoal acerca de temas triviais.

#### 4.1. Transtextualidade

Em versos hendecassílabos, métrica predileta dos poetas do período Barroco, os sonetos de Sabina seguem – em sua maioria – rimas alternadas, marcadas por tantos outros aspectos da época que mais o influenciou em questões literárias, como a presença do ceticismo, a constante negativa como traço presente em seus versos, contraposição entre claro e escuro, bem como o uso de figuras de linguagem – as mais recorrentes metáforas e anáforas. Muitos outros aspectos podem ser elencados aqui, traços que Sabina, enquanto receptor dessa tradição/linguagem, assimila e se apropria, passando ao posto de criador/produzidor de novos sentidos e temas.

Os sonetos desse livro se inter-relacionam com obras da época barroca, mas também com a época da libertação econômica espanhola, datada a partir dos anos 1980, criando uma relação intertextual com estilos e temas já consagrados, transformando-os e adaptando-os ao universo pessoal de Joaquín Sabina. Podemos, assim, configurar sua obra como hipertextos de obras barrocas e oitocentistas, das quais o autor afirma ser grande admirador e ávido receptor. Há em *Ciento Volando de Catorce* certa simultaneidade no jogo que envolve autor, obra e receptor, quando se compreende que Sabina passa, a todo

momento, do posto de receptor para o de autor/criador de obras que influenciarão futuros receptores (sendo ele mesmo seu próprio receptor em muitas ocasiões), que podem vir a ser, também, criadores das futuras obras, levando adiante a dinâmica defendida por Genette em sua *Estética da Recepção*.

Ainda tratando de teorias genettianas, *Ciento Volando de Catorce* é um interessante exemplo de como se manifesta a intertextualidade e a dinâmica entre autor, obra e receptor em diferentes níveis. Seus sonetos não dialogam exclusivamente com obras de épocas anteriores de grandes autores, mas também mantém relação intertextual com as letras de canções do próprio autor, de álbuns anteriores ao livro, e algumas até lançadas após a publicação do livro, como é o caso de Ay, *Rocío* (2005).

Fonturbel (2003) aborda teorias da Estética da Recepção para explicar o processo de influência, recepção, criação e análise das obras de Sabina em relação aos sonetos barrocos, estilo com o qual Sabina afirma mais se identificar. Para isso, explica que o contexto literário é quem determina os produtos individuais, afirma que os tópicos textuais podem se desenvolver e se transformar em outros tópicos e modelos sem perder a relação com seus hipotextos. Acrescenta ainda que as variedades de sonetos constituem conjuntos de textos que se amparam em uma fórmula inicial para, a partir desses conjuntos, desenvolver novas variantes tipológicas textuais (p. 254). Desta forma Fonturbel explica o processo de recepção e produção de novos sentidos, presente na obra de Joaquín Sabina, evidenciando também a recepção das obras do *Siglo de Oro Español*<sup>9</sup>.

O ato de interpretar textos poéticos e produzir seus próprios textos a partir daqueles é uma atividade complexa, mas se encontra na criação de inúmeras obras dentro da história literária. O produtor de textos substitui uma forma (hipotexto) por outra (hipertexto) buscando manter o caráter comunicativo que deve haver em um trabalho habilidoso. O receptor, então, não apenas compreende o texto, mas também o reescreve, não criando uma espécie de cópia do texto original, mas apropriando-se – durante um processo de compreensão do conteúdo do hipotexto – e produzindo uma nova obra, na qual expressa a assimilação do texto original de maneira desenvolvida ou modificada, como um agente de produção de sentido.

Para exemplificar a intertextualidade em *Ciento volando de Catorce*, Fonturbel elenca os temas mais habituais em sonetos barrocos, na tentativa de evidenciar os poemas

---

<sup>9</sup> Época considerada de maior importância na cultura espanhola, iniciada no Renascimento e estendendo-se ao período Barroco.

sabinianos que apresentam características parecidas, porém adaptadas, modificadas ou transformadas pela recepção e nova criação mediada pelo novo autor.

É possível listar alguns dos sonetos de Sabina, relacionando-os [inter]textualmente, de acordo com os temas mais recorrentes, citados por Fonturbel (p. 253). Alguns dos poemas que se encaixam na descrição feita por ele são:

- Tema amoroso. O poeta se dirige diretamente à figura amada. Encontrado em:
  - *XCIV-Silicona* (p. 57)
  - *XXX – El Brillo de Tu Ausencia* (p. 25)
  - *XL – Don Mendo no se Hereda* (p. 30)
  - *LI – Así Estoy Yo Sin Ti* (p. 35)
  - *LXXXV – Alrededor no Hay Nada* (p. 53)
  - *LXXXVI – La Flor de La Candela* (p. 53)
  - *XCIII – Puntos Suspensivos* (p. 57)
  - *XVIII – Otra Vez en Madrid* (p. 18)
  
- Tema satírico. O poeta zomba de alguém. Encontrado em:
  - *X – El Gran Hermano* (p. 14).
  - *XXIX – En horas de Oficina* (p. 24)
  - *XLVI – A Paco Umbral* (p. 33)
  
- Tema laudatório, de homenagem ou de dedicação. O poeta dedica o poema a alguém ou homenageia alguém. Encontrado em:
  - *XX – De Verde Samurai* (p. 19)
  - *XXI – Cosido a tu Capote* (p.20)
  - *XXII – Tan Despacito* (p.20)
  - *XXIII – Otra Vez* (p. 21)
  - *XXIV – Por un Quite* (p. 21)
  - *XXVI – Al Maestro Antoñete* (p. 22)
  - *XXXVII – La Columna de Boyero* (p. 28)
  - *XXXVIII – Enrique y Granada* (p. 29)
  
- Tema comunicativo. O poeta se dirige diretamente ao receptor. Encontra-se em:

- *LXIII – Sessanta e Nove* (p.41)
- *XVII – ¿Auténtico decís?* (p. 17)
- Tema elegíaco, relacionados à morte. O poeta dedica o poema a própria morte ou à morte de alguém. Encontra-se em:
  - *XLVIII – En Nombre de La Vida* (p.34)
  - *V – ¡Qué Bueno era!* (p. 11)
- Temas metafísicos, existenciais ou morais. O poeta fala sobre problemas pessoais, sobre a vida relacionada a algo o alguém específico. Encontra-se em:
  - *II – Sotanas y Coturnos* (p. 10)
  - *III – En el Espejo* (p. 10)
  - *IV – Doble o Nada* (p. 12)
  - *VII – Sirva de Precedente* (p. 12)
  - *VIII – Con Tan Poquita Fe* (p. 13)
  - *IX – De Pie Sigo* (p. 13)
  - *XI-Con Pepitas de Oro* (p. 14)

Abordando a questão da intertextualidade por outro ângulo, nota-se que é possível perceber a relação dialógica entre alguns sonetos e canções (sejam elas anteriores ou posteriores à publicação do *poemario*). Esse fato nos possibilitará refletir sobre o tipo de transformação que pode haver quando Sabina converte o tema de uma canção em soneto. Pode-se pensar em como se dá a intertextualidade entre obras irmãs, por exemplo, se considerarmos um soneto e uma canção que compartilham o mesmo tema, ou são dedicadas a uma mesma pessoa.

Alguns dos sonetos de seu livro passam pela ótica crítica de Sabina após serem apreciados pelo público receptor em forma de canção, e se apresentam em nova roupagem, como se o autor fosse seu criador, receptor, crítico e, novamente, criador, alimentando uma cadência circular. Em outras palavras, o Sabina receptor percebe suas canções já criadas, aprecia, analisa com criticidade e retorna como criador, agora de sonetos, derivados da obra do antigo Sabina criador.

#### 4.2. Geografia íntima e marco imagético espacial

Ainda mais recorrentes em seus sonetos, como também acontece em suas canções, são as referências geográficas, a citação de lugares específicos e identificáveis, conhecidos pelo público como verdadeiramente frequentados por Sabina. Existem menções a espaços determinados como *Las Ventas*<sup>10</sup>, o teatro argentino *Gran Rex*, Madrid ou a avenida *Corrientes* em Argentina, mas também há citações feitas de maneira mais ampla sobre lugares físicos como Peru e Cuba, onde sabemos que Sabina algumas vezes esteve de visita. Menéndez Flores (2007, p. 84) afirma que a técnica de citar e descrever espaços geográficos é tão palpável em seu cancionero, tão referenciada e tão explícita, que tentar desconectá-lo desses espaços seria como lhe amputar um membro, ou privá-lo de um de seus traços identitários mais marcantes. Sabina não poderia ser Sabina sem suas mais famosas obras: *Pongamos que Hablo de Madrid* (1980), ou *Yo me Bajo en Atocha* (1998), consideradas como verdadeiros hinos de exaltação à capital espanhola.

Em seus sonetos, Sabina apresenta citações e menções a lugares específicos de maneira natural, como se escrevesse a um conterrâneo, traços que possivelmente poderão passar despercebidos a receptores naturais de outros países, por serem discretos e leves, como detalhes que abrilhantam um verso ou uma descrição de uma cena pelo autor. Um de seus poemas é intitulado *XCV – El Oro del Perú* (p. 58), sendo dedicado a uma antiga amada, em comparativa desta com a nova companheira. Sabina utiliza com astúcia nas citações, as riquezas do país para descrever metaforicamente o valor da nova amante em relação à anterior.

Outra obra de seu livro se chama *XVIII – Otra Vez en Madrid* (p.18) expondo a melancolia de um dia de natal solitário e a falta da pessoa amada, a apatia de um feriado em família sem grandes expectativas, com detalhes de uma vida comum e longe de grandes emoções. Em *LIV – Elígeme* (p. 37), o autor descreve a noite de Madrid, as pessoas que frequentam pequenos bares e o vazio da cidade ao anoitecer. O próprio título do soneto é uma homenagem a um bar *madrileño* homônimo. O enredo de *XCVII – Dentro de un Tiempito* (p. 59) apresenta pontos específicos do cotidiano de Buenos Aires, comentando aspectos que nos levam a imaginar a movimentação da cidade em dias comuns, misturando imagens de lugares da cidade com atividades comuns do cidadão *porteño*, especialmente da vida da moça com quem havia se relacionado, jovem argentina apaixonada por partidas de futebol e frequentadora das atividades da cidade.

---

<sup>10</sup> Praça de Touros em Madrid.

### 4.3. Autoficção vs autobiografia

Em sua trajetória, Joaquín Sabina escreveu muitas letras de canções que constituem um *corpus* capaz de ser estudado baseando-se em teorias poéticas. Ao lançar seu primeiro livro de poemas, surge a possibilidade de perceber as características de um Sabina intimamente ligado ao mundo literário, permitindo que os aspectos poéticos sejam analisados de forma um pouco mais aprofundada.

De suas canções até seus poemas, seus traços de identidade podem ser facilmente detectados, ao analisar certos mecanismos que constroem o caráter autobiográfico a suas obras. Não obstante, muitas de suas obras causam certa inquietação a respeito da veracidade dos atos delatados em seus versos – musicais ou poéticos – que Barbero e Tchara (2015, p.03) descrevem como “autoficção”. As autoras defendem que essa teoria da incerteza e da ambiguidade busca apontar os limites pertencentes ao mundo do autor real e do “eu-lírico”, enquanto entidades distintas. Entende-se que Sabina utiliza recursos poéticos para construir a imagem de autor protagonista de suas obras, a partir de uma poética autoficcional. Durante toda sua carreira, o itinerário criativo de Sabina dispõe de recorrentes aparições de marcas pessoais e biográficas que proporcionam ao receptor a criação de uma imagem do sujeito que protagoniza tantas de suas obras, harmonizando o discurso autobiográfico e o discurso ficcional.

Ainda que muito se diga sobre as capacidades do autor de brincar com a realidade dos fatos e a credulidade de seu público receptor, Sabina manifesta pouco interesse em relação ao assunto, afirmando que se os fatos descritos gozam de total veracidade ou não, não importa, quando comparados à qualidade poética do texto em si. “¿Qué importancia tiene si lo que cuentas en una canción te ha pasado o te lo has inventado? Siempre he dicho que mis canciones están hechas con poca imaginación y exceso de autobiografía” (MENÉNDEZ FLORES, 2018, p. 185). Que importa? Pergunta Sabina, que afirma tanto ter diluído sua imagem dentro da imagem de seu personagem, que chegou a ver-se caricaturado e desvencilhado de sua figura humana para o resto do mundo. O autor admite manter o caráter anedótico em um “plano equívoco”, no limite entre o biográfico e o ficcional.

Além de utilizar como suporte autoficcional seu próprio nome, Sabina utiliza nomes de pessoas próximas a ele, como os de suas filhas Carmela e Rocío, trazendo, quando julga pertinente, traços de biografia e exagerando certos relatos a fim de provocar

a sensação desejada em seu receptor. Sabina apresenta este comportamento em seu livro, no qual escreve sonetos sobre situações cronologicamente próximas à publicação do livro, como é o caso do soneto sobre sua reação ao ser citado por Paco Umbral ao fim dos anos 90. No caso de Sabina, é possível distinguir uma maneira específica de criação, a partir de imagens fragmentadas que podem se complementar em diferentes sonetos. Pode-se dizer, portanto, que os sonetos contidos em *Ciento Volando de Catorce* giram ao redor de uma temática que remete a elementos autobiográficos.

#### 4.4 Influências e estilo

O tom escuro, implicante e satírico, das criações de Sabina seguem as notas ácidas de seus ídolos. Obviamente, a influência de Quevedo orienta não apenas a escolha de seus temas, como também os jogos de palavras, a ironia e melancolia contidas mesmo nos sonetos de tema amoroso e principalmente nos religiosos. É fator conhecido por parte de seus seguidores que, entre todas as instituições sociais, a igreja é a mais desprezada e ridicularizada pelo *cantautor*. Quando citada em seus poemas, a religião sempre é mostrada como uma estrutura desarticulada, fora do posto comumente ocupado na sociedade, denotando sua aversão aos costumes religiosos, tratados com pouco respeito e demasiada burla. Se há algo que Sabina domina é o talento de emancipar-se das restrições a ele impostas pelos padrões sociais. Aquele Sabina que, no passado, confessou não “tener más religión que un cuerpo de mujer” (1990), em *Ciento Volando de Catorce* reafirma seu distanciamento da fé cristã quando dedica um poema a sua infância vivida em escola de padres. Sabina alega ter possuído “tutores de mármol de Carrara”, que lhe proporcionavam uma educação marcada “con sangre, para que la letra entrara”, por “adultos fieros y cobardes”, pretendendo “escapar al cumplir los diecinueve” (SABINA, 2001, p. 10).

“Jauss conclui que a literatura não pode ser reduzida a uma arte de representação. Ele deseja resgatar a dimensão social da literatura, ao lado das outras artes, como agente da derrubada de tabus morais e como forma de transformação social” (LOBO, 1992, p. 235). Talvez seja essa definição a descrição que melhor se possa alcançar dos poemas de Sabina encontrados neste estudo: em suas descrições geográficas, em seu posicionamento pessoal dentro da estrutura textual, no confronto direto aos padrões exigidos pela sociedade, Sabina apresenta ao receptor não apenas a representação imagética ou conceitual de uma situação, mas aborda questões sociais e individuais mais profundas,



agindo contra a manutenção do *status quo* da civilização pós-moderna. Personagens simples, lugares comuns, relações interpessoais cotidianas e a cultura local de comunidades medianas não apenas são representadas em suas obras, mas trazem ao receptor uma nova maneira de perceber e enxergar o trivial e ordinário.

## **CAPÍTULO 5. Mis poetas, mis sonetos: A influência literária nas criações sabinianas**

### MIS POETAS. DOS SONETOS

#### **I**

De Rubén aprendí la peregrina  
alquimia del diamante y la madera,  
de Cernuda el olvido y la quimera,  
de Vallejo los húmeros, la espina.

De Neruda la fronda y la sentina,  
de Manrique verdura de las eras,  
de Garcilaso la égloga tercera,  
de Juan Ramón la esencia y la rutina.

De Federico el Nueva York gitano,  
del pastorcico el rayo que no cesa,  
de Blas el ángel fieramente humano,

de Borges el enigma en letra impresa,  
de Machado la biblia del pagano,  
de Espronceda la epístola a Teresa.

#### **II**

De Ángel González la palabra breve,  
la risa generosa de cantina,  
de Jaime Gil la cita clandestina,  
la margarita que a volar se atreve.

De San Juan de la Cruz el vuelo leve,  
de Lope una aventura en cada esquina,

de Bécquer las oscuras golondrinas,  
de Campoamor la tarde cuando llueve.

De Sor Juana el amor a contrapelo,  
de Gelman la orfandad y el desconsuelo,  
de Violeta la décima inocente,

de Góngora lo oscuro cristalino,  
de Quevedo el ardid luciferino,  
de García Montero el pan urgente.

(SABINA, 2010, p. 382)

Os poemas apresentados acima pertencem ao livro *Esta Boca es Mia*, publicado em 2010. Trata-se de dois sonetos complementares que citam as grandes personalidades poéticas que influenciaram, de alguma maneira, a vida e a escrita de Joaquín Sabina. Muitos dos poetas citados nos sonetos já eram conhecidos por seus seguidores como figuras importantes e verdadeiros *maestros* na formação literária do autor. Sabina cita, em cada verso, algo que aprendeu com cada um deles. Alguns desses personagens, porém, se percebem de maneira mais efetiva no modo criativo sabiniano, deixando marcas mais profundas e mais manifestas, capazes de ser não só evidenciadas, como também de ser – por assim dizer – catalogadas, numa análise mais detalhada dos temas, estilos e preferências do *cantautor* poeta.

### 5.1. Jaime Gil de Biedma

Sabe-se que as letras de Joaquín Sabina estão repletas de referências – diretas ou não – e influências de inúmeros poetas consagrados. García Montero (2002) manifesta que esta não é a única marca literária que pode ser relacionada com seu amplo conjunto de recursos poéticos, aos quais se pode acrescentar, por exemplo, a construção de um mundo próprio, particular, extremamente pessoal, que se transformou em seu estilo inquestionável. Sua ampla bagagem literária – seu horizonte de experiências – faz com que o autor seja definido como uma pessoa apaixonada pela poesia, não apenas espanhola, mas principalmente por ela.

Um dos maiores traços de influências na criação sabiniana é, certamente, a técnica da autobiografia em seus versos, que Zaragoza (2019) apresenta como “poesía de la experiencia”, considerando como seu maior traço o fato de “la identidad autor = narrador = personaje principal” (p. 259). Zaragoza explica que o poema moderno não é apenas uma representação ou imitação da realidade, uma pura imitação da natureza, ele é um simulacro de uma experiência real relacionada à ideia do gênero como forma de “inventar una identidad” (p. 260). Essa noção de identidade é o que domina a criação de Sabina, a noção de ficção autobiográfica, a união do componente autobiográfico à natureza fictícia do gênero poético.

São essas características que fazem com que Zaragoza defenda a grande influência de estilo de Gil de Biedma nos poemas sabinianos. Como afirma Neyret (2004<sup>11</sup>): “Sabina insiste, por su parte, en que su máxima influencia entre la poesía española contemporánea es la de Jaime Gil de Biedma”. De acordo com as explicações de Zaragoza, é possível entender o aspecto autobiográfico e ficcional de Gil de Biedma como influência direta e constante nos versos de Sabina. Sendo assim, um dos maiores traços criacionais sabinianos é apontado com fruto da influência deste autor. O poema *Noches de Mes de Junio*, de Biedma, ilustra as características que o relacionam.

Alguna vez recuerdo  
 ciertas noches de junio de aquel año,  
 casi borrosas, de mi adolescencia  
 (era en mil novecientos me parece  
 cuarenta y nueve)  
 porque en ese mes  
 sentía siempre una inquietud, una angustia pequeña  
 lo mismo que el calor que empezaba,  
 nada más  
 que la especial sonoridad del aire  
 y una disposición vagamente afectiva.  
 Eran las noches incurables  
 y la calentura.

---

<sup>11</sup> O texto em questão se encontra disponível em uma página de *internet*, não dispondo de divisão entre páginas.

Las altas horas de estudiante solo  
 y el libro intempestivo  
 junto al balcón abierto de par en par (la calle  
 recién regada desaparecía  
 abajo, entre el follaje iluminado)  
 sin un alma que llevar a la boca.

Cuántas veces me acuerdo  
 de vosotras, lejanas  
 noches del mes de junio, cuántas veces  
 me saltaron las lágrimas, las lágrimas  
 por ser más que un hombre, cuánto quise  
 morir  
 o soñé con venderme al diablo,  
 que nunca me escuchó.  
 Pero también  
 la vida nos sujeta porque precisamente  
 no es como la esperábamos.

(GIL DE BIEDMA, 1959, p. 58)

Para melhor compreender a proposição poética de Biedma existente em Sabina se faz necessário refletir sobre os termos da intertextualidade. As referências existentes nos versos de Sabina e de Biedman a outras obras são fragmentos de textos pertencentes a hipotextos que se incorporam no hipertexto, literalmente ou não.

Como todo poeta joven y adiestrado en el arte de hacer poemas, vacilaba entre la vocación de llegar a ser contemporáneo de mí mismo y el halago de seguir sintiéndome idealmente contemporáneo de mis maestros [...]. Todo poeta eminente suele hacer más difícil el trabajo a sus sucesores, según decía Eliot (Gil de Biedma, 2010, p. 1065).

Este fragmento descreve precisamente o que já foi apontado anteriormente em outras páginas, acerca das influências de obras barrocas e a intertextualidade contida nas letras e poemas de Joaquín Sabina. O próprio Sabina afirma, inclusive, ter aprendido essa

técnica de seu *maestro*” de Jaime Gil [de Biedma aprendí] la cita clandestina” (2010, p. 382), posicionando-se como receptor direto e assumido da obra de Biedma e tornando-se – a partir dela – um produtor de novos conteúdos.

## 5.2. César Vallejo

“de Vallejo [aprendí] los húmeros, la espina” (Sabina, 2010, p. 382).

Sabina garante conhecer os poemas de Vallejo “enteritos de memoria”, durante entrevista dada para o jornal peruano *El comercio* em 2015, tendo afirmado em várias ocasiões que seu livro preferido pertence ao autor. Em outra entrevista, dessa vez para o jornal argentino *Clarín*, sabina declara: “cuando yo *trastamudo* las palabras, invento verbos o desconozco un poco la sintaxis, ahí detrás hay un peruano, que es Vallejo” (2011).

Vallejo chegou ao mundo literário de Sabina ainda durante a faculdade, que afirma ter lido sua obra *Poemas Humanos* (1923-1938) pela primeira vez aos 20 anos e defende que: “el modo que tuvo el Cholo Vallejo de retorcerle el cuello al lenguaje es de una asombrosa, y muy conmovedora, modernidad”.

Um dos traços poéticos de Vallejo que pode ser percebido na poesia de Sabina é a técnica de justaposição de

“[...] imágenes, de palabras y frases. Se trata de una de las características compositivas más conocidas del ubetense, una de sus señas de identidad; y es, con bastante probabilidad, de la lectura de Vallejo de donde nace” (ZARAGOZA, 2019, p.265).

Em *La Paz, la Avispa* (1988, p. 382), pode-se perceber a semelhança que há entre Vallejo e Sabina, como *XIV- Sin Puntos ni Comas* (p. 16), *LVIII – Que no Llevan a Roma*<sup>12</sup> (p.39), *LXXXIV – Ni con Cola*<sup>13</sup>(p. 52), *LXXXV – Alrededor no Hay Nada* (p. 53) e tantos outros.

---

<sup>12</sup> ANEXO E

<sup>13</sup> ANEXO F

## LA PAZ, LA AVISPA

La paz, la avispa, el taco, las vertientes,  
 el muerto, los decímetros, el búho,  
 los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las  
 morenas,  
 el desconocimiento, la olla, el monaguillo,  
 las gotas, el olvido,  
 la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,  
 los párrocos, el ébano, el desaire,  
 la parte, el tipo, el estupor, el alma...

Dúctil, azafranado, externo, nítido,  
 portátil, viejo, trece, ensangrentado,  
 fotografiadas, listas, tumefactas,  
 conexas, largas, encintadas, pérfidas...

Ardiendo, comparando,  
 viviendo, enfureciéndose,  
 golpeando, analizando, oyendo,  
 estremeciéndose,  
 muriendo, sosteniéndose, situándose,  
 llorando...

Después, éstos, aquí,  
 después, encima,  
 quizá, mientras, detrás, tanto, tan nunca,  
 debajo, acaso, lejos,  
 siempre, aquello, mañana, cuánto,  
 cuánto!...

Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,

## LXXXV

## ALREDEDOR NO HAY NADA

El moño, las pestañas, las pupilas,  
 el peroné, la tibia, las narices,  
 la frente, los tobillos, las axilas,  
 el menisco, la aorta, las varices.

La garganta, los párpados, las cejas,  
 las plantas de los pies, la comisura,  
 los cabellos, el coxis, las orejas,  
 los nervios, la matriz, la dentadura.

Las encías, las nalgas, los tendones,  
 la rabadilla, el vientre, las costillas,  
 los húmeros, el pubis, los talones.

La clavícula, el cráneo, la papada,  
 el clítoris, el alma, las cosquillas,  
 esa es mi patria, alrededor no hay nada

(SABINA, 2001, p. 53)

lo agosto, lo infructuoso,  
 lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo  
 fatal.  
 lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,  
 lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...

(VALLEJO, 1988, p. 382.)

Os dois poemas apresentam a mesma técnica criativa, mas talvez a obra de Vallejo, neste caso, possa se assemelhar mais a outro soneto sabiniano citado anteriormente, pela presença de verbos em suas estrofes, enquanto em LXXXV – *Alrededor No Hay Nada* predomina a presença de substantivos.

LXXXIV  
 NI CON COLA

Anochece, deliro, me arrepiento,  
 desentono, respiro, te apuñalo,  
 compro tabaco, afirmo, dudo, miento,  
 exagero, te invento, me acicalo.

Acelero, derrapo, me equivoco,  
 nado al *crowl*, hago planes con tu ombligo,  
 me canso de crecer, me como el coco,  
 cara o cruz, siete y media, sumo y sigo.

Juego *huija*, me aprieto las clavijas,  
 me enfado con el padre de mis hijas,  
 abuso del derecho al pataleo.

Resbalo, *viceverso*, carambola,  
 este verso no pega ni con cola,  
 me disperso, te olvido, te deseo.



Sobre a presença de anáforas em seus versos, é possível relacionar o poema *Altura y Pelos* (VALLEJO, 1988, p. 30.) ao soneto XIII – *Bajo los Puentes* (SABINA, 2001, p. 15), ou qualquer um dos 20 sonetos que compõem o grupo intitulado por *BENDITOS MALDITOS MALDITOS BENDITOS* (p. 42-52).

#### ALTURA Y PELOS

¿Quién no tiene su vestido azul?  
 ¿Quién no almuerza y no toma el  
 tranvía,  
 con su cigarrillo contratado y su dolor  
 de bolsillo?  
 ¡Yo que tan sólo he nacido!  
 ¡Yo que tan sólo he nacido!

¿Quién no escribe una carta?  
 ¿Quién no habla de un asunto muy  
 importante,  
 muriendo de costumbre y llorando de  
 oído?  
 ¡Yo que solamente he nacido!  
 ¡Yo que solamente he nacido!

¿Quién no se llama Carlos o cualquier  
 otra cosa?  
 ¿Quién al gato no dice gato gato?  
 ¡Ay, yo que sólo he nacido solamente!  
 ¡Ay!, ¡yo que sólo he nacido  
 solamente!

(VALLEJO, 1988, p. 39)

#### XIII

#### BAJO LOS PUENTES

Para Luisito y Almudena

Se trata de vivir por accidente,  
 se trata de exiliarse en las batuecas,  
 se trata de nacerse de repente,  
 se trata de vendarse las muñecas.

Se trata de llorar en los desfiles,  
 se trata de agitar el esqueleto,  
 se trata de mearse en los fusiles,  
 se trata de ciscarse en lo concreto.

Se trata de indultar al asesino,  
 se trata de insultar a los parientes,  
 se trata de llamarle pan al vino.

Se trata de engañar a los creyentes,  
 se trata de colarse en el casino,  
 se trata de dormir bajo los puentes,

### 5.3. Francisco Quevedo e Barroco espanhol

Inúmeras vezes Sabina declarou seu amor incondicional à lírica barroca, que apresenta como traços intertextuais contantes em sua criação poética e musical. Quevedo

é uma peça importantíssima para a compreensão do desenvolvimento da poesia de Sabina, pois é inspirador das escolhas do autor, no que se refere ao uso de diversos recursos dentro do estilo barroco, tanto temático quanto estético. Sabina admite ter herdado de Quevedo “el ardid Luciferino” (2010, p. 382), no segundo terceto do segundo soneto *Mis Poetas, Dos Sonetos*, já citado anteriormente, tendo sátira, caricatura e ironia como pontos convergentes entre os dois autores.

Além dos aspectos já mencionados, Sabina e Quevedo compartilham ainda mais uma característica: a de manterem sua vida e suas obras unidas, relacionadas uma a outra, colocando – como disse Neyret (2004) – sua pessoa em um mesmo plano de exposição que sua obra. Também o uso lexical nas obras dos dois autores os aproxima, quando nos referimos a capacidade de combinar termos cultos, jocosidade, banalidades, contrastes e antíteses, além de construções anafóricas e as já referidas justaposições enumerativas.

Um traço marcante do estilo barroco que Neyret aponta nos versos de Sabina é a predileção pela negativa. Adaptando à análise dos sonetos, podemos perceber como o autor, ao mesmo modo que em suas canções, opta por exemplificar pontos negativos para evidenciar os positivos. Como exemplo, é possível observar esse movimento no soneto *XIV- Sin Puntos ni Comas*:

No somos siempre nosotros el bueno,  
no tienen otros la culpa de todo,  
la redención mata más que el veneno,  
perfil de plata, borceguí de lodo.

(SABINA, 2001, p. 16)

A mesma técnica é usada também em *XCIV – Silicona*, e em alguns outros poemas de *Ciento Volando de Catorce*:

Ni sembraré de minas tu camino,  
ni comulgo con ruedas de molino,  
ni cambio mi mar brava por tu calma.

(SABINA, 2001, p. 57)

Em um único soneto quevediano é possível identificar mais de um dos temas acima mencionados:

¡Ay Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?  
 Sí, pues que sueño fue, que te gozaba;  
 ¿Y quién sino un amante que soñaba,  
 Juntara tanto infierno a tanto cielo?

Mis llamas con tu nieve y con tu hielo,  
 Cual suele opuestas flechas de su aljaba,  
 Mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,  
 Como mi adoración en su desvelo.

Y dije: “Quiera Amor, quiera mi suerte,  
 Que nunca duerma yo, si estoy despierto,  
 Y que si duermo, que jamás despierte”.

Mas desperté del dulce desconcierto,  
 Y vi que estuve vivo con la muerte,  
 Y vi que con la vida estaba muerto.

(QUEVEDO, 1580-1685)

Percebe-se a combinação entre termos cultos e temas triviais, neste caso, inclusive, eróticos, com a presença marcada de metáforas para sinalizar, por exemplo, o ardor do desejo em contato com a pele clara e fria da figura amada e o contraste do jogo de palavras, ao fim, contrapondo vida e morte e céu e inferno. Sabina utiliza o mesmo recurso poético em uma de suas canções: *Contigo* (1996), quando canta “ porque el amor cuando no muere mata, porque amores que matan nunca mueren” em seu refrão. Sabina utiliza em seus versos, bem como em suas canções, as qualidades poéticas assimiladas enquanto receptor de grandes artistas como Quevedo, algumas vezes desenvolvendo temas que o inspiraram, algumas vezes em técnicas e em recursos poéticos, mas sempre como receptor e recriador da poesia.

O tema erótico do poema de Quevedo é recorrente na poesia de Sabina, mas não se apresenta em grande número em *Ciento Volando de Catorce*, principalmente quando

comparamos a quantidade de vezes em que versos eróticos se apresentam em seu cancionero. Como forma de ilustrar a presença de temas eróticos em sonetos sabinianos, percebe-se de forma explícita, porém isolada, sua abordagem no último verso de *XIX – Me Chupo el Dedo*:

Se me saltan las lágrimas de risa,  
 ruedo despacio porque tengo prisa,  
 me chupo el dedo cuando sabe a coño.

(SABINA, 2001, p. 18)

O poema *XXVIII – Voyeur* talvez seja o soneto mais sexualmente explícito de *Ciento Volando de Catorce*, ainda que haja algumas menções em outros versos de sonetos diversos, este é o que desenvolve a temática sexual em todo o seu conteúdo.

XXVIII  
 VOYEUR

Dícese del que mira sin ser visto,  
 se llama así quien ve pero no moja,  
 su lema es se desnudan luego existo,  
 su Cristo aquel mefisto de Baroja<sup>14</sup>.

Un ano es algo más que un agujero,  
 un mapamundi el plano de una teta,  
 la bruma es el plato del caballero  
 de la mano en la trémula bragueta.

Catedrático en áticos de Utrillo<sup>15</sup>,  
 doctor en cines equis de barriada,  
 prismáticos de alpaca en el bolsillo.

---

<sup>14</sup> Pío Baroja (1872 – 19956), escritor espanhol conhecido por suas ideias anarquistas e ateístas e pela descrença na bondade humana.

<sup>15</sup> Maurice Utrillo (1883 – 1955), pintor francês encarcerado pela própria família no porão de sua casa, para afastá-lo do vício pelo álcool.

Para echarse a llorar como un chiquillo,  
 basta que lo sorprenda su cuñada  
 sudando y con la pinga <sup>16</sup>en cabestrillo.

Não obstante, faz-se necessário lembrar ainda que Quevedo não é o único poeta barroco ao qual Sabina alega devoção. Muitas das influências intertextuais de sua poética vêm dessa mesma época, sendo compartilhadas por outros nomes consagrados, como San Juan de la Cruz, Lope de Vega e Góngora.

Para discutir o traço mais incontestavelmente quevediano presente nos poemas de *Ciento Volando de Catorce*, é possível apresentar uma das obras mais conhecidas e icônicas de Francisco de Quevedo. As notas de ironia, burla, sarcasmo e mordacidade presentes em algumas criações do autor barroco são as verdadeiras e mais evidentes influências estilísticas – além da influência formal do estilo soneto, é claro – da obra do *cantautor*.

#### A UNA NARIZ

Érase un hombre a una nariz pegado,  
 érase una nariz superlativa,  
 érase una alquitara medio viva,  
 érase un peje espada mal barbado;

era un reloj de sol mal encarado.  
 érase un elefante boca arriba,  
 érase una nariz sayón y escriba,  
 un Ovidio Nasón mal narigado.

Érase el espolón de una galera,  
 érase una pirámide de Egipto,  
 los doce tribus de narices era;

---

<sup>16</sup> Termo/gíria para referir-se ao órgão sexual masculino, do espanhol: vareta, ou pequeno pedaço de pau.

érase un naricísimo infinito,  
 frisón archinariz, caratulera,  
 sabañón garrafal, morado y frito

(QUEVEDO, 1580-1645)

A obra mundialmente conhecida aqui apresentada é dedicada ao inimigo público mais comum de Francisco de Quevedo: Luís de Góngora. O soneto de Quevedo pode facilmente ser considerado como hipotexto do soneto *XL – Don Mendo no se Hereda* (p. 30), dedicado ao jornalista Alfonso Ussía, com quem Sabina desenvolveu o hábito de discutir e trocar insultos deselegantes em músicas, declarações e soneto, à mesma maneira que Quevedo dedicou tantos de seus poemas a Góngora e outros adversários declarados.

## XL

### DON MENDO NO SE HEREDA

*¿Ramplón?* ¿no es esa la autobiografía  
 de un *comemierdas* a un borbón pegado?

*¿ordinaria?* su lengua de lenguado,  
 y *cursi*... ¿no es sinónimo de Ussía?

*¿Pelma oficial?* su napia de beata,  
*¿tópica?* su prosapia de la C.E.D.A.,  
*¿boba?* su sopa ¿rancia? su corbata,  
*¿buen gusto?* ¿usted? don Mendo no se hereda.

*¿Esteti*... cuáló? qué malos modales,  
 antes de sus regüeldos semanales,  
 lústrese los colmillos con lejía.

Comprendo que se esconda tras su abuelo  
 viéndome derrochar (sírvasse fría)  
 la gracia que no quiso darle el cielo.

O soneto de Sabina comenta trechos de uma declaração de Ussía a seu respeito. No poema, Sabina conserva em itálico as palavras usadas por Ussía em sua declaração, revidando cada uma de suas ofensas de modo enérgico. O título do soneto remete ao avô de Alfonso Ussía, Pedro Muñoz Seca, autor de uma grande obra teatral de muito sucesso na década de 1920, num comentário que sugere o fato de o jornalista espanhol não ter herdado o talento de seu avô.

O segundo verso da primeira estrofe guarda um jogo de significados: Sabina alude de modo metonímico à relação entre a família de Ussía e a casa Borbón (família de Don Juan De Borbón<sup>17</sup>, conde de Barcelona e pretendente ao trono espanhol, pai do atual rei da Espanha, Felipe IV). O pai de Ussía manteve durante sua vida uma relação íntima com Don Juan, a qual foi documentada por ele em seus diários pessoais e publicada em forma de livro pelo filho, Alfonso. Sabina satiriza a maneira como Ussía exalta a família Borbón no livro em que apresenta os relatos de seu pai mesclados a sua própria experiência autobiográfica da época descrita.

O jogo de palavras utilizado nesses versos é tipicamente condizente com as técnicas poéticas de Quevedo, sua habilidade em utilizar figuras de linguagens para expressar mensagens cheias de significados retóricos, sua ironia marcada, inclusive sua natureza política (a qual abordaremos em breve).

No primeiro verso da segunda estrofe, Sabina se faz perceber abertamente como receptor não apenas do estilo quevediano, mas também um transformador de seus versos mais conhecidos. A estrutura “*pelma oficial? su napia de beata*”, pode ser traduzida, de modo livre para o português, buscando compreender a referência à declaração de Ussía, de ser Sabina uma figura desagradável, ao que o poeta rebate: seu enorme nariz de beata. O referido verso interage diretamente com o poema de Quevedo abordado anteriormente neste estudo: *A Una Nariz*, evidenciando uma estreita relação intertextual com o hipotexto quevediano. Também é um aspecto claro em muitos dos poemas de *Ciento Volando de Catorce* a citação de versos ou trechos de obras pelos quais Sabina declara admiração.

Acerca da abordagem de temas políticos nas obras de Quevedo comentada anteriormente, sabe-se que são obras que influenciaram muitas criações musicais de Sabina, ainda que não apareça com tanta intensidade em seu livro de sonetos. Em *Don Mendo No se Hereda*, Sabina faz uma rápida alusão a sua repulsa pelo fato de Alfonso

---

<sup>17</sup> Informações retiradas do site: <https://www.larazon.es/cultura/alfonso-ussia-don-juan-quiso-tirarme-por-la-borda-del-giralda-por-ganarle-al-mus-PC20662629/>. Acessado em dezembro de 2021.

Ussía ser descendente de uma linhagem inquestionavelmente defensora de frente política de direita quando cita, no segundo verso da segunda estrofe, a sigla C.E.D.A – Confederación Española de Derechas Autónomas.

Outro soneto sabiniano que pode ser considerado como hipertexto de obras satíricas de Quevedo é *XLV – A Paco Umbral* (p.33). Zaragoza explica que é menos habitual encontrar canções dedicadas exclusivamente à sátira do que sonetos, ou que, ao menos, as canções não são tão explícitas (p. 270). Pode-se deprender, portanto, que os sonetos de Joaquín Sabina dispõem de maior relação intertextual com os hipotextos dos quais Sabina se considera receptor, encontrando no universo poético maior liberdade ou facilidade de desenvolver a relação dialética entre eles do que em suas criações musicais.

## XLVI

### A PACO UMBRAL

«*La movida se acaba; hasta en Rock Ola  
programan al decadente Sabina.*»

El Spleen de Madrid.

PACO UMBRAL

Nunca olvidabas festejar a Olvido,  
a Berlanguita, a Cela, a Ramoncín,  
cómo te odiaba, viéndome excluido  
de la efímera fama del *spleen*.

Soñaba que mi nombre, con negritas,  
brillaba, en tu columna de El País,  
entre *lumis*, cebrianes y pititas,  
o con Ana (la amo) vis à vis.

Pero, al fin, mi delirio incontinente  
se ha visto, a fuego fatuo, cocinado...  
¿qué importa que me llames *decadente*?

¡Me has citado, dios mío, me has citado!



Ese adjetivo, Umbral, directamente,  
al umbral del parnaso me ha llevado.

Sabina responde ao comentário do jornalista Paco Umbral em sua coluna para a revista *Spleen* e o anexa ao início do poema, para que seus receptores tenham maior entendimento sobre a essência do soneto. Umbral escreve a nota à qual Sabina se refere ao fim dos anos 80, provavelmente<sup>18</sup> o poema também foi escrito à época da publicação da coluna, e publicado anos depois, em *Ciento Volando de Catorce*.

Para que melhor se entendam as especificidades da obra, é necessário conhecer um pouco do universo que a rodeia, como foi comentado no capítulo referente à Estética da Recepção e as bases teóricas de Genette e Jauss. Um receptor que não conheça os detalhes da história fragmentada neste soneto não poderá apreciá-lo de forma plena, pois não conhece a relação entre o autor e a personalidade a quem se destina o poema; não compreenderá o comentário de Umbral relativo ao fim da época conhecida como a *Movida Madrileña* e tampouco compreenderá o termo *Rock'ola*<sup>19</sup> (RODRÍGUEZ, 2002, p. 90). A intertextualidade nesse poema vai além das influências de Quevedo no estilo criacional ou nos temas satíricos de Sabina, ela se estende aos aspectos culturais e contemporâneos à obra, assim como ao texto escrito por Umbral e dedicado a Sabina.

A intertextualidade envolve nesta obra as particularidades capazes de influenciar a sua recepção perante seus leitores em potencial, relativizando sua aceitação a partir do universo de experiência de cada receptor. Outro receptor – para deixar aqui mais um exemplo, além dos conhecimentos sobre os fatos que inspiraram a criação do soneto e os termos nele inseridos, citados nos parágrafos anteriores – que desconheça o tom irônico das criações de Sabina poderá crer que a obra se trata de uma homenagem ao colunista Umbral, não percebendo o conteúdo satírico de seus versos. Por último, apenas um receptor conhecedor da obra de Quevedo poderia perceber a referência ao poema *A Una Nariz*, tão discreta e habilidosamente feita por Sabina.

Sabina dedica muitos versos de seu livro à reflexão sobre a vida, mais especificamente sobre o fim da vida. Após seu acidente cerebral, muito de sua criação

---

<sup>18</sup> Sugiro esta possibilidade baseando-me na informação já apresentada nesta dissertação sobre o fato de *Ciento Volando de Catorce* ser uma compilação de sonetos coletados ao longo dos 40 anos de vida artística de Joaquín Sabina.

<sup>19</sup> Sala de concertos em Madrid, durante os anos 80, que apresentava as novidades musicais e artísticas surgidas na época da *Movida Madrileña* e perdeu sua popularidade quando o movimento cultural começou a se dissipar e perder força.

musical e poética foram dedicadas ao tema, fato que o ajudou a superar o período de crise vivido após seu problema de saúde. Esse comportamento, no entanto, já vinha sendo apresentado em 1999, quando o autor começa uma transição em direção a uma vida mais saudável e mais reclusa. A canção intitulada *A Mis Cuarenta y Diez* (1999) (ANEXO A) é um exemplo dessa transição, comentando de forma melancólica, porém burlesca, a sensação nostálgica de estar aproximando-se do fim da vida. De maneira igualmente melancólica, Sabina apresenta alguns sonetos sobre suas reflexões, em *V – ¡Qué Bueno Era!* (p. 11) e *IX - De Pie Sigo* (p.13).

## V

### ¡QUÉ BUENO ERA!

Que no falte un buen pisco en mi velorio  
ni un jalisco chingón de despedida,  
respirar es un lujo transitorio,  
hay vida más allá pero no es vida.

Evítadle al fiambre, ¡qué bueno era!,  
el *rip* de la portera y el pariente,  
el *gori - gori* de la plañidera  
que no tenga mi cuerpo tan presente.

Quise viajar a todas las ciudades,  
divorciarme de todas las casadas,  
robarle al mar su agónico perfume.

Y apuré vanidad de vanidades,  
después de demasiadas madrugadas,  
el puré de cicuta que resume.

IX  
DE PIE SIGO

Ni abomino del mundo por sistema  
ni invierto en los entuertos que desfago.  
El aire que respiro es un problema  
que no tienen los muertos. Cara pago

la prórroga roñosa de la vida  
con su ya, su enfisema, su albedrío,  
sus postres con tufillo a despedida,  
sus álamos, su prótesis, su río.

De pie sigo, lo digo sin orgullo  
pero con garapulos de cobarde  
que todo espera porque nada es suyo:

el sabotaje de las utopías,  
la amnistía que llega mal y tarde,  
el chantaje de las radiografías.

A temática apresentada nas duas obras de Sabina segue o estilo muito característico de várias obras de Francisco de Quevedo, que se dedica à melancolia de refletir sobre questões metafísicas, dotadas de nostalgia e pouco entusiasmo. A título de comparação, um dos sonetos de Quevedo que seguem esse estilo pode ser apresentado:

La vida empieza en lágrimas y caca,  
Luego viene la mu, con mama y coco,  
Síguense las viruelas, baba y moco,  
Y luego llega el trompo y la matraca.

En creciendo, la amiga y la sonsaca,  
Con ella embiste el apetito loco,

En subiendo a mancebo, todo es poco,  
Y después la intención peca en bellaca.

Llega a ser hombre, y todo lo trabuca,  
Soltero sigue toda Perendeca,  
Casado se convierte en mala cuca.  
Viejo encanece, arrúgase y se seca,  
Llega la muerte, todo lo bazuca,  
Y lo que deja

(QUEVEDO, 1580-1645)

Alguns detalhes que também não devem passar despercebidos podem ser acrescentados à lista de fatores que se acumulam no horizonte de experiências de Joaquín Sabina, enquanto receptor da criação de Quevedo e, por sua vez, produtor de novas experiências. Fonturbel (2003) atesta que Sabina tem predileção pela menção explícita das instâncias enunciativas e receptoras em seus versos. O tema autobiográfico nos sonetos de Sabina se apresenta em 69% dos textos, seguido por 61% da presença da segunda pessoa, essa dominância de aparição também pode ser percebida em poetas clássicos, como é o caso de Quevedo (FONTURBEL, p. 254). Nos muitos poemas expostos neste capítulo já se torna perceptível essa predileção pelo uso das duas primeiras pessoas nas obras não apenas de Joaquín Sabina, mas também de Quevedo.

## CAPÍTULO 6: Relações dialógicas e aproximações aos sonetos

“Con respecto a la posibilidad de transcribir una experiencia a través de una serie de palabras: ya no puede pretender narrar su vida cronológicamente, de modo que la fragmenta” (Gasparini 2012, p.192).

De acordo com as observações abordadas no capítulo anterior, está claro que Sabina tende a segmentar os sonetos em seu livro, proporcionando a seu receptor um claro e bem definido horizonte de expectativas. Para melhor apreciar tal relação, facilita dar um passo atrás e perceber a mesma forma de temas segmentados em suas criações musicais. A tendência de escolher certas temáticas para desenvolver em suas criações não é uma técnica utilizada pelo autor apenas em *Ciento Volando de Catorce*, ela provém de uma prática procedimental utilizada há anos em suas criações musicais, agora talvez de maneira mais marcada, talvez mais explícita e talvez um pouco mais agressiva. Percebe-se a mesma técnica, desenvolvida de modo parecido, partindo de uma tendência mais tradicional e adaptada ao novo: a confecção de sonetos.

Gasparini (2012) designa essa segmentação como “fragmentarismo” – arte de compartimentar sua história pessoal a partir da construção imagens fracionadas, de episódios específicos de sua vida. Essa imagem isolada pode, então, unir-se a outras unidades de imagens (sonetos), proporcionando uma visão ampliada de um período de tempo, que pode ser observada, neste caso, como um grande quadro da trajetória biográfica do autor. As imagens fragmentadas tendem a se complementar, de acordo com Gasparini, ao longo da obra, de soneto em soneto, alguns já observados nesta dissertação, outros que ainda serão contemplados. Alguns dos textos contidos em *Ciento Volando de Catorce* não disporão de observação neste estudo, por motivos diversos, mas nem por isso deve-se depreender que não gozem de um caráter fragmentário ou intertextual, apenas significa que as propriedades poéticas de certas obras talvez não sejam tão explícitas ou não disponham de algum tipo de embasamento que auxiliem sua interpretação – por exemplo – no momento de sua apreciação.

Gasparini explica que a poesia, diferentemente do romance ou outros estilos literários, não dispõe de extensão textual para narrar uma vida, comparando-a a uma fotografia, que isola um momento específico e o descreve brevemente, sem grandes detalhes. Por outro lado, uma coleção de fotografias sucessivas pode promover, ainda que de maneira limitada, uma noção de desenvolvimento a partir de um ponto estático (p.

193). Alguns dos sonetos paralelos de Sabina pode ser capaz de criar essa imagem um pouco mais ampliada, como peças que se unem para evidenciar um quadro maior, caso tenhamos as ferramentas necessárias para relacioná-las.

Podemos, inclusive, considerar essa relação de determinados fragmentos – sonetos – como uma relação de intertextualidade que se dá entre grupos temáticos. Várias das obras fragmentadas, quando agrupadas, exprimem um caráter dialógico, relacional, de conexão entre elas, que pode ser enriquecido pela compreensão de fatores externos a elas, capazes de alimentar o vínculo de uma temática cronológica que parece estar em constante desenvolvimento. Em Sabina, a temática predominante já notada, claramente reside em aspectos autobiográficos, o que pode guiar o receptor dos sonetos, em seu próprio horizonte de expectativas, a um roteiro específico dentro de um capítulo da vida de Joaquín Sabina, que é sua criação poética em *Ciento Volando de Catorce*.

Sabina subdivide seu livro em seções, são elas:

- Introito (p. 09): primeiro poema, apresenta o livro ao receptor da obra;
- Señales de Vida (p. 10): poemas dotados de temas metafísicos, reflexões sobre a vida e, principalmente, sobre o fim da vida, velhice e morte;
- Seis Dedos en la Lliga de Tomás y Un Brindis a La Sombra de Antoñete (p.19): poemas dedicados a arte da tourada, mais especificamente a toureiros renomados;
- Pies de Foto (p. 23): em sua maioria parecem ser sonetos dedicados a pessoas ou episódio do passado de Sabina, de alguma maneira;
- Benditos Malditos Malditos Benditos (p. 42): destinado a bendizer e maldizer pessoas e situações triviais, detalhando aspectos comum da vida real;
- Quién Lo Probó Sabe (p. 52): dedicado a poemas relacionados a relacionamentos amorosos, e
- And Last But Not Least (p. 60): fechamento da obra, o autor se despede de seu receptor.

Para facilitar essa percepção temática dentro da obra de Sabina, buscarei relacionar os sonetos que pareçam mais próximos, em certos aspectos, utilizando a subdivisão apresentada em capítulos anteriores desta pesquisa.

Os poemas serão subdivididos por seus temas: satíricos, amorosos, metafísicos, comunicativos, elegíacos e laudatórios.

### 6.1. Satíricos

Muitas obras de Sabina, como já defendido ao longo deste estudo, são carregadas de ironia e um humor agressivo, sendo dotadas de burlas, acidez e pessimismo. Dentre todas essas características, a temática satírica é capaz de reunir um pouco de cada coisa e tratar de assuntos diversos nos sonetos sabinianos, principalmente aqueles dedicados aos seus inimigos declarados.

Como já observado anteriormente, Sabina destina versos ironicamente entusiasmados ao crítico Paco Umbral<sup>20</sup>, por havê-lo citado em sua coluna semanal. As ofensas tornam-se temas de um soneto que, em seu título, o dedica e descreve, como em carta direta, sua emoção fingida por ser mencionado, acrescentando: “¿qué me importa que llames decadente? - ¡Me has citado Dios mío, me has citado!” (versos 11 e 12). A ironia contida nos versos desse soneto é capaz de exibir a sensação dissimulada de grande entusiasmo pelas palavras de Umbral, fingindo ignorar o fato de ter sido insultado pelo jornalista. O metatexto criado por Sabina a partir da publicação de Paco Umbral cita outras personalidades famosas no meio artístico espanhol, trazendo a ideia de transtextualidade mais à fundo, pois insinua que Sabina acompanha a coluna escrita pelo jornalista, tendo conhecimento dos nomes já mencionados por ele em outras publicações, como Ramoncín e Ana Belém<sup>21</sup>. Sabina conclui o poema ironizando haver em Umbral uma personificação divina, capaz de elevá-lo à porta (jogo de palavras com o vocábulo umbral) do Monte Parnaso que, de acordo com a mitologia grega, é a morada de Apolo e suas musas, lugar onde poetas eram abençoados e inspirados.

Ese adjetivo, Umbral, directamente,  
al umbral del parnaso me ha llevado.

(SABINA, 2001, p. 33)

Sobre o soneto *Don Mendo No se Hereda* (p. 30), podem-se acrescentar ainda mais alguns comentários. Sabina alega ter de sobra o talento dado a ele e negado a Ussía, após ser tachado de brega, sem estética e vulgar, no último terceto do poema. Percebe-se

---

<sup>20</sup> Renomado jornalista espanhol, colunista do jornal *El País*: «La movida se acaba; hasta en Rock Ola programan al decadente Sabina»

<sup>21</sup> Cantores espanhóis contemporâneos de Sabina.

aqui outro exemplo de metapoesia na obra sabiniana, mais um exemplo de texto que trata diretamente de um texto anterior que, por sua vez foi assimilado por um receptor e *transducido* em forma de resposta às primeiras alegações.

Ussía faz uma declaração<sup>22</sup> sobre o soneto dedicado a ele:

[...] con Joaquín Sabina he librado toda suerte de batallas y trifulcas. Le he dado y me las ha devuelto, y viceversa. Jamás ni el uno ni el otro ha acudido a los tribunales. Somos partidarios de las justas literarias, no de la querrela maricona que exige una indemnización para financiar la barbacoa en el chalé”. As palavras de Ussía apontam a existência de uma série de intertextos aos quais não tive acesso durante esta pesquisa, mas parece importante mencionar aqui a riqueza literária da relação entre os dois. (USSÍA, 2013).

Igualmente jocoso e ultrajante é o soneto *X – EL GRAN HERMANO*. Não se sabe se é dedicado a uma pessoa específica ou a um tipo específico de pessoa, mas nota-se a animosidade e sensação de repulsa pelo personagem descrito:

## X

### EL GRAN HERMANO

¿A quién embaucará tu gorgorito  
y esa pos de gallito de taberna?  
¿La voz? si no te queda ni un hilito,  
y no me hagas hablar de la entrepiera.

Hazte un favor, dime que estás herniado  
de parodiar parodias de ti mismo,  
que un pendejo te quita lo bailado,  
que el espejo, en lugar de un espejismo,

te devuelve una tos, un higo chumbo,

---

<sup>22</sup> Declaração presente no site: <https://merino1957.wordpress.com/2013/12/11/sabina-vs-ussia-otra-tonta/>. Acesso em dezembro de 2021.



un muñón con goteras en la olla,  
 un veterano narizón sin rumbo,  
  
 un *sans culotte* con joyas, un gusano,  
 uno más de los tontos de la polla  
 que no follan por ver *El gran hermano*.

(SABINA, 2001, p. 14)

Ainda que não se saiba a quem se dedica o soneto, é possível perceber certas características contidas nele. O personagem masculino a quem se refere diretamente o eu-lírico é descrito como um homem de pouca importância, um *sans culotte*<sup>23</sup> com joias, alguém pretensioso, com “pose de gallito de taberna” (verso 2), preguiçoso e apático, por preferir assistir programas de televisão e acompanhar as experiências alheias (El Gran Hermano<sup>24</sup>) a viver experiências pessoais.

Todas essas referências extratextuais compõem a construção de significado da obra, capazes de ser enriquecidas por um receptor com maiores informações do que as possuídas à época da criação desta dissertação. Com isso, deseja-se ressaltar a importância dos elementos exteriores ao texto na composição de saberes que se dá entre a relação autor-obra-receptor.

## 6.2. Amorosos

A temática amorosa em *Ciento Volando de Catorce* passeia entre temas genuinamente amorosos e temas relativos ao amor, mas que tratam dos sentimentos do poeta sobre o fim de uma relação amorosa. Mesmo entre os sonetos que manifestam sentimentos amorosos, a situação predominante é a da falta do amor, a falta que sente da pessoa amada.

É sabido que os sonetos contidos nesse livro são, em sua totalidade, compostos por versos hendecassílabos – el metro preferido del Barroco (NEYRET, 2004) – a maioria deles sendo versos alternados em suas rimas.

---

<sup>23</sup> Expressão nascida durante a Revolução Francesa para referir-se ao cidadão pertencente à classe trabalhadora. Traduzido livremente por: sem calções, vestimenta típica da nobreza francesa.

<sup>24</sup> Reality show, versão espanhola do programa Big Brother.

O primeiro soneto explicitamente dedicado a temas amorosos, ou melhor, a temas de relacionamentos, é XXXV – *Cuando TENGAS FRÍO* (p. 27):

## XXXV

## CUANDO TENGAS FRÍO

Para la seño

Usa mi llave cuando tengas frío,  
cuando te deje el cierzo en la estacada,  
hazle un corte de mangas al hastío,  
ven a verme si estás desencontrada.

No tengo para darte más que huesos  
por un tubo y un salmo estilo Apeles  
y páginas anémicas de besos  
y un cubo de basura con papeles.

Ni me siento culpable de tu lejos,  
ni dejo de fruncir los entrecejos  
que usurpan de tus ojos la alegría,

si quieres enemigos ya los tienes,  
pero si socios buscas ¿cuándo vienes  
a repartir conmigo la poesía?

Claramente dotado da melancolia costumeira de Sabina, e de seu pessimismo a respeito das relações amorosas, o protagonista se dirige diretamente à figura a quem destina o poema para oferecê-la sua companhia, mas – com o perdão do trocadilho – não companheirismo, cumplicidade. Essas características podem ser percebidas no verso: “usa mis llaves cuando tengas frío”, evidenciando que a moça tem certa liberdade e intimidade, já que possui as chaves da casa do protagonista, mas não as oferece com intenções de que ela permaneça na casa, mas que vá apenas “cuando tengas frío”, em determinadas situações, alegando não sentir-se culpado pela distância mantida entre eles.

As capacidades autobiográficas – ficcionais ou não – a tendência melancólica e o caráter pessimista do eu-lírico evidenciam todas as características já mencionadas nos capítulos anteriores, sendo agora ilustradas de maneira clara.

O soneto *LI – Así Estoy Yo Sin Ti* é um dos poemas intertextuais que conversam diretamente com as criações musicais de Sabina. A obra comparte nome com a canção lançada em 1987, pertencente ao álbum *Hotel, Dulce Hotel* (ANEXO B). Os versos do soneto são completamente distintos dos versos da canção, porém buscam manter o significado criado em seu hipotexto. O mais notório nos versos do poema são as referências feitas a clássicos do cinema, como *El Padrino*<sup>25</sup>, *Citizen Kane* e *Godzilla*. Ainda que com extremas mudanças, o poema também guarda as construções comparativas (NEYRET, 2002), em menor escala, mantendo a relação dialógica entre as duas obras.

Mesmo com mudanças significativas, o soneto mantém o tema central no vazio causado pela ausência da pessoa amada; mais uma vez com um protagonista se dirigindo diretamente a essa figura. A supressão do adjetivo comparativo em cada verso predomina na versão poética, o que coloca a conjunção *como* em função anafórica ao início de vários versos. A maior diferença notada entre música e soneto é a falta da frase *así estoy yo sin ti*, refrão da canção suprimido no poema (DÍAZ, 2021, p. 173) que acaba se tornando uma versão diminuída da letra da canção com a qual se relaciona intertextualmente.

A temática de amor também passa pelo famoso verso musical, no qual o autor alega nunca haver tido “más religión que cuerpo de mujer” (*Medias Negras*, 1990). Sabina nos mostra que não se desviou de suas antigas crenças e nos apresenta *LXXXV – Alrededor No Hay Nada* (p. 53), no qual afirma ter sua pátria em cada parte da anatomia feminina e refutando todo o resto. O poema já apreciado em capítulos anteriores desta dissertação enumera as partes do corpo feminino – não de uma mulher específica – que ao fim declara ser sua pátria, acima de qualquer coisa. O poema segue a lógica particular sobre o pensamento de Sabina a respeito do amor romântico, resumindo-o mais uma vez ao corpo, ao tema sexual e se afastando do plano sentimental.

Sabina desenvolve seu modo de compor no início de sua carreira, e segue nele até hoje, com temas irreverentes que eram urgentes à época. Seu discurso mostra um esforço de falar sobre o que antes era considerado ruim e agora é considerado bom. Busca

---

<sup>25</sup> The Godfather (1972)

modificar em suas obras os temas considerados como moralmente negativos, como a infidelidade, o sexo e o uso de drogas, por exemplo.

Um dos poucos poemas realmente amorosos do livro seguramente é *LXXXVI – Flor de La Candela* (p. 53), no qual o eu-lírico declara sua devoção pela figura amada (*teorema de las yemas de mis dedos*, afirma no verso 8) e termina afirmando:

Laica patrona de la despedida,  
Yo te nombro, entre todas las mujeres,  
La flor de la candela de mi vida.

No soneto *XCI – Juégate La Vida*<sup>26</sup> (p. 56) muitas referências intertextuais podem ser percebidas, como, por exemplo, o último verso do primeiro quarteto, que diz: “pies dorados con pe de peruana”, fazendo menção direta a sua atual esposa, a peruana Jimena Coronado. Também as figuras de linguagem utilizadas no segundo quarteto, como a antítese no sétimo verso e a referência ao álbum *Yo, Mi, Me, Contigo* (1996) no verso seguinte.

Lo peor de lo malo de lo horrible  
es la guerra incivil de nuestro ombligo,  
lo que no puede ser es imposible,  
atrévete a ser tú, ti, te, sinmigo.

Para falar sobre intertextualidades em sonetos irmãos, podemos citar os textos de *XCII – El Primero de Enero*<sup>27</sup> (p. 56) e *XCIII – Puntos Suspensivos*<sup>28</sup> (p. 57), relacionados principalmente ao soneto *XCVIII – Este Ya* (p. 59). Os conteúdos de seus textos não apenas se relacionam, como levam seu receptor a crer que se destinam a uma mesma pessoa.

Todos os três poemas se dedicam a falar do fim de relacionamentos amorosos, da dor da perda e da intenção de afastar-se da pessoa amada, por mais que não queira. Os

---

<sup>26</sup> ANEXO G

<sup>27</sup> ANEXO H

<sup>28</sup> ANEXO I

dois últimos versos do primeiro soneto se encarregam de manter o dialogismo entre este soneto e aqueles, quando diz:

El primero de enero (de dos mil),  
aunque siga muriéndome por ti,  
me iré con la primera que me quiera.

O soneto *XCIII – Puntos Suspensivos* é, muitas vezes em seus shows, recitado antes da canção *19 días y 500 noches* (1999), algumas vezes sabina modifica algum verso em suas declamações, mas sempre guardando o mesmo tema da canção: o fim do relacionamento, o que acontece depois do fim. No soneto, o tema aparece de maneira generalizada, diferentemente da canção a que precede. Também é declamado, em outras situações, antes da canção *Nos Sobran Los Motivos*<sup>29</sup> (2000) em seu álbum homônimo gravado ao vivo. Díaz afirma que a inclusão desse poema no livro *Ciento Volando de Catorce* já era algo esperado por seus receptores (p.182). O que seu público não esperava – afirma Díaz – era a aparição de dois de seus versos em uma canção<sup>30</sup> lançada nove anos depois do lançamento do *poemario*.

*XCVIII – Este Ya* é o soneto que passa a ser declamado antes da canção *Nos Sobran Los Motivos*, o que, a bem da verdade, faz mais sentido, já que os versos do poema são escritos a partir da mesma lógica que a letra da música. Assim como o soneto anterior, este também sofre alterações ao ser declamado, fator que Neyret (2004) afirma ser comum, “ya que la escritura sabiniana, en canciones y poemas, es un constante proceso, con variantes”. À mesma maneira que *XCII – El Primero de Enero*, as últimas estrofes apresentam a mesma ideia: ainda que não queira, o personagem promete a pessoa amada que se irá com a primeira mulher que o quiser.

### XCVIII

#### ESTE YA

Este ya no camufla un hasta luego,  
esta manga no esconde un quinto as,

---

<sup>29</sup> ANEXO D

<sup>30</sup> *Agua Pasada* – no álbum *Vinagre y Rosas* (2009, BMG – Ariola).

este precinto no juega con fuego,  
este ciego no mira para atrás.

Este notario avala lo que escribo,  
estas vísperas son del que se fue,  
ahórrate el acuse de recibo,  
esta letra no la protestaré.

A este escándalo huérfano de padre  
no voy a consentirle que taladre  
un corazón falto de ajonjolí.

Este pez ya no muere por tu boca,  
este loco se va con otra loca,  
este masoca no llora por ti.

Há controvérsias sobre a real musa da canção que procede o soneto mencionado acima. Muitos afirmam ser dedicada a Paula Seminara – a musa inspiradora de *Dieguitos y Mafaldas* (ANEXO C) – outros acreditam ser para Cristina Zubillaga, a antiga namorada a quem se dedica a canção *19 Días y 500 Noches*, o que não se discute é a possibilidade de o soneto ser dedicado à mesma mulher que inspirou uma das canções lançadas no mesmo álbum em 1999.

*XCVIII – Este Ya* acabou tornando-se parte integrante da letra de *Nos Sobran los Motivos*, como pode ser averiguado quando se a busca sua letra em sítios na *internet*. Com essa natural e não oficial reescrita da letra da música em sítios virtuais, é perceptível como tanto a canção quanto o soneto não apenas seguem as mesmas estruturas em seus versos (possuem as mesmas quantidades silábicas em cada verso, por exemplo), mas seu conteúdo é todo tão similar que um leitor desavisado, desconhecedor da canção, o leria facilmente como uma única obra, como se fosse inteiro a letra da canção, ao invés de um prólogo declamado seguido de uma canção. Em termos literários, a relação intertextual entre os dois textos é tão íntima que as duas criações, quando unidas, podem confundir um receptor que não as conheça.

O soneto *XCVIII – Este Ya* é uma carta de adeus, um declarado “já basta!” por parte do autor, que declara estar decidido de que não haverá voltas ou arrependimentos por sua parte. Em sua segunda estrofe, o protagonista assegura estar convicto da ideia de que não haverá nenhuma tentativa de convencê-la a voltar atrás, ou de sua parte que se arrependerá.

O soneto que precede a execução da canção em seus concertos transforma alguns versos, um dos mais interessantes talvez seja o último: “estos ojos no lloran más por ti” que pode soar mais poético, menos agressivo. Esta característica também é um típico diferencial entre canções e sonetos de Sabina, que se permite ser mais agressivo e mais impactante em suas criações poéticas.

As relações intertextuais se aprofundam ainda mais nos sonetos dedicados a Paula Seminara, jovem argentina que teve seu relacionamento com o *cantautor* amplamente divulgado na mídia e a quem Sabina dedicou várias criações, incluindo a canção já mencionada *Dieguitos y Mafaldas*<sup>31</sup>(1999). Não apenas na letra da canção, mas também nos versos dos sonetos dedicados a ela, são facilmente identificáveis as menções aos espaços frequentados por Sabina e Paula em Argentina, como o estádio La Bombonera, a pequena cidade de González Catán, o teatro Gran Rex ou a avenida *Corrientes*.

Em *XCVII – Dentro de un tiempito* (p. 59) Sabina menciona o lançamento de *Dieguitos y Mafaldas* e comenta sobre como será regressar a Buenos Aires após o término de seu relacionamento, numa criação metapoética que envolve vários níveis de transtextualidade.

Os sonetos de *Ciento Volando de Catorce* brincam de modo permanente com obras musicais de Sabina, às vezes citando as canções em seus sonetos, às vezes relacionando sonetos a suas canções. O público receptor de Sabina não apenas consegue acompanhar sua vida particular através de suas criações como passa também a depender de informações pessoais para compreender certas nuances das obras. Esses aspectos podem ser percebidos em um dos mais polêmicos sonetos contidos no *poemario*: *XCV – El Oro del Perú* (p. 58). Em seus versos Sabina se dirige a sua antiga namorada, Paula Seminara, dedicando-a versos inflamados e chegando a mencionar, inclusive, a superioridade de sua nova companheira em relação à antiga.

Em *Dieguitos y Mafaldas*, Sabina apresenta o verso: “le debo una canción y unos besos/ que valen más que el oro de Perú”. No ano seguinte, já separado de Paula, e agora

---

<sup>31</sup> ANEXO C

se relacionando com a peruana Jimena, Sabina escreve o soneto sobre o *oro del Perú*, no qual afirma exatamente o contrário, numa menção paratextual silenciosa, apenas percebida pelo receptor consciente da canção que precede o poema.

## XCV

## EL ORO DEL PERÚ

Aunque convaleciente todavía,  
del eclipse de laca de Corrientes,  
ya no llevo un cuchillo entre los dientes,  
te echo menos de menos cada día.

Te debo aún, tiro porque me tocas  
los cojones, dos tangos atorrantes;  
de tu boca aprendí que sobran bocas  
dispuestas a besar a los cantantes.

Te felicito por el sonajero,  
qué lindo rima con ya no te quiero,  
sos la Evita Pezón de la poesía.

A propósito, hablando de tesoro,  
en el Perú las minas son de oro,  
en tu vagina de bisutería.

Todo o soneto está escrito a partir do sentimento de rancor do eu-lírico em relação a mulher que o deixou. Para encerrar o grupo de poemas transtextuais dedicados ao fim da relação entre o autor e sua musa argentina, podemos falar do soneto *XCVI – Sin romper Cristales* (p. 58), que compartilha o sentimento de perda e tristeza pelo fim da relação vivida.



XCVI  
SIN ROMPER CRISTALES

Pasó por fin, se te cruzó un buen chico  
(dime su gracia si te da la gana)  
y rechacé el papel de indiano rico  
mecenas del divorcio de tu hermana.

La noche que perdiste el miedo al miedo  
fue tan corta que dura todavía,  
por más que yo, maldito José Alfredo,  
te diera más de lo que no tenía.

Me costará ¿qué quieres que te diga?  
ser elegante sin romper cristales,  
ahora que ni siquiera eres mi amiga.

No enseñan a olvidar las autoescuelas,  
pero, hasta los feroces animales  
lloran cuando los dejan a dos velas.

Aos sonetos sobre fim de relacionamentos, poderia ser anexado o poema chamado *XCVI – Silicona*, no qual declara, logo ao início, não pedir nem dar perdão, talvez pelo mesmo motivo dos versos que dizem: “porque ya no le importa” na canção *19 Días y 500 Noches* (ambos dedicados à Cristina Zubillaga), ou pelo fato de a pessoa amada ter revestido sua alma com silicone (verso 14):

XCIV  
SILICONA

Ni imploro tu perdón ni te perdono,  
ni te guardo rencor ni te respeto,  
si tardo en devolverte el abandono

repróchase-lo al tono del soneto.

Rompe la veda, ensánchate, respira,  
falsa moneda mancha a quien la acuña,  
las heces de un amor, que era mentira,  
no merecen el luto de una uña.

Ni sembraré de minas tu camino,  
ni comulgo con ruedas de molino,  
ni cambio mi mar brava por tu calma.

El matasanos que esculpió tus tetas,  
de propina, lo sé por mis tarjetas,  
te alicató con silicona el alma.

### 6.3. Metafísicos

Sabina exalta a vida cotidiana em seus versos, dando a ela um valor fundamental. Boa parte de suas histórias se desenvolvem em lugares e situações triviais como a rua, um elevador, uma sala de cinema ou uma casa. Sua narrativa desmistifica, dessacraliza as convenções e interações sociais, os preceitos religiosos, as questões morais e dá espaço ao cotidiano banalizado e não romantizado da vida real. As experiências pessoais são priorizadas em lugar de acontecimentos de grandes proporções.

As construções metafísicas da obra sabiniana discorrem sobre suas reflexões a respeito da vida comum, especialmente a respeito de sua própria vida, que defende ser tão normal quanto a de qualquer cidadão fora dos holofotes das mídias. Joaquín Sabina mescla acontecimentos reais ao caráter ficcional de seus poemas, evidenciando seus mecanismos de produção em muitas entrevistas e apresentações, nas quais explica sua forma de confundir histórias forjadas e histórias autênticas em uma criação poética ou musical. Colocando em evidência a natureza artificial de suas obras, mas ao mesmo tempo alimentando certa ilusão de autobiografia, o autor cria uma esfera de verossimilhança ao redor de suas criações, relacionada a figura pública do próprio autor.

No soneto *VIII - Con Tan Poquita Fe* (p.13), Sabina se refere ao cotidiano simples do dia a dia, com o qual seu receptor pode se identificar. O autor fala de seus desejos e

seus gostos, como um bom whisky escocês, e da trivialidade de ter a pessoa amada roncando a seu lado na cama enquanto dorme. Mais do que a presença da figura objeto de seu amor, o autor apresenta a banalidade de uma relação comum, um amor sem grandes emoções, rodeado pela rotina, como na vida de qualquer outra pessoa, objetivando expor o desgaste do amor romântico que cede lugar ao cotidiano à morte da paixão – que acontece com o passar do tempo.

A forma como Sabina enfatiza os traços subjetivos de suas letras e a maneira como utiliza este recurso para definir sua constituição autobiográfica através da relação entre eu-poeta e eu-lírico. A Metapoesia auxilia a criar a ilusão da autobiografia. Quando apresenta esse tipo de verso, Sabina transforma seu receptor em cúmplice, em alguém que se deixa levar pela narrativa do eu-lírico, assimilando seus versos como quem escuta uma confissão. Seus sonetos colocam em jogo a realidade, confundindo seu receptor sobre os fragmentos reais e os ficcionais.

Em *II – Sotanas y Coturnos* (p. 10), Sabina utiliza as maiores características de sua escrita para descrever fragmentos de sua infância. García Montero afirma no prólogo do *poemario* que a melancolia é um fruto sórdido dos que viveram os anos de ditadura franquista (p. 05). Este soneto mostra com clareza os traços de melancolia e nostalgia comentados por tantos estudiosos.

## II

### SOTANAS Y COTURNOS

Para Joaquinito Curbelo, con caballitos de cartón

Mi infancia era un cuartel, una campana  
y el babi de los padres salesianos  
y el rosario ocho lunes por semana  
y los sábados otra de romanos.

Marcado por sotanas y coturnos,  
con sangre, para que la letra entrara,  
párvulo fui, de ardores taciturnos,  
con tutores de mármol de Carrara.

Y el picón del brasero por las tardes,  
y el acné y el catón y las primeras  
hogueras a la vera de la nieve.

Y los adultos fieros y cobardes  
y los tricornios por las carreteras  
y escapar al cumplir los diecinueve.

É de conhecimento geral que Sabina é a personificação do perfeito anti-herói, amante da solidão, das más companhias e de boa literatura. Seus versos insistem em admitir cada detalhe que o marca como cidadão subversivo, até mesmo quando diz o contrário:

## VII

### SIRVA DE PRECEDENTE

Por una vez hice lo que tenía  
que hacer sin contrabando de etiquetas,  
por una vez viajé donde debía  
viajar sin doble fondo en las maletas.

Por una vez crecí como la gente  
desde el genoma hasta mi yo más mío,  
por una vez, sirva de precedente,  
no hice bromas al borde del hastío.

Por una vez, al fin de la jornada,  
me atreví a tutear a la almohada  
con solvencia de experto cirujano,

por una vez no se me vio el plumero  
y ejercí de oficial y caballero,  
como quien doma un corazón villano.

(SABINA, 2001, p. 12)

Mario Benedetti escreve algumas palavras a respeito de Joaquín Sabina:

“Noctámbulo y noctívago, Sabina es [...] un enamorado de la noche urbana, sin paisaje pero con pasiones, sin dioses pero con cuerpos. Su hermenéutica de la marginalidad, su tratamiento del sexo como un juego vital, y su particularmente sensible asunción de lo cotidiano, lo sitúan como una voz tan original como crítica en el centro de un mundo caótico, desorientado e injusto” (Benedetti, 1995, p; 6/7).

Os poemas relacionados às reflexões pessoais retratam não apenas sua predileção pelo subversivo, mas também seu cansaço por ter travado uma longa jornada neste caminho tortuoso. Sabina reflexiona sobre seus passos, seu comportamento e sobre onde chegou. O eu-lírico conversa diretamente com seu receptor, ao fim do soneto, como quem conta um segredo, para dizer o que encontrou chegando ao fim de sua jornada.

## XI

### CON PEPITAS DE ORO

Vencido sin honor en más combates  
que Aureliano, el menor de los Buendía,  
harto de biselarlo escaparates  
a los charlines de la hipocresía,

hastiado del servil dime y direte  
de los que matan por calmar el flato,  
tiré, por el desagüe del retrete,  
los títulos, la pompa y el boato

y, tarde, à la *recherche du temps* perdido,  
partí, otra vez, en dirección contraria  
de los que están de vuelta y nunca han ido.

No me vais a creer, pero el tesoro  
enterrado en la isla barataria  
era silencio con pepitas de oro.

Uma das seções que divide o livro *Ciento Volando de Catorce* apresenta o título Benditos Malditos Malditos Benditos, composta por 20 poemas em que, como explica Díaz (2021, p. 176) bendiz o alternativo, o que é transgressor, as vítimas da sociedade, e maldiz tudo o que é considerado social e moralmente correto. A partir dos versos de alguns exemplares dessa seção, Sabina escreve a canção *Benditos Malditos (al pilpil)*, no álbum *Diario de un Peatón*, em 2003. Com este comentário, busco apenas salientar que as obras do *poemario* de Sabina dialogam com suas outras criações não apenas anteriores a sua publicação, apresentando-se como hipertextos de suas canções, mas funcionam também como hipotexto de canções e poemas futuros, colocando Sabina na posição de receptor de seus próprios poemas, agindo como modificador e recriador de sentido a partir de suas próprias obras.

#### 6.4. Comunicativos

O primeiro soneto do *poemario Ciento Volando de Catorce* recorre à metapoesia autobiográfica, isto é, nos apresenta um poema que fala do próprio poema. Sabina se coloca em seus versos na posição não apenas de protagonista, mas também de escritor, de poeta. Os códigos e estruturas do contexto formal e estético do poema unem a figura do personagem Sabina à do Sabina poeta, figura ativa, existente e consciente das palavras que escreve.

### I

#### COITUS INTERRUPTO

Ojalá quien visite este folleto  
sea lego en *Chaquespia* y en sor Juana,  
no compite mi boina de paleta  
con el chambergo de Villamediana.

Sacando chispas donde falta lumbre,

si un verso crispa su reverso ampara,  
 mientras dispara contra la costumbre  
 de ponerle al buen tiempo mala cara.

Muchos quieren brindar con los amigos,  
 Varios desactivar un exabrupto,  
 dos o tres avivar el avispero.

Todos, obviando premios y castigos,  
 duran menos que el *coitus interrupto*  
 de tantas despedidas de soltero.

(SABINA, 2001, p. 09)

Nos versos do poema acima, Sabina dialoga diretamente com seu receptor a respeito do livro que apresentará ao longo das próximas páginas, utilizando como comparativos literários as obras conhecidas pelo público receptor, a fim de conduzir o horizonte de expectativas dessas pessoas em direção ao que seu criador julga apropriado ou necessário para apreciar a obra.

Sabina introduz seu soneto deixando claro a seu receptor que não considera seu livro como uma obra prima, mantendo-se aquém das qualidades quase sobrenaturais de Shakespeare e Sor Juana e admitindo sua posição inferior em relação aos grandes nomes da poesia. Em sua segunda estrofe, defende compensar as faltas de inspiração ou de talento com alguns versos mais acalorados, ou com o apoio desses em versos melhores que estão adiante. Continuando seu soneto que funciona como um texto introdutório a seu *poemario*, o autor apresenta alguns temas que serão desenvolvidos, advertindo sobre a brevidade de cada um deles. Em se tratando de seu caráter inter/transtextual, o primeiro soneto de *Ciento Volando de Catorce* tonar-se um prefácio de seu próprio livro, referindo-se diretamente aos sonetos que ali estão escritos, advertindo seu receptor sobre as próximas páginas e relacionando-o a todo o *corpus* da obra.

Gasparini explica a metapoesia como sendo um dos estilos mais puros de intertextualidade, e a descreve como “poema que habla de sí mismo como texto, de sus códigos y convenciones formales o genéricas, del contexto pragmático en que se produce” (p. 188). Seguindo as qualidades metapoéticas em seus poemas, apresenta-se *LXIII* –

*Sessanta e Nove* (p.41), no qual Sabina se compara a grandes poetas que admira, reverenciando seus nomes:

LXIII  
SESSANTA E NOVE

You know what I mean... baby

No me encargó Violante este panfleto  
ni traducir galantes rubaiyyatas;  
las faltas, que las hay, son de respeto,  
¿de ortografía?... ved la fe de erratas.

Aunque adicto al trovar del artesano  
no ceñiré laurel que no sea mío,  
si mi nariz compite con Cyrano  
mi verbo se arrodilla ante Darío

y se humilla en honor del Galileo  
que abjuró del invento (*eppur si muove*)  
sin darle la razón al filisteo.

Me cago en la, *porco governo, piove*,  
vivan las odiseas de Odiseo,  
me faltan seis para *sessanta e nove*.

Assim como em tantos outros sonetos, nota-se a presença de estrangeirismos em seus versos, desta vez remetendo ao castelhano do norte da Espanha, que se mistura com os idiomas das regiões vizinhas na tradição oral. Além dos dialetos espanhóis, Sabina acrescenta a expressão italiana atribuída a Galileu Galilei, ao citá-lo no primeiro verso de seu primeiro terceto. A obra remete a momentos históricos distintos, bem como a personalidades de ramos distintos, como o já mencionado Galileu, Ruben Darío e a rainha de Zaragoza, Violante de Aragão.



A intenção do livro de Sabina é declarada no capítulo denominado *Introito*, com seu poema de abertura: *I – Coitus Interrupto*. Já em seu início a qualidade literária comunicativa é afirmada, enquanto Sabina apresenta sua obra e reflexiona sobre seu próprio trabalho, passa uma mensagem direta a seu receptor sobre o que esperar de sua obra. De maneira ainda mais explícita, o poeta se dirige ao leitor em versos escritos no último soneto, *C – de Catorce* (p. 60):

C  
DE CATORCE

Denle al lector recién desembarcado  
sano en tal puerto el Nobel en agallas;  
lo cierto es que esta playa me ha salvado  
la vida que perdí en otras batallas.

Cuajé novillos, orillé la escuela,  
defraudé tanto al santo sacramento  
que, a punto de firmar la última esquela,  
me sabe el paladar a testamento.

La carne se hizo verbo transitivo,  
la semántica impúdica alambrada  
que separa a Bill Gates del rey de Orce.

¿Mi lema? no me queman luego escribo,  
mi tormento el acento y mi coartada  
estos ciento volando de catorce.

Tanto o primeiro quanto o último soneto podem ser considerados como uma metapoesia comunicativa, pois o autor discorre sobre sua obra mencionando seu receptor, procurando transmitir ao público suas impressões sobre seus sonetos (como uma carta ou recado destinado a alguém) falando a respeito da obra, que apresenta no início e justifica ao fim.

## 6.5. Elegíacos

Muito já foi dito nesta dissertação sobre o problema de saúde enfrentado por Sabina à época em que lançou seu primeiro livro de sonetos. Este tópico apresentará alguns aspectos particulares a respeito dos poemas criados pela influência desse momento na vida, ou ainda na percepção sobre a vida de Joaquín Sabina.

O capítulo intitulado *Señales de Vida*, ao início do livro, reúne poemas relacionados à vida pessoal do autor, muitos deles dedicados especificamente a assuntos sobre sua morte. Esses poemas se relacionam intimamente por seu tema compartilhado, mas também pelo caráter melancólico e funesto, que os rodeia. Sabina apresenta, o que é inédito em suas criações, o sentimento de resiliência, de aceitação da chegada do fim da vida e a atitude de voltar-se ao passado e contemplá-lo com resignação.

O primeiro soneto a falar sobre a morte é *V – ¡Qué Bueno Era!* (p. 11), se trata de uma espécie de instrução para seu próprio funeral. Sabina descreve o que espera que haja na cerimônia de despedida e o que deve ser evitado. Até mesmo para falar do momento de sua morte, Sabina transparece a acidez típica de seus versos, mantendo evidente o amor que devota ao “bem viver”, lembrando seus desejos de juventude e sua rebeldia habitual.

Miguel Martínez (2008, p. 73) apresenta a mudança na característica criativa de Sabina em relação à velhice e à morte. Afirma que em canções antigas, como: *A mis cuarenta y diez* (ANEXO A) e *Ahora que* – pertencentes ao mesmo álbum, ainda exibem características em direção a negação, a recusa de envelhecer e morrer, mas que já procura se adaptar às mudanças que a idade lhe impõe. Os sonetos se apresentam em um nível maior de realidade crua e não romantizada (como é próprio de seu estilo) em relação às canções. Neles, se faz presente a certeza da morte como algo mais próximo do que antes fora.

Quando a velhice começa a aparecer como tema de suas canções, apresenta-se a morte da novidade, da ausência de uma rotina, e a diferença entre uma fase e outra. Agora Sabina se vê cara a cara com a morte. Os sonetos em *Ciento Volando de Catorce* são publicados dois anos depois da maioria das canções com as quais se identificam, ainda que compilem anos de criação, segundo ele.

No documentário denominado *19 días y 500 noches*, Sabina diz:

En los últimos años he tenido una tendencia muy acusada al silencio y a la soledad. Rara vez veo a nadie. Ando con libros todo el día, con papeles en blanco. Ahora quiero aprovechar mi tiempo de otro modo, más para adentro, más reflexivo.” Este tipo de atitude se nota em suas criações poéticas como uma novidade criacional. Sabina deixa de ser o boêmio madrugador e começa a escrever sobre temas mais intimistas, incluindo a morte (SABINA, 2002).

Percebemos uma ruptura entre as duas fases de Sabina. O personagem noturno cede lugar ao introspectivo de *A Mis Cuarenta y Diez* (ANEXO A). Em XXIV – *Por Un Quite* (p. 21) o autor reelabora a célebre frase, adaptando-a ao novo tempo em que já cumpre “cuarenta y doce” anos.

## 6.6. Laudatórios

Um número imenso de sonetos em *Ciento Volando* é dedicado a pessoas próximas de Sabina, outros tantos dedicados a figuras públicas, com o intuito de homenageá-las ou ridicularizá-las. Muitas dedicatórias são apenas menções feitas ao canto da página, mas muitos poemas são inteiramente direcionados a pessoas que pertencem, de alguma maneira, à vida de Joaquín Sabina.

Uma de suas maiores paixões é, seguramente, a tourada, citada em diversas canções e celebrada em tantas outras. Seus sonetos não poderiam deixar de contemplar essa atividade tão importante para o autor.

Como abordamos no capítulo sobre intertextualidade e recepção, uma pessoa pode ser receptora de inúmeros textos durante sua vida, ainda que esses textos não sejam especificamente estruturas textuais. Isto é, Genette considera que acontecimentos pessoais, circunstâncias sociais que influenciam a maneira de alguém interpretar uma obra podem ser considerados como hipotextos criadores de um horizonte de experiência. Nesse contexto, a tourada enquanto esporte pode ser considerada como uma formadora de conteúdos pessoais para Sabina, tornando-se um tema que o influencia pessoalmente, interferindo, portanto, no objeto final de suas criações musicais e poéticas.

Os sonetos que tem como tema a tauromaquia são destinados aos dois toureiros mais admirados por Sabina: José Tomás e Antoñete, o segundo tendo se aposentado à época em que foi publicado o *poemario* de Sabina, é homenageado no soneto XXXVI – *Al Maestro Antoñete* (p. 22).

## XXVI

## AL MAESTRO ANTOÑETE

Esta tarde la sombra está que arde,  
 esta tarde comulga el más ateo,  
 esta tarde Antoñete (dios lo guarde)  
 desempolva la momia del toreo.

Esta tarde se plancha la muleta,  
 esta tarde se guarda la distancia,  
 esta tarde el mechón y la coleta  
 importan porque tienen importancia.

Esta tarde clarines rompehielos,  
 esta tarde hacen puente las tormentas,  
 esta tarde se atrasan los mundiales.

Esta tarde se mojan los pañuelos,  
 esta tarde, en su patio de Las Ventas,  
 descumple años Chenel por naturales.

O vocabulário dos sonetos inclusos no capítulo *Seis Dedos En La Llagu de Tomás y Un Brindis a La Sombra de Antoñete* está repleto de particularidades do esporte, dificultando o entendimento por parte do receptor estrangeiro, que não está familiarizado com a atividade de Tomás e Antoñete. Nestes poemas se faz perceptível a importância de o autor conhecer e dominar conhecimentos sobre o horizonte de experiências de seu público receptor, mais do que em qualquer outro capítulo. Visto que a tauromaquia é uma atividade completamente particular de determinados países, como é o caso da Espanha, Venezuela, México, Chile e mais alguns poucos, caso o autor almeje alcançar um público receptor distinto do intencionado a princípio, sua obra encontrará uma barreira de compreensão entre si e o novo receptor em potencial.

Além dos detalhes relacionados ao tema dos sonetos, o componente intertextual presente na metapoesia de Sabina pode ser percebido no poema *XXIV – Por Un Quite* (p. 21), mais especificamente no segundo terceto. O componente metatextual se une ao autobiográfico na estrofe, construindo uma imagem condensada do personagem que escreve, que cria e está contido na obra.

XXIV  
POR UN QUITE

Descabellan tus ojos cuando miras  
a los piratas cojos de neón,  
las curas de valor curan mentiras  
y retiran figuras de salón.

En otras artes también cuecen habas,  
cuando tuve de todo quise más,  
una noche soñé que reinventabas  
conmigo el rock and roll, José Tomás.

A mis cuarenta y doce, ni el bombero  
torero necesita un telonero,  
ni don Tancredo cederá su silla.

Conque, maestro, acéptame el envite;  
te cambio seis sonetos por un quite  
de frente por detrás a una vaquilla.

Deixando de lado a tauromaquia, o capítulo do *poemario* ainda se destina a outras personalidades consagradas no mundo artístico espanhol. Sonetos como *XXXVII – La Columna de Boyero* (dedicado a seu amigo pessoal, o jornalista Carlos Boyero), *XXXVIII – Enrique y Granada* (ao cantor de músicas flamencas Enrique Morente) e *XXXIX – A Sabicas* (ao violonista flamenco), presentes nas páginas 28 e 29 do livro, trazem versos que exaltam as virtudes dos três artistas espanhóis admirados pelo autor.

Outros sonetos se dedicam a outras personalidades como, por exemplo, Don Luis García Berlanga (soneto LIII, “Del imperio austro-húngaro”), mas a música ainda é o tema que mais se faz presente, indo além das dedicatórias a Pablo Milanés, Juan Carlos Baglietto, Javier Krahe e outros.

Para encerrar o capítulo a respeito dos sonetos laudatórios em *Ciento Volando de Catorce*, não se pode deixar de mencionar as duas pessoas mais intimamente relacionadas a Sabina pelos laços familiares: suas filhas Rocío e Carmela.

*Ciento Volando de Catorce*, talvez por ser uma obra escrita em uma época tão delicada – se considerarmos o estado de saúde em que Sabina se encontrava – está repleta de intimidades, autobiografia e confissões de sentimentos pessoais em maior escala do que as obras anteriores ao acontecido. Como diz o oitavo verso do último soneto do *poemario*: “me sabe el paladar a testamento” (p. 60). Devido a essa nova fase de sua vida, Sabina decide reestruturar a relação familiar com suas filhas e lhes dedica dois sonetos e duas canções.

Os poemas *XLI – Ay, Carmela* (p. 30) e *XLII – Ay, Rocío* (p. 31) compartilham canções com temas homônimos a eles – se desconsiderarmos a pontuação, modificada nos títulos das canções. As canções são publicadas em épocas distintas, uma em 2005 e outra em 2009, sendo ambas completamente diferentes dos sonetos. De fato, o que os textos das canções e dos poemas têm em comum são seus títulos e o fato de serem dedicados às filhas de Sabina.

A filha mais velha de Sabina e Isabel Oliart, Carmela, é representada no soneto intitulado *XLI – Ay, Carmela*, descrita pelo poeta como “prima *inter pares*”, no primeiro verso do primeiro terceto, sendo considerada como a mais sábia e madura, a quem chama em seus versos de Carmelona, rainha de Sabá. Sabina denota a personalidade de sua primogênita, que afirma ser – das duas filhas – a mais parecida com ele, que se aborrece com as brincadeiras por haver herdado suas características, mas que é sua companheira de atividades cotidianas.

## XLI

### AY, CARMELA

A ti que te enfurruñas con mis bromas,  
hija de anciano bardo inevitable,

candidata a heredar mis cromosomas,  
polizón de un por fin ingobernable.

A ti que me arruinas con percebes,  
a ti que me adivinas de memoria,  
a ti que trinas cuando no te atreves  
a explorar las letrinas de mi historia.

A ti, prima inter pares, Carmelona,  
compinche de mis trucos malabares,  
chinche, precoz, naranja guasingtona,

dame un beso filial en la rebaba,  
por cantar el cantar de los cantares  
y ponerlo a tus pies, reina de Saba.

A musa da canção *Ay! Rocío* (2005), também protagoniza um soneto homônimo, ambos direcionados a episódios de sua infância com todo o encanto existente em contos de fada, representada em descrições delicadass e apresentada também como uma figura que atrai as melhores versões de Sabina. Na canção vê-se ao fim a figura de uma Rocío mais velha, enfurecida com a leviandade das ações de seu pai. Enquanto o soneto nos apresenta a imagem de uma doce criança, com termos fantásticos que remetem ao mundo imaginário, a canção mistura as boas impressões do pai acerca de sua filha a um episódio de desavença entre os dois.

Na canção, um conjunto de metáforas que descreve Rocío e a forma como Sabina se sente em relação a seu baixo desempenho como pai. O autor menciona um “e-mail parricida”, enviado por ela, e o desentendimento entre os dois devido ao estilo de vida de Sabina, que afetava sua relação com as filhas.

XLII  
AY, ROCÍO

Rocío de mi barba cenicienta,

dulcinea del oso y el madroño,  
 corchea que me canta las cuarenta,  
 sultana de maguey, jersey de otoño.

Abono de las plantas de mis labios,  
 lámpara milagrosa de Aladino,  
 bella durmiente que desgrava agravios,  
 detergente que lava mi destino.

No vuelvas a rodar por la escalera,  
 cuando no haya un portero, a ras del suelo,  
 que medie entre tu alma y los chichones.

Convídame a fundar la primavera,  
 no me cierres las puertas de tu cielo  
 lleno de caramelos y bombones.

Quando o *poemario* de Sabina foi lançado, Rocío tinha oito anos, mas sabemos que pode ter sido escrito antes disso, já que muitos de seus sonetos não compartilham de contemporaneidade. Quando escreve a canção sua filha já possui 13 anos de idade, mostrando ser uma jovem de personalidade forte, que confronta o pai sobre seu mau comportamento.

Sabe-se que Sabina nunca foi uma figura familiar, tampouco paternal. Em muitas circunstâncias ele próprio o admitiu: digamos que yo no empecé a hablar con mis hijas hasta que tuvieron edad de hablar conmigo. También es verdad que aquella época yo daba 120 conciertos al año y ellas cuando veían un avión decían: “Adiós, Papa” (entrevista cedida a revista Vanity Fair<sup>32</sup>, em 2020).

“En todo *Alivio de Luto* hay una sola canción de amor y es ¡Ay! Rocío, que le escribí a mi hija. Me estremece sólo pensarla. Recuerdo en qué tipo de trance la escribí. Me salió de las tripas. A ella le molesta mucho

---

<sup>32</sup> Disponível e: <https://www.revistavanityfair.es/sociedad/celebrities/articulos/hijas-de-joaquin-sabina-carmela-martinez-olivart-rocio-martinez-oliart/25171> acesso em dezembro de 2021



que yo beba, que fume, que trasnoche y tal. Acababa de mandarme un mail en el que me decía que estaba harta de mí, que no fuera a verla más, que no la llamara”. (MENÉNDEZ FLORES, 2018, p. 267).

As afirmações sobre seu relacionamento com suas filhas elevam ainda mais o nível de cumplicidade – se é que isto seja possível – entre autor e receptor, criando entre eles um elo, selado pelos versos de seu soneto. Sabina abre a seu público receptor não apenas as portas de sua própria intimidade, mas apresenta detalhes até um pouco constrangedores relacionados a sua família. Tanto as canções quanto os sonetos dedicados a suas filhas nos mostram um personagem um pouco distinto dos outros desenvolvidos em suas outras obras. Vê-se aqui um Sabina consternado, que assume a culpa pela falta de comprometimento com a própria família, divergindo da figura sempre apresentada do homem boêmio, solitário, que sempre afirma não pedir perdão e não perdoar. A figura paterna de Sabina, quando relacionada aos outros textos apreciados em *Ciento Volando de Catorce*, consegue se mostrar ainda mais humana e próxima da figura comum do cidadão real do que qualquer outro soneto aqui já comentado.

É nas obras dedicadas às pessoas de sua vida que a contextualização por parte do receptor mais se prova necessária. Para compreender os versos dedicados aos entes queridos de Sabina, é preciso conhecer e compreender os episódios que impulsionaram suas criações, caso contrário, muito da riqueza de seus versos continuará oculta e desprovida de interpretação. Colocando em termos literários, a contextualização dos assuntos abordados nos versos comentados exige do autor uma alimentação do horizonte de experiência de seus receptores para que suas obras sejam compreendidas e tenham boa aceitação. Sabina conhece essa necessidade de prover a seu público receptor informações necessárias para preencher as lacunas deixadas em seus versos, que apenas pincelam fragmentos de história.

## CONCLUSÕES

O lirismo dos sonetos de Sabina apresenta a seu público receptor uma nova face do personagem arquitetado pelo próprio poeta, que é protagonista e escritor dos poemas de *Ciento Volando de Catorce*. Conservando as características essenciais de seu estilo criacional, Joaquín Sabina apresenta a seu público uma outra face da moeda, o homem amante da literatura, intimista, reflexivo, que começa a flertar com os prazeres ocultos da rotina cotidiana.

Durante o desenvolvimento desta dissertação, buscou-se apresentar a riqueza das relações intertextuais existentes nos sonetos do primeiro livro poético escrito pelo *cantautor ubetense*, relacionando suas propriedades literárias ao vasto conteúdo de suas criações musicais, na intenção de compreender mais à fundo a complexidade dos versos poéticos do autor. Para desenvolver hipóteses sobre a intertextualidade e transtextualidade no *poemario* sabiniano, fez-se necessário discorrer sobre questões teóricas que relacionam os conceitos de Jauss e Genette, a respeito da relação dialógica entre autor, obra e receptores, com o intuito de considerar a importância que aspectos extrínsecos à obra possuem em seu objeto final e na sua recepção por parte de um grupo social.

Comentamos brevemente sobre as especificidades e a origem histórica do soneto como estilo literário e sua relação com a música, para justificar a relação dos sonetos de Sabina com suas canções. A partir deste momento, foi possível adentrar no universo pessoal e social de Joaquín Sabina, conhecer um pouco sobre sua jornada pessoal e artística, sobre os acontecimentos históricos que marcaram sua vida e o lapidaram como pessoa e como artista. Essa trajetória nos levou a considerar o relacionamento de autor com a música e com a literatura em diversos âmbitos, a fim de compreendermos como os dois estilos se relacionam dentro de seu *curriculum*.

Após justificar as questões pertinentes ao universo no qual se insere *Ciento Volando de Catorce*, foi possível introduzir questões especialmente inerentes à obra, como aspectos gerais e as relações existentes entre o *poemario* de Sabina e outras obras e artistas, com o intuito de compreender as características dialógicas contidas nos poemas abordados. Em uma análise mais detalhada sobre as particularidades de alguns sonetos selecionados, busquei evidenciar os temas gerais que correlacionam os sonetos entre si, bem como os relacionam a algumas canções, situações sociais e personalidades ligadas

ao universo pessoal de Sabina, numa explicação acerca das propriedades poéticas de se interligarem de uma ou outra maneira.

Para analisar ainda mais a fundo cada poema contido em *Ciento Volando de Catorce*, acredito que seria necessário dispor do dobro de tempo, de espaço e de fontes de pesquisa disponíveis, pois cada soneto está dotado de uma quantidade de características que não caberiam dentro de um único estudo. Muitos detalhes e fatores poderiam enriquecer ainda mais esta pesquisa acerca de uma obra tão abundante quanto esta que apreciamos ao longo dos últimos anos. Há muito que se diga a respeito dos sonetos de Sabina e pouco de sua obra foi, até agora, abordado com a devida seriedade. Seus sonetos compartilham qualidades de épocas e artistas épicos, consagrados através dos séculos e merece a devida atenção.

Este estudo se mostrou ousado no sentido de procurar relacionar tantos assuntos em um único estudo. Acredito que uma pesquisa apenas associada a relação entre sonetos e canções, ou outra destinada a estudar a intertextualidade relacionada a Estética da Recepção (a relação das obras com seu público receptor) não seria capaz de contemplar em sua plenitude a magnitude dos resultados que apenas foram pincelados durante esta dissertação. Ainda assim, me parece que a pesquisa aqui desenvolvida é capaz de enriquecer o universo literário que se destina a observar os grandes artistas da pós-modernidade, artistas que ainda não foram apreciados com a devida importância pela crítica literária.

Acredito que a contribuição literária deste estudo se desenvolveu de maneira a enriquecer as pesquisas já existentes sobre o estilo poético e musical de Sabina, apresentando de forma mais didática a presença intertextual que influencia a recepção dos versos aqui apresentados. Ainda assim, parece correto afirmar que o trabalho aqui desenvolvido apenas esboça um longo e rico caminho a ser traçado em pesquisas mais detalhadas e aprofundadas, contribuindo para os estudos das letras espanholas e hispano-americanas no Brasil.

Denle al lector recién desembarcado  
sano en tal puerto el Nobel en agallas;  
lo cierto es que esta playa me ha salvado  
la vida que perdí en otras batallas.

(SABINA, 2001, p. 60)

## REFERÊNCIAS

ARMANI, Diógenis Caliri: **A recepção de *O crime do padre Amaro* no Brasil do século XIX**. Porto Alegre: Nau Literária: crítica e teoria de literaturas. UFRGS, volumen 08. N° 02, 2012.

BAKHTIN, Mikail: **A Palavra Poética em Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.

BARBERO, Sonia Beatriz; TCHARA, Cecilia Malik de: **La autoficción metapoética de Joaquín Sabina**: el lugar desde el que se disse poeta. Em: Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada, 2019. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6989449>>. Acesso em novembro de 2021.

BARTRA, Roger: **El siglo de Oro de la Melancolía: Judíos, Moros, Místicos y Cortesanos**. Barcelona: Quimera, 1997.

BENEDETTI, Mario: **Joaquín Sabina** In J. SABINA, **Calle Melancolía y otras canciones**. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.

BLOCK, David: **Neoliberalism, the neoliberal citizen and English language teaching materials: a critical analysis/Neoliberalismo, el ciudadano neoliberal y los materiales para la enseñanza de la lengua inglesa: un análisis crítico**. Ruta Maestra, ed. 21, 2017. Disponível em: <[https://www.academia.edu/35429623/Block\\_D\\_2017](https://www.academia.edu/35429623/Block_D_2017)> Acesso em: novembro de 2021.

CYNTRÃO, Sylvia Helena: **Como ler o texto poético. Caminhos contemporâneos**. Brasília: Plano, 2004.

COSTA, Lola Pérez: **La Melancolía en la Obra de Joaquín Sabina**. Universidad de Alicante, 2010. Disponível em: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/sabiname.html>>. Acesso em dezembro de 2021.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emílio de: **Joaquín Sabina. Concierto privado**. Madrid: Visor, 2008.

ERAS, Pedro Carrero: **El tema de amor en las canciones de Sabina**. In: Pliegos de la Insula Barataria: revista de creación literaria y de filología, Nº 7, Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones 2004. Disponível em:

<[https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/10407/tema\\_carrero\\_PIB\\_2004.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/10407/tema_carrero_PIB_2004.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>. Acesso em outubro de 2021.

FAIRCLOUGH, Norman: **Discurso e Mudança Social**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2001.

MENÉNDEZ FLORES, Javier: **Joaquín Sabina, Perdonen la Tristeza**. Barcelona, Ediciones Luciérnaga, 2018.

FONTURBEL, Raúl Urbina: *Dispositio, Intertextualidad y “globalización macroestructural”*. **Los Soneto de Joaquín Sabina**. Revista de Retórica y teoría de comunicación. Diciembre, 2003, p. 251-259. Disponível em:

<[https://urbinauolant.com/inves/disj\\_joasab.pdf](https://urbinauolant.com/inves/disj_joasab.pdf)>. Acesso em: dezembro de 2021.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. 3ª ed. Lisboa. Veja, 1995.

\_\_\_\_\_.: **La Literatura em Segundo Grado**. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

\_\_\_\_\_.: **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GARCÍA MONTERO, Luis: **El mundo de Joaquín Sabina** In: SABINA, Joaquín: **Ciento Volando de Catorce**, Madrid: Visor Libros, 2001.

GASPARINI, Philippe: **La Narración in: CASA, Ana: La autoficción. Reflexiones teóricas**. Madrid: Arco libros, 2012)

GIL DE BIEDMA, Jaime: **Obras. Poesía y prosa**. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 1994.

GURMÉNDEZ, Carlos: **La Melancolía**. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich: **Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação**. In: LIMA, Luiz Costa (ed.): **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

IÑIGUEZ, Fernando: **Joaquín Quiere Ser Bambino**. Madrid: Radio EfeEme, nº 10 1999.

IRAVEDRA, Araceli: **Poesía de la experiencia**. Madrid: Visor, 2007.

JAUSS, Hans Robert. **A estética da recepção: colocações gerais**. In: LIMA, Luiz Costa: **A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_.: **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v.36).

\_\_\_\_\_.: **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_.: **O texto poético na mudança do horizonte de leitura**. In: LIMA, Luiz Costa. (org.): **Teoria da Literatura em suas fontes**. 2ed., vol. 2, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 305-358.

LOBO, Luiza: **Leitor** In: JOBIM, José Luís: **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KRAMER, Lawrence: **Música y poesía: Introducción**. In: **Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos**. Madrid: ARCO/LIBROS, 2002.

MARCOS, Monica Zas: La música que perdimos: cuando Franco se metió a DJ. El Diario.es. 2016. Disponível em: <[https://www.eldiario.es/cultura/historia/franco-pop-musica-censurada-perdimos-dictadura\\_1\\_3897554.html](https://www.eldiario.es/cultura/historia/franco-pop-musica-censurada-perdimos-dictadura_1_3897554.html)>. Acesso em janeiro 2022.

MELLADO, Emilio José García. **La evolución del texto literario-musical - El análisis de las versiones en la música popular**. Disponível em: <<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4116/2.%20EMILIO%20JOS%C3%89%20GARC%C3%8DA%20MELLADO.pdf?sequence=1>>. Acessado em julho de 2019.

MOISÉS, Massaud: **A criação literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 1987. 10ª edição.

NEYRET, Juan Pablo: **Polvo enamorado. Quevedo y el barroco español en la poética de Joaquín Sabina**. Espéculo. Revista de estudios literarios, 2004. Disponible en: <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/polvoen.html>> acessado em julho de 2021.

\_\_\_\_\_.: **Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en “Ciento volando”** Universidad Nacional de Mar del Plata: Argentina, 2004.

\_\_\_\_\_.: **“Esta boca es suya”, entrevista con Joaquín Sabina**, In: La Capital, Mar del Plata, 1995.

NOGUEROL, Francisca: **El grado pleno de la escritura (análisis semiótico de un texto de Joaquín Sabina)**. In: **Investigaciones semióticas IV. Describir, inventar, transcribir el mundo**. Madrid, Visor, 1992.

PAYNE, Stanley G.: **La España del siglo XXI. Una perspectiva desde la historia**. Universidade de Wisconsin-Madison. EUA. Disponível em: <  
<https://www.fundacionareces.es/recursos/doc/portal/2018/03/05/720744233-207201110933.pdf>>. Acesso em novembro de 2021.

QUILIS, Antonio: **Métrica española**. Editorial Ariel, S.A.: Barcelona, 1993.

RODRÍGUEZ, Héctor Fouce: **El futuro ya está aquí: Música pop y cambio cultural en España**. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2002.

SABINA, Joaquín: **Así estoy yo sin ti**. In **Hotel, dulce hotel**. Ariola: Madrid, 1987.

\_\_\_\_\_.: **A mis cuarenta y diez**. In: **19 días y 500 noches**. Ariola: Madrid, 1999.

\_\_\_\_\_.: **Ciento volando de catorce**. Visor: Madrid, 2011.

\_\_\_\_\_.: **Con buena letra**. Temas de Hoy: Barcelona, 2002.

\_\_\_\_\_.: **Esta boca es mía**. Ediciones B: Barcelona, 2010.

\_\_\_\_\_.: **Dieguitos y Mafaldas**. In **19 días y 500 noches**. Ariola: Madrid, 1999.

\_\_\_\_\_.: **Caballo de cartón**. In: **Ruleta russa**. Ariola: Madrid, 1984.

\_\_\_\_\_.: **Contigo**. In: **Yo, mi, me, contigo**. Ariola: Madrid, 1996.

\_\_\_\_\_.: **Garagatos**. Planeta Grandes Publicaciones: Barcelona, 2016.

\_\_\_\_\_.: **Hotel, Dulce hotel**. Ariola: Madrid, 1987.

\_\_\_\_\_.: **Medias Negras**. In: **Mentiras Piadosas**. Ariola: Madrid, 1990.

\_\_\_\_\_.: **Pongamos que hablo de Madrid**. In: **Malas Compañías**. Ariola: Madrid, 1980.

\_\_\_\_\_.: **Yo me bajo en Atocha**. In: **Enemigos íntimos**. Ariola: Madrid, 1998.

\_\_\_\_\_.: **Yo, Mi, Me, Contigo**. Ariola: Madrid, 1996.

\_\_\_\_\_.: **19 Días y 500 Noches**. In: **19 Días y 500 Noches**. Ariola: Madrid, 1999.

\_\_\_\_\_.: **19 Días y 500 Noches**. Ariola: Madrid, 1999.

SCARANO, Laura: **La “media” voz. El tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González**. Biblos: Buenos Aires, 1994.

VALLEJO, Cesar: **Obra poética**. Madrid: CSIC, 1988. Disponible em: <<http://www.culturapara.art.br/opoema/cesarvallejo/cesarvallejo.htm>>. Acesso em janeiro de 2022.

VAQUERA, Manuel Sánchez de la. **Joaquín Sabina: Trovador, Bohemio y urbano**. Disponible em: << <http://www.antonio-guerrero.com/00014-js.htm>>> . Acessado em 24/7/2019.

ZARAGOZA, Javier Soto: **Gil de Biedma, Vallejo y Quevedo. Las Influencias poéticas de Joaquín Sabina**. Tropelías. Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada. (2019)

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo, Ática, 1989

<https://www.jsabina.com/>

## ANEXOS

### ANEXO A

#### A MIS CUARENTA Y DIEZ

A mis cuarenta y diez,  
 cuarenta y nueve dicen que aparento,  
 más antes que después,  
 he de enfrentarme al delicado momento  
 de empezar a pensar  
 en recogerme, de sentar la cabeza,  
 de resignarme a dictar testamento  
 (perdón por la tristeza).  
 Para que mis allegados, condenados  
 a un ingrato futuro,  
 no sufran lo que he sufrido, he decidido  
 no dejarles ni un duro,



sólo derechos de amor,  
 un siete en el corazón y un mar de dudas,  
 a condición de que no  
 los malvendan, en el rastro, mis viudas.

Y, cuando, a mi Rocio,  
 le escueza el alma y pase la varicela,  
 y, un rojo escalofrío,  
 marque la edad del pavo de mi Carmela,  
 tendrán un mal ejemplo, un hulla hop  
 y un D'Artacán que les ladre,  
 por cada beso que les regateó  
 el fanfarrón de su padre.

Pero sin prisas, que, a las misas  
 de réquiem, nunca fui aficionado,  
 que, el traje de madera, que estrenaré,  
 no está siquiera plantado,  
 que, el cura, que ha de darme la extremaunción,  
 no es todavía monaguillo,  
 que, para ser comercial, a esta canción  
 le falta un buen estribillo.

Desde que salgo con la pálida dama  
 ando más muerto que vivo,  
 pero dormir el sueño eterno en su cama  
 me parece excesivo,  
 y, eso que nunca he renunciado a buscar,  
 en unos labios abiertos,  
 dicen que hay besos de esos que, te los dan,  
 y resucitan a un muerto.

Y, si a mi tumba, os acercáis de visita,  
 el día de mi cumpleaños,  
 y no os atiende, esperádmme, en la salita,  
 hasta que vuelva del baño.  
 ¿A quién le puede importar,  
 después de muerto, que uno tenga sus vicios...?  
 el día del juicio final  
 puede que Dios sea mi abogado de oficio.

Pero sin prisas, que, a las misas  
 de réquiem, nunca fui aficionado,  
 que, el traje de madera, que estrenaré,  
 no está siquiera plantado,  
 que, el cura, que ha de darme la extremaunción,  
 no es todavía monaguillo,  
 que, para ser comercial, a esta canción  
 le falta un buen estribillo.

## ANEXO B

## ASÍ ESTOY YO SIN TI

Extraño como un pato en el Manzanares,  
 torpe como un suicida sin vocación,  
 absurdo como un belga por soleares,  
 vacío como una isla sin Robinson,  
 oscuro como un túnel sin tren expreso,  
 negro como los ángeles de Machín,  
 febril como la carta de amor de un preso...  
 así estoy yo, así estoy yo, sin ti.  
 Perdido como un quinto en día de permiso,  
 como un santo sin paraíso,  
 como el ojo del maniquí,  
 huraño como un dandy con lamparones,  
 como un barco sin polizones...,  
 así estoy yo, así estoy yo, sin ti.

Más triste que un torero  
 al otro lado del telón de acero.  
 Así estoy yo, así estoy yo, sin ti.  
 Vencido como un viejo que pierde al tute,  
 lascivo como el beso del coronel,  
 furtivo como el Lute cuando era el Lute,  
 inquieto como un párroco en un burdel,  
 errante como un taxi por el desierto,  
 quemado como el cielo de Chernovil,  
 solo como un poeta en el aeropuerto...  
 así estoy yo, así estoy yo, sin ti.  
 Inútil como un sello por triplicado,  
 como el semen de los ahorcados,  
 como el libro del porvenir,  
 violento como un niño sin cumpleaños,  
 como el perfume del desengaño...,  
 así estoy yo, así estoy yo, sin ti.

Más triste que un torero  
 al otro lado del telón de acero.  
 Así estoy yo, así estoy yo, sin ti.  
 Amargo como el vino del exiliado,  
 como el domingo del jubilado,  
 como una boda por lo civil,  
 macabro como el vientre de los misiles,  
 como un pájaro en un desfile...,  
 así estoy yo, así estoy yo, sin ti.  
 Más triste que un torero  
 al otro lado del telón de acero.  
 Así estoy yo, así estoy yo, sin ti.

## ANEXO C

## DIEGUITOS Y MAFALDAS

Veinte años cosidos a retazos  
de urgencias, disimulos y rutinas,  
veinte años cumplidos, en mis brazos,  
con la carne del alma de gallina.  
Veinte años de príncipes azules  
que se marchaban antes de llegar,  
veinte tangos de Manzi en los baúles,  
veinte siglos sin cartas de papá.  
De González Catán, en colectivo,  
a la cancha de Boca, por Laguna,  
va soñando -"Hoy ganamos el partido"-  
la niña de los ojos de la luna.  
Los muchachos de "la doce" más violentos,  
cuando la "junan", en la Bombonera,  
le piden, a la Virgen de los Vientos,  
que, le levante, a Paula, la pollera.  
Veinte años de mitos mal curados  
dibujando dieguitos y mafaldas,  
veinte vidas hubiera yo tardado  
en contar los lunares de su espalda.  
Le debo una canción y algunos besos  
que valen más que el oro del Perú,  
sus huesos son sobrinos de mis huesos,  
sus lágrimas los clavos de mi cruz.  
De González Catán, en colectivo,  
a la cancha de Boca, por Laguna,  
va soñando -"Hoy ganamos el partido"-  
la "jermu" que me engaña con la luna.  
Alguna vez harán un monumento

los de la barra brava a mi "bostera",  
y, una ermita, a la Virgen de los Vientos,  
que, le levanta, a Paula la pollera.  
De González Catán a Tirso de Molina, qué trajín,  
de España a la Argentina, qué meneo  
qué vaivén, qué ajeteo  
qué mareo, qué ruina  
¿y por culpa de quién?  
del amor de una mina,  
¿y total para qué?  
si, al final, se rajó con un pibe,  
que le prohíbe a mi ex  
ir a verme al Gran Rex,  
cuando estoy de visita,  
no sea que Paulita se ponga a llorar,  
al oír su milonga,  
no sea que a Paulita le dé por bailar,  
al compás de la conga  
y vuelva enfermita a González Catán  
y no se reponga  
y se ponga más loca de lo habitual,  
bendita pollera,  
menuda bandera para una canción  
¡y que delantera!  
aquel año Boca salió campeón,  
de la Bombonera,  
ninguna bostera se puede quejar  
aunque le sobre razón, si  
pinta rameritas con el corazón  
y con las caderas,  
le toca a Palermo tocar el balón,  
"la doce" se altera,  
le toca al gallego tocar este son...  
para una bostera

el año que Boca salió campeón,  
en la Bombonera.

## ANEXO D

### NOS SOBRAN LOS MOTIVOS

Esta sala de espera sin esperanza  
Estas pilas de un timbre que se secó  
Este helado de fresa de la venganza  
Esta empresa de mudanzas  
Con los muebles del amor

Esta campana muda en el campanario  
Esta mitad partida por la mitad  
Estos besos de Judas, este calvario  
Este look de presidiario  
Esta cura de humildad

Este cambio de acera de tu cadera  
Estas ganas de nada, menos de ti  
Este arrabal sin grillos en primavera  
Ni espaldas con cremallera  
Ni anillos de presumir

Esta casita de muñecas de alterne  
Este racimo de pétalos de sal  
Este huracán sin ojo que lo gobierne  
Este jueves, este viernes  
Y el miércoles que vendrá

No abuses de mi inspiración  
No acuses a mi corazón

Tan maltrecho y ajado  
Que está cerrado por derribo

Por las arrugas de mi voz  
Se filtra la desolación  
De saber que estos son  
Los últimos versos que te escribo

Para decir con Dios a los dos  
Nos sobran los motivos

Este museo de arcángeles disecados  
Este perro andaluz sin domesticar  
Este trono de príncipe destronado  
Esta espina de pescado  
Esta ruina de Don Juan

Esta lágrima de hombre de las cavernas  
Esta horma del zapato de Barba Azul  
Que poco rato dura la vida eterna  
Por el túnel de tus piernas  
Entre Córdoba y Maipú

Esta guitarra cínica y dolorida  
Con su terco knock knockin' on heaven's door  
Estos labios que saben a despedida  
A vinagre en las heridas  
A pañuelo de estación

Este Land Rover aparcado en tu toga  
La rueca de Penélope en Luna Park  
Estos dedos que sueñan que te desnudan  
Esta caracola viuda  
Sin la pianola de mar

No abuses de mi inspiración  
No acuses a mi corazón  
Tan maltrecho y ajado  
Que está cerrado por derribo

Por las arrugas de mi voz  
Se filtra la desolación  
De saber que estos son  
Los últimos versos que te escribo

No abuses de mi inspiración  
No acuses a mi corazón  
Tan maltrecho y ajado  
Que está cerrado por derribo

Por las arrugas de mi voz  
Se filtra la desolación  
De saber que estos son  
Los últimos versos que te escribo

Para decir con Dios a los dos  
Nos sobran los motivos

## ANEXO E

### LVIII

#### QUE NO LLEVAN A ROMA

La Habana, Londres, Fez, Venecia, Lorca,  
Nápoles, Buenos Aires, Sinaloa,  
Guanajuato, Madrid, Gijón, Menorca,  
Ronda, Donosti, Marrakesh, Lisboa,

Cádiz, Granada, Córdoba, Sevilla,  
Úbeda, Vigo, Tánger, Zaragoza,

Cartagena, Vetusta, Melipilla,  
Montevideo, Cáceres, Mendoza,

Macondo, Esparta, Nínive, Cómala,  
Praga, Valparaíso, Guatemala,  
Samarcanda, Bagdad, Lima, Sodoma,

Liverpool, Tenerife, Petersburgo,  
Nueva Orleáns, Atenas, Edimburgo,  
cien caminos que no llevan a Roma.

## ANEXO F

### LXXXIV NI CON COLA

Anochece, deliro, me arrepiento,  
desentono, respiro, te apuñalo,  
compro tabaco, afirmo, dudo, miento,  
exagero, te invento, me acicalo.  
Acelero, derrapo, me equivoco,  
nado al cowl, hago planes con tu ombligo,  
me canso de crecer, me como el coco,  
cara o cruz, siete y media, sumo y sigo.  
Juego huija, me aprieto las clavijas,  
me enfado con el padre de mis hijas,  
abuso del derecho al pataleo.  
Resbalo, viceverso, carambola,  
este verso no pega ni con cola,  
me disperso, te olvido, te deseo.

## ANEXO G

### XCI JUÉGATE LA VIDA



Ultramarino amor, bruja granita,  
 recién conversa al puente de Triana,  
 purasangre, tirana, gabachita,  
 pies dorados con pe de peruana.

Lo peor de lo malo de lo horrible  
 es la guerra incivil de nuestro ombligo,  
 lo que no puede ser es imposible,  
 atrévete a ser tú, ti, te, sinmigo.

Qué chanchullo el encono que no arde,  
 si quieres olvidarme lo comprendo,  
 yo también huyo en trenes a medida.

Tierra por medio pon, mañana es tarde  
 y brinda al sol que tienes aplaudiendo,  
 pero, si vienes, juégate la vida.

## ANEXO H

### XCII

#### EL PRIMERO DE ENERO

El primero de enero, tararí,  
 será tan gris como un jueves cualquiera,  
 sin Drácula escalando el Pirulí,  
 ni marcianos cruzando la frontera.

Más de lo mismo bajo el cielo añil,  
 Cronos en su fugaz trono vacío,  
 la anoréxica luna gilgil  
 no exportará vacunas contra el frío.

Llenaré otro galpón municipal  
y esperaré el diluvio universal  
viendo crecer el bosque por la acera.

El primero de enero (del dos mil),  
aunque siga muriéndome por ti,  
me iré con la primera que me quiera.

## ANEXO I

### XCIII

#### PUNTOS SUSPENSIVOS

Lo peor del amor, cuando termina,  
son las habitaciones ventiladas,  
el solo de pijamas con sordina,  
la adrenalina en camas separadas.

Lo malo del después son los despojos  
que embalsaman los pájaros del sueño,  
los teléfonos que hablan con los ojos,  
el sístole sin diástole ni dueño.

Lo más ingrato es encalar la casa,  
remendar las virtudes veniales,  
condenar a galeras los archivos.

Lo atroz de la pasión es cuando pasa,  
cuando, al punto final de los finales,  
no le siguen dos puntos suspensivos.