

Rekonstruktion der Poetik

des portugiesischen Dichters und Liedermachers

JOSÉ AFONSO
(1929-1987)

Inaugural-Dissertation
im Fach Lusitanistik / Portugiesische Philologie
angenommen durch die
Philosophische Fakultät der Universität zu Köln

Gutachter: Prof. Dr. Claudius Armbruster
Prof. Dr. Wolfram Nitsch

Datum der mündlichen Prüfung: 13. Juli 2011

Für den Druck überarbeitete Fassung
vorgelegt von

Alexandre Pereira Martins
aus Köln

Köln, 3. August 2011

Inhalt

I.	Einleitung	1
II.	Gedicht, Lied, Engagement	4
II.1.	Zum Typus engagierter Lyrik	4
II.1.1.	Lyrik, Gesellschaft, Engagement	4
II.1.2.	Die Problematik von Realismus und Authentizität	11
II.1.3.	Die paradoxe Rolle der Zensur	12
II.1.4.	Konzepte engagierter Dichtung	13
II.2.	Zum Genre des sozialkritischen Protestlieds	19
II.2.1.	Lyrik und Musik	19
II.2.2.	Form und Massenmedium	20
II.2.3.	Das Lied als musikalische Lyrik	22
II.3.	Von der Theorie zum Ansatz	24
II.3.1.	Lyrische Gattung und musikalisches Medium: Innen- und Außengrenze	24
II.3.2.	Engagierte Dichtung als aporetische Grenzerfahrung	28
II.3.3.	Ansatzpunkte und Zugänge	30
III.	Die portugiesische Lyrik des zweiten Drittels des 20. Jahrhunderts	37
III.1.	Vom Denken und Dichten	37
III.2.	Historisch-ideologisches Fundament	40
III.3.	Literarische Vorläufer	44
III.4.	Avantgarde und Humanismus	47
III.4.1.	Neorealismus	47
III.4.1.1.	Der Ausklang des Modernismus	47
III.4.1.2.	Ein neuer, anderer Realismus	52
III.4.1.3.	Soziale Frage und Sozialistische Realismus	54
III.4.1.4.	Konflikte und Debatten	57

III.4.1.5.	Zur These der Ideologieabhängigkeit	59
III.4.1.6.	Engagement und Ästhetik	60
III.4.1.7.	Die lyrischen Auslöser	61
III.4.1.8.	Koordinaten der neorealistischen Poetik	65
III.4.2.	Surrealismus	68
III.4.2.1.	Vorläufer und portugiesische Spätzündung	68
III.4.2.2.	Intervention und Evasion	72
III.4.2.3.	Die Zensurfrage	78
III.4.3.	Folgeströmungen der 1950er und 60er	78
III.4.3.1.	<i>Cadernos de Poesia</i> , zweite und dritte Reihe	78
III.4.3.2.	<i>Távola Redonda, Árvore</i>	80
III.4.3.3.	<i>Poesia-61</i>	81
IV.	Das sozialkritische Lied in Portugal	84
IV.1.	Vom Fado zur <i>canção de Coimbra</i>	84
IV.2.	Fernando Lopes Graça und die Rehabilitierung der popularen Musiktraditionen	86
IV.3.	Balladen und Songs	88
IV.4.	Eine neue portugiesische Musik	92
V.	Der Autorenkreis	95
V.1.	Edmundo de Bettencourt	95
V.2.	Carlos de Oliveira	98
V.3.	Alexandre O'Neill	105
V.4.	António Gedeão	110
V.5.	Manuel Alegre	113
V.6.	José Carlos Ary dos Santos	118
V.7.	José Jorge Letria	123
VI.	José Afonso, Dichter und Liedermacher	125
VI.1.	Leben	125

VI.3.2.2.3.2. aktiv	225
VI.3.2.2.3.2.1. Widerständler und Märtyrer	225
VI.3.2.2.3.2.2. Rolle der Frau	237
VI.3.2.2.3.2.3. Vom Widerstand zur Revolution	240
VI.3.2.2.3.2.4. Internationale Ebene	246
VI.3.2.3. Innerlichkeit, Naturidylle, Metapoese	250
VI.3.2.3.1. Zur stilistisch-ästhetischen Konfiguration	250
VI.3.2.3.2. Subjektivität, Elegie und Erinnerung	251
VI.3.2.3.3. Ästhetik der Natur	274
VI.3.2.3.4. Werte: Solidarität, Freundschaft, Liebe	296
VI.3.2.3.5. Der Tod und das Metaphysische	318
VI.3.2.3.6. Stimme, Sprache, Wort, Gedicht	328
VI.3.2.4. Surrealistisch-ludischer Duktus	342
VI.3.2.4.1. Zur ‚surrealen Evasion‘	342
VI.3.2.4.2. Kanon und Banalität	343
VI.3.2.4.3. Komik und Dekadenz	371
VI.3.2.4.4. Entrückung, Traum, Magie	379
VI.3.2.4.5. Verweigerung, Evasion, Ludismus	382
VII. Engagement und Surrealismus	408
VIII. Quellen	409
VIII.1. Bibliografie	409
VIII.1.1. José Afonso	409
VIII.1.1.1. Werkausgaben	409
VIII.1.1.2. Leben und Werk	409
VIII.1.1.3. Auswahldiskografie	410
VIII.1.2. Literatur- und Medientheorie	411
VIII.1.3. Poesiebände und Anthologien	415
VIII.1.4. Literaturkritik und andere Einzelbetrachtungen	417
VIII.1.5. Literaturhistorische Werke	423

VIII.1.6. Philosophischer, historischer und politischer Hintergrund	424
VIII.1.7. Musikalische Lyrik, Liedermacher, Protestlied	426
VIII.1.8. Nachschlagewerke	427
VIII.2. Übersicht des geführten Interviews (Februar 2008)	427

Praticamente toda a nossa lírica é uma glosa do
desejo insatisfeito. Possivelmente, toda a lírica o é. [...]

E aqueles que ressentem essa fractura interna com
mais profundidade são os poetas, os criadores.

Sobretudo os poetas da Modernidade.

Eduardo Lourenço

Tenho debaixo da língua

O princípio duma trova

Hei-de encontrar uma rima

Dedicada à gente nova

José Afonso

I. Einleitung

Thema

Mit dem Namen José Afonso verbindet die mit der jüngeren Geschichte Portugals vertraute Öffentlichkeit zwei Symbole, die untrennbar mit dem Militärputsch vom 25. April 1974 verknüpft sind.

Durch einen Zufall benannte die Nelke als Symbol den weitgehend friedlichen Umsturz. Afonso hält auf einem der bekanntesten Bilder diese Knopfblume in der Hand. Das Foto entstand am Abend des 29. Januar 1983, am Ende eines seiner letzten Konzerte, das mit dem Lied *Grândola, vila morena* als übliche Zugabe endete.

Wie die Nelke ist dieses Lied ist gleichbedeutend mit der ‚Nelkenrevolution‘, weil es von der Militärbewegung als zweites Geheimsignal ausgewählt worden war. Die Tatsache, dass der Liedtext die Bedeutung des Volkes in Verbindung mit Werten wie Brüderlichkeit und Gleichheit thematisiert, war ein entscheidender Beitrag zum revolutionären Mythos, mit dem der gesellschaftliche Anteil am Umsturz verklärt wurde.

José Afonsos Lieder und Poesie ohne diese zeitgeschichtliche Einfassung zu betrachten ist, wie bei jedem anderen Autor, kaum möglich. Die einseitige Festlegung auf eine solche Perspektive überdeckt jedoch die Quantität und Vielfalt seines Werkes. Solange die Beschäftigung mit José Afonso um das Für und Wider des revolutionären und ideologischen Kampfes und um seine Beteiligung kreist, wird sein umfangreiches Schaffen weiter kaum beachtet werden.

Diese Arbeit verfolgt daher die Absicht, erstmals José Afonsos Gesamtwerk poetologisch zu überblicken. Trotz des reichen Liedwerks ist es quantitativ auf Schriftlichkeit angelegt. Es handelt sich also um einen ersten, grundlegenden Zugang zum Dichter und Liedermacher José Afonso.

Methode

Da Afonsos unvertonte und vertonte lyrische Texte vor dem Hintergrund des künstlerischen Engagements und der literarisch-medialen Praxis betrachtet

werden sollen, behandelt der erste Schritt die Diskussion und Erarbeitung von Konzepten engagierter Literatur. Hier schließt sich das Phänomen der Intermedialität an, das sich in der Form des Liedes und anderer performativer Genres konstituiert. Dabei soll gezeigt werden, dass sowohl ‚engagierte Lyrik‘ als auch das Genre ‚Protestlied‘ sich anhand der referentiellen und medialen Grenzen ihrer inhärenten Gattungskonzeptionen manifestieren. Die literaturhistorische Betrachtung der portugiesischen Poesie im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts und entsprechender Musikbewegungen verortet schließlich Afonso im Umkreis solcher Strömungen, in denen sich das beschriebene literarisch-mediale Theoriekonzept widerspiegelt. Die Erarbeitung eines exemplarischen ‚Autorenkreises‘ verdeutlicht dies und fügt im letzten Schritt über die Untersuchung seines Gesamtwerkes schließlich José Afonso hinzu. Afonsos Gesamtwerk wird aus vier Perspektiven beleuchtet, die den volkstümlichen Nährboden, das Moment der Engagiertheit, die lyrische Subjektivität sowie surrealistische Tendenzen erfassen.

Forschungsstand

Anders als in den hier relevanten Bereichen der Lyrik-, Musiktheorie und Literaturgeschichte, wo der Forschungsstand kaum zu überblicken ist, bleibt die Quellenlage zu José Afonso und allgemein den portugiesischen Musikbewegungen des 20. Jahrhunderts sehr prekär.

Die in Wien 1983 eingereichte Dissertation von Elfriede Engelmayer¹ bleibt auch nach fast 30 Jahren die einzige Arbeit dieser Art, die sich aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Sicht mit Afonsos Liedwerk auseinandersetzt. Engelmayer untersuchte dort die zwischen 1968 und 1979 erschienenen Lieder und ergänzte ihre Forschung mit einer Artikelsammlung², deren Beiträge zwischen 1986 und 1998 erschienen waren. Der Autorin ist außerdem zu verdanken, dass es eine verlässliche Gesamtausgabe der Liedtexte und Gedichte gibt.

An der Universität Antwerpen reichte Oona Soenario 1995 eine vorwiegend übersetzungswissenschaftliche Arbeit über die Texte des portugiesischen

¹ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“.

² Engelmayer, Elfriede (1999): *José Afonso, poeta*.

Protestliedes ein. Darin beschäftigte sie sich u.a. mit zehn der bekanntesten Liedtexte Afonsos.³

Neben vielen vorwiegend biografischen Publikationen zu Afonso und zu den Musikbewegungen sollen aus den letzten Jahren an dieser Stelle besonders zwei hervorgehoben werden. *Canto de intervenção*⁴ (2007) des Historikers Eduardo Raposo ist die überarbeitete Fassung seiner Doktorarbeit über die Bewegung der Liedermacher in Portugal. Nach über einem Jahrzehnt Forschungsarbeit erschien 2010 die lang erwartete vierbändige *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*⁵, die von der Musikwissenschaftlerin Salwa Castelo-Branco herausgegeben wurde. Ohne dieses Nachschlagewerk hätte sich die abgleichende Recherche des musikalisch-medialen Bereichs deutlich schwieriger gestaltet.

³ Soenario, Oona (1995): *A canção de intervenção portuguesa. Contribuição para um estudo e tradução de textos.*

⁴ Raposo, Eduardo M. (2000): *Cantores de Abril.*

⁵ Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX.*

[A arte] é, sem dúvida, uma produção cultural específica, mas por isso mesmo não deixa de ser uma forma ideológica, quer no seu conteúdo, como na sua configuração, como na sua ressonância social.⁶

II. Gedicht, Lied, Engagement

II.1. Zum Typus engagierter Lyrik

II.1.1. Lyrik, Gesellschaft, Engagement

Literarische Phänomene stechen meist durch das Verhältnis zur sie umgebenden Realität hervor, das stets zu hinterfragen ist:

Literatur und Erfahrungswirklichkeit befinden sich in einem unauflöselichen Spannungsverhältnis.⁷

Unter dem Vorzeichen eines sozialen Engagements vertieft sich diese Spannung entscheidend. Mimetische Funktion sowie Wahrhaftigkeitspotential und -anspruch engagierter Literatur bleiben in diesem Zusammenhang zentrale Problemfelder. Sie führen stets zurück, hinterfragen aufs Neue die Reziprozität zwischen Kunstformen und Realitätskonzepten. Günter Eich (1907-1972) reibte sich bei der Betrachtung der Wirklichkeitskonzeption am Zeitbegriff und betont darüber die Aporie der Reziprozität von Poetik und Realität.⁸

Engagierte Kunst korrespondiert eng mit dem gesellschaftlichen Umfeld, aus dem sie heraus entsteht und auf das sie wiederum Einfluss beansprucht. Nun ist die Exklusivität eines engagierten Literaturtypus – welchen Grades auch immer – insoweit in Frage zu stellen, als eine derartige textlich fixierte Stellungnahme stets dem ursprünglichsten Schreibimpuls zugewiesen werden kann.⁹ Bereits Immanuel Kant hob diese wesentliche Verknüpfung und ihre zentrale Bedeutung hervor.¹⁰

⁶ Barata-Moura, José (1977): *Estética da Canção Política (alguns problemas)*, S. 36-37.

⁷ Baasner, Rainer und Zens, Maria (2001): „Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung“, S. 16.

⁸ Vgl. Eich, Günter (2000): „Der Schriftsteller vor der Realität“, S. 383.

⁹ Vgl. Wegmann, Nikolaus (1996): „Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartextes“, S. 353-354.

¹⁰ Vgl. Kant, Immanuel (2002): „Einteilung der Künste“, S. 81-82.

Auf der ersten Ebene des unmittelbaren Realitätsbezuges von Literatur bietet sich die Urheberschaft eines Werkes an. Hans Magnus Enzensberger lehnt jedoch ihre Relevanz für die Erfassung eines Gedichtes klar ab:

Ein Gedicht, das diesen Namen verdient, hat mit seiner Entstehung nichts zu tun. Wer mir von ihr berichtet, bringt mich dem Gedicht nicht näher (...).¹¹

Einem Gedicht, das sich selbst trägt, sollen Details über seine Genese also kein Mehrwert sein. Hinter dieser Position verbirgt sich ein Poesie-Ideal. Die Entstehungsgeschichte bietet eine konkret fassbare Realität, die dem auratischen Charakter eines Gedichts abträglich zu sein scheint. Enzensberger reagiert damit wohl auf die Befürchtung, dass die Eruiierung der genauen Umstände, in denen ein Gedicht entsteht, an die Stelle einer analytischen Vertiefung in das Gedicht selbst treten könnte.

Dabei sind Details über die Genese eines Werks erstens nicht immer verfügbar oder ihre Komplexität (Zeitraum, Überarbeitung, Versionsgeschichte) führt zu kaum ergiebiger Schlussfolgerungen. Zweitens sind solche Informationen nicht immer nachprüfbar. Sie können auch bewusst gesteuert oder manipuliert sein.

Zunächst ist also die Zuverlässigkeit der Entstehungsgeschichte zu bewerten. Relativiert kann sie nun Einzug in die Gedichtanalyse erhalten, darf aber nicht die Vertiefung in die Textmaterie selbst überlagern.

In der Hegelschen Konzeption ist Kunst legitimer Repräsentant der innersten Gedankenwelt mit vermittelnder Funktion; so sei das Erscheinen vom Wahrhaftigen in der Kunst nicht als eine Täuschung zu betrachten, trotz der stets begrenzten Leistung des Künstlerischen, das Wahrhaftige darzustellen.¹² Die Subjektivität des lyrischen Ausdrucks leistet eine Durchdringung einer Ganzheit, wodurch die dichterische Sprache – trotz ihrer spezifischen Individualität – eine weitreichende Gültigkeit erlangt.¹³ Damit birgt Subjektivität, die zunächst als begrenzendes Konzept erscheint, in

¹¹ Enzensberger, Hans Magnus (2000): „Wie entsteht ein Gedicht?“, S. 396.

¹² Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2002): „Kunst als Medium der Erkenntnis. Ende der Kunst“, S. 96 und 98.

¹³ Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2000): „Die lyrische Poesie“, S. 171-172.

ihrem Wesen eine Ganzheit.¹⁴ Bei Arthur Schopenhauer liest sich dies wie folgt:

[I]n der lyrischen Poesie echter Dichter [bildet] sich das Innere der ganzen Menschheit ab [...] und findet darin seinen entsprechenden Ausdruck.¹⁵

Trotz dieser Setzung, die Adorno mit den Begriffen „Totalität oder Universalität“¹⁶ abbildet, nimmt Schopenhauer den Dichter gegenüber von außen an die Poesie herangetragenen Ansprüchen deutlich in Schutz.¹⁷

Hegel wiederum betont, dass „das Höchste und Tiefste des menschlichen Glaubens, Vorstellens und Erkennens“¹⁸, worunter auch „das Substantielle einer Weltanschauung“¹⁹ gefasst wird, nicht aus der Lyrik ausgeschlossen werden kann. Mit Martin Lott gesprochen ist Dichtung „Ausdruck einer inneren Artung, Ausdruck und bedeutsames Symptom eines Weltzustandes.“²⁰ Solche Aussagen zeigen aber auch, dass die Exklusion derartiger Referenzen von Seiten einer normativen Kritik zumindest zu erwarten wären. Hegel präzisiert zudem die Funktion äußerer Bedingungen und Triebkräfte, die lediglich Gelegenheiten für den dichterischen Ausdruck darstellen würden.²¹ Das scheint nach Hegel nur dann zu gelingen, wenn „die lyrische Subjektivität ... den realen Inhalt ganz ... zu dem ihrigen“²² umwandelt. So, wie die Intensität der besprochenen Situation Präsenz zu erlangen scheint, so ist ihre konkrete Erfahrbarkeit, wie Richard Maria Werner mit dialektischer Tendenz betont, deutlich beschränkt.²³

Immanuel Kant bewertete die Dichtkunst in diesem Zusammenhang bezüglich ihrer das Gemüt erweiternden und die Ideen ästhetisierenden Eigenschaften. Einen zentralen Punkt sah der Denker gerade in der Verbindung zwischen Kunst und ideellem Feld, ohne die die schönen Künste lediglich

¹⁴ Vgl. ebenda, S. 180.

¹⁵ Schopenhauer, Arthur (2000): „Die Darstellung der Idee der Menschheit in den poetischen Gattungen“, S. 185.

¹⁶ Adorno, Theodor W. (2000): „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, S. 373.

¹⁷ Vgl. Schopenhauer, Arthur (2000): „Die Darstellung der Idee der Menschheit in den poetischen Gattungen“, S. 186.

¹⁸ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2000): „Die lyrische Poesie“, S. 174.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Lott, Martin (1996): „Poetische Grundbegriffe. Erschließung lyrischer Texte“, S. 118.

²¹ Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2000): „Die lyrische Poesie“, S. 177.

²² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2000): „Die lyrische Poesie“, S. 177.

²³ Vgl. Werner, Richard Maria (2000): „Stellung der Lyrik“, S. 264.

Zerstreuung wären. Kants Konzeption identifiziert überdies auch das produktive Zusammenwirken von Musik und Poesie.²⁴

Hier stößt die Diskussion auf die Dualität zwischen den philosophisch weitreichenden Konzepten von ‚Wirklichkeit‘ und der Nietzschen ‚Artistik‘ als Lebensfunktion. Diese prägt Gottfried Benns Blick auf die Ausdrucksproblematik.²⁵ Seinen poetischen Fokus begründet Benn mit den „inneren Grundlagen unserer Existenz“²⁶. Diese würde im „modernen Gedicht (...) weit gedrängter und radikaler“²⁷ als in anderen Textsorten verarbeitet. Benn folgt dem amerikanischen Lyriker Richard Wilbur, der die Hinwendung des Gedichts an eine Muse²⁸ als Verschleierung der Tatsache ausmacht, „daß Gedichte an niemanden gerichtet sind“²⁹. Diese „Leerdeixis“³⁰ untermauert die innere Fixiertheit einer dem Solitären verhafteten Kunstform.³¹ Im Gedicht wird jedoch der Inhalt erst durch die lyrische Form zum eigenständigen Ausdruck.³² Benn folgt der Staigerschen Definition, dass Form ist der höchste Inhalt sei.³³

Vielmehr als die Frage, inwieweit das Literarische überhaupt Realität abzubilden vermag, interessiert hier die Tatsache, dass das Schreiben erst selbst *eine* Wirklichkeit konstituiert. Dadurch kann das Schreiben als Hinwendung zur sprachlichen Erfassung der Welt begriffen werden.³⁴ Paul Celan zufolge spricht das Gedicht „immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache“³⁵. Hier schließt sich die analytische Vorgabe von Enzensberger direkt an, dass nämlich „[e]in poetischer Text [...] nur aus sich selber verständlich sein [kann] oder gar nicht“³⁶.

Celan ergänzt die Betrachtung um einen überraschenden Aspekt, der aus metapoetischer Sicht zunächst absurd erscheinen mag: Mit der Metapher

²⁴ Vgl. Kant, Immanuel (2002): „Einteilung der Künste“, S. 81-82.

²⁵ Vgl. Benn, Gottfried (2000): „Probleme der Lyrik“, S. 358-360.

²⁶ Ebenda, S. 361.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Enzensberger konfrontiert diese mythologische Konzeption mit dem logischen Aufbau poetischer Strukturen. Vgl. dazu Enzensberger, Hans Magnus (2000): „Wie entsteht ein Gedicht?“, S. 398-399.

²⁹ Benn, Gottfried (2000): „Probleme der Lyrik“, S. 362.

³⁰ Vgl. Lott, Martin (1996): „Poetische Grundbegriffe. Erschließung lyrischer Texte“, S. 18-19.

³¹ Vgl. Benn, Gottfried (2000): „Probleme der Lyrik“, S. 362.

³² Vgl. ebenda, S. 364.

³³ Vgl. ebenda, S. 364.

³⁴ Vgl. Eich, Günter (2000): „Der Schriftsteller vor der Realität“, S. 383.

³⁵ Celan, Paul (2000): „Der Meridian“, S. 386.

³⁶ Enzensberger, Hans Magnus (2000): „Wie entsteht ein Gedicht?“, S. 397.

der Atemwende oder -pause beschreibt der Lyriker die Marginalität, in der sich das Gedicht zu sich selbst stellt und wodurch es sich erst als solches behauptet.³⁷ Dadurch, dass die eigenen Grenzen des Gedichts es erst als solches konstituieren, führt der Blick tief in die Konfiguration und gerade in die Undurchsichtigkeit des Poetischen selbst hinein.

Hier findet sich ‚das Andere‘ als Zielpunkt des Dichtens, das sich im Rahmen eines Dialoges konstituiert; eine von Celan beschriebene Bewegung, bei der sich das Bild einer Utopie aufdrängt, die im Absolutheitsanspruch des Lyrischen begründet liegt:³⁸

Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort.³⁹

Diese dialektische Bewegung ist laut Enzensberger auch auf formeller Ebene zu betrachten und kann als ‚kalkulierte Verfremdung‘ bezeichnet werden.⁴⁰ Gerade in der marxistischen Literaturtheorie entwickelt sich die Diskussion um das Potenzial des objektiv-realistischen Darstellens. Seine Grundlage ist die Prämisse einer „dialektischen Einheit von Erscheinung und Wesen“⁴¹.

Theodor W. Adorno erkennt im gesellschaftlichen Bezug eines Kunstwerkes einen Impuls, der die Analyse nicht etwa soziologisch fehlleiten, sondern gerade die des Künstlerischen vorantreiben soll.⁴² Adorno zufolge stehen sich zwei Lyrikkonzepte gegenüber. Einerseits könnten Gedichte „als Demonstrationsobjekte soziologischer Thesen missbraucht werden“⁴³. Hier ist der Weg zur bloßen sozialen Verortung und Interessenserfassung sehr kurz.⁴⁴ Andererseits aber vermag ihr gesellschaftlicher Bezug „etwas vom Grund ihrer Qualität“⁴⁵ aufzudecken. Dies führe tiefer in das Kunstwerk

³⁷ Vgl. Celan, Paul (2000): „Der Meridian“, S. 387.

³⁸ Vgl. ebenda, S. 388-389 und Lott, Martin (1996): „Poetische Grundbegriffe. Erschließung lyrischer Texte“, S. 19.

³⁹ Celan, Paul (2000): „Der Meridian“, S. 389.

⁴⁰ Vgl. hierzu Enzensberger, Hans Magnus (2000): „Wie entsteht ein Gedicht?“, S. 399.

⁴¹ Lukács zitiert in Gewehr, Wolf und von Schmidt, Wolff A. (1977): „Grundprobleme der Literaturtheorie im 20. Jahrhundert“, S. 20.

⁴² Vgl. hierzu Gewehr, Wolf und von Schmidt, Wolff A. (1977): „Grundprobleme der Literaturtheorie im 20. Jahrhundert“, S. 54.

⁴³ Adorno, Theodor W. (2000): „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, S. 367.

⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 368.

⁴⁵ Ebenda, S. 367.

hinein.⁴⁶ Der bezeichnete Gegenstand ist also motivisch und/oder stofflich nicht etwa als Endpunkt zu betrachten, sondern als lyrisches Agens. Adorno markiert das künstlerische Ausgestalten des Gesellschaftlichen auch in der Poesie als bedeutenden Fixpunkt:

„Jede Allgemeinheit des lyrischen Gehalts jedoch ist wesentlich gesellschaftlich.“⁴⁷

Ein Standpunkt, der sich u.a. auch beim portugiesischen Dramaturgen und Ethnologen Tomás Ribas (1918-1999) findet.⁴⁸ Die Feststellung, dass Literatur „in einem sozialen Handlungszusammenhang“⁴⁹ entsteht, präzisiert jedoch weder die konkrete Ausprägung dieser Relation, noch, ob die Komplexität dieser Beziehung überhaupt erfasst werden kann. Trotzdem sei dies alles andere als eine „kunstfremde und äußerliche Reflexion“⁵⁰. Denn nicht die faktische Gesellschaft – im mimetisch-repräsentativen Sinne – sondern ihre Widersprüche seien als Referenzpunkte zu betrachten. Über diese kann das Kunstwerk letztendlich auch hinausgehen.⁵¹ Daraus leitet Adorno den konkreten Analyseansatz ab:

Gesellschaftliche Begriffe sollen nicht von außen an die [lyrischen] Gebilde herangetragen, sondern geschöpft werden von diesen selbst.⁵²

Die klare Unterscheidung eines ‚lyrischen Innen-‘ von einem ‚gesellschaftlichen Außenraum‘ ist für die Theorie maßgeblich.⁵³ Gesellschaftliche Konzeptionen lassen sich als Derivate ideologischer Leitgedanken beschreiben. Adorno folgerte im Rahmen seiner Ideologiekritik, dass Kunst sich hier nicht etwa des direkten Ausdrucksweges bedient, sondern „dass sie sprechen [lässt], was die Ideologie verbirgt“⁵⁴. Dies impliziert eine Art Überlegenheit engagierter Poesie gegenüber Inhalten von

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 367.

⁴⁷ Ebenda, S. 368

⁴⁸ Vgl. Marinho, Maria de Fátima (1989): *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, S. 33-34.

⁴⁹ Baasner, Rainer und Zens, Maria (2001): „Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung“, S. 27.

⁵⁰ Adorno, Theodor W. (2000): „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, S. 368

⁵¹ Ebenda, S. 368

⁵² Vgl. ebenda, S. 369.

⁵³ Vgl. ebenda.

⁵⁴ Ebenda.

ideologisch-propagandistischer Unmittelbarkeit. Dass überhaupt Engagement in der Literatur kein Tabu sein muss, begründet Nikolaus Wegmann mit dieser rhetorischen Frage:

Warum sollte die Literatur auf ihr Gewohnheitsrecht verzichten, auch engagiert, kritisch, politisch, subversiv zu schreiben?⁵⁵

Er stellt damit fest, dass „Literatur als poetische Gegendiskursivität gleichsam von Hause aus subversiv“⁵⁶ sei. Das Subversive beginnt im kritischen Hinterfragen. Es greift auf existentielle Fragestellungen⁵⁷ zurück als philosophisches Fundament, das auch der Lyrik oftmals als Impuls dient – wenn auch nicht in systematischer Weise. Auch der portugiesische Philosoph Eduardo Lourenço machte als gemeinsamen Movens von Poesie und Philosophie ein überraschendes Hinterfragen⁵⁸ aus. Der zentrale Unterschied läge lediglich in der Indifferenz gegenüber einem Lösungsanspruch:

Esse espanto liricamente expresso, sem a preocupação de uma resposta, aberto, é Poesia.⁵⁹

Im Umkehrschluss bedeutet dies auch, dass Texte, die nicht im beschriebenen Sinne diese Offenheit hätten, nicht dem zugrundeliegenden Poesie-Ideal gereichen können.

Diese Erkenntnis führt zum Postulat, dass vor der literaturgeschichtlichen Bilanzierung das philosophische Fundament – das Denken also –, betrachtet werden muss.

Durch ihre Subjektivität und ihren oft kontemplativen Modus (nur zwei von einigen, aber je nach Epoche sicher primären Merkmale der Lyrik) scheint die Poesie damit als Ausdruck des Denkens, allerdings – anders als die konzeptuelle Philosophie – ohne klares Ziel und oft auch ohne Plan. Die

⁵⁵ Wegmann, Nikolaus (1996): „Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartextes“, S. 348.

⁵⁶ Ebenda, S. 351.

⁵⁷ Hiermit werden im größeren Rahmen des Themenkreises ‚Lebens in Gesellschaft‘ vor allem wertebezogene Fragestellungen wie ‚soziale Gerechtigkeit‘, ‚Freiheit‘, ‚Gleichheit‘ usw. angesprochen.

⁵⁸ Vgl. Pedrosa, Inês (2004): *Anos Luz – Trinta conversas para celebrar o 25 de Abril*, S. 101.

⁵⁹ Ebenda, S. 101.

Lyrik kann somit als ein Modus des intuitiven Philosophierens betrachtet werden. Eine These, die gerade beim engagierten Typus Gültigkeit hat.

II.1.2. Die Problematik von Realismus und Authentizität

Gerade im poetischen Feld ist die Rolle eines realistischen Modus zu problematisieren – als adäquate Technik einer gesellschaftlich verfassten Literaturpraxis mit dem Zweck des Engagements. Als Hauptkriterium vermag der Realismusgrad zwar dokumentarischen Charakter, aber weniger poesieästhetische Präsenz zu vermitteln. Die Diskussion um Leistungen und Grenzen des Realismus hat die Problematik der Wahrhaftigkeit, Objektivität und Distanz beleuchtet. Solche Anspruchshaltungen spiegeln gängige Realismusdefinitionen wider. Denn sowohl als offener stil- als auch feststehender Epochenbegriff charakterisiere Realismus in Literatur eine „bewusste Wendung zur weltoffenen Wirklichkeitsdarstellung, unparteiischen Beobachtung und Schilderung der von den Sinnen fassbaren Welt unter Ausschaltung der Gefühle und Meinungen des Dichters“⁶⁰. In dieser komprimierten Definition zeigt sich ein im Künstlerischen kaum einzulösender Anspruch. Es sollte daher nicht verwundern, dass die Kritik des Realismus-Begriffs substantielle Ausmaße angenommen hat.

Die mimetische Konzeption erreicht in der marxistisch orientierten Literaturkritik einen Höhepunkt, in dem gefordert wird, dass „die materiale Wirklichkeit (...) als Abbild in die literarischen Konstruktionen“⁶¹ eingeht. Die Kontroverse um Berthold Brecht und Georg Lukács⁶² markiert seither die Polarität der literarisch-realistischen Problemstellung.

Realismus ist nach Georg Lukács nicht eine im wissenschaftlichen Sinne soziologisch adäquate literarische Gestaltung des Gesellschaftlichen, sondern ein höchst intuitives wie organisches Schreiben derselben.⁶³

⁶⁰ Vgl. von Wilpert, Gero (1989): „Sachwörterbuch der Literatur“, S. 743.

⁶¹ Baasner, Rainer und Zens, Maria (2001): „Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung“, S. 88.

⁶² Vgl. zu diesem Thema den ersten Teil der Arbeit von Schmidt-Betsch, Petra Cornelia (1993): „Idee versus Ideologie – Die Lukács-Adorno-Kontroverse und ... die Freiheit des Menschen in Heinrich Bölls littérature engagée. Zur Frage nach dem poetischen Realismus in der Moderne“.

⁶³ Vgl. hierzu Gewehr, Wolf und von Schmidt, Wolff A. (1977): „Grundprobleme der Literaturtheorie im 20. Jahrhundert“, S. 21.

So verberge sich hinter dem Realismus die Absicht bzw. der Anspruch, Realität künstlerisch zu durchdringen, um ihre tatsächliche Konfiguration offen zu legen. Dies sei folglich als formelle und inhaltliche Konstante realistischer Werke zu bewerten. Gegen diese Lukácssche Position wies Brechts Auffassung dem Realismus eine funktionale und damit engere Rolle zu. Realistisch im Sinne einer Epoche *werden* Werke eben erst in konkreter Wechselwirkung mit einer räumlich und zeitlich spezifischen Rezeption.⁶⁴

Mit dem portugiesischen Neorealismus ging die Dominanz der Form-Inhalt-Diskussion zu Lasten einer tieferen Realismusdebatte. Eine solche findet man etwa bei Urbano Tavares Rodrigues (geb. 1923), dessen dialektisches Realismuskonzept eine in die Kultur integrierte Kunst forderte, deren Qualität für das soziale Leben konstitutiv sei.⁶⁵ Die Realismuskonzeption könnte hier noch beliebig aber nicht unbedingt ergiebiger geführt werden, so dass synoptisch das Konzept der Authentizität im Mittelpunkt gehalten werden soll. An dieser Stelle ist es nicht etwa als Kriterium, sondern als Problematik zu verstehen. Literatur soll realistisch sein, indem sie Authentizität beansprucht bzw. kreiert. Authentisch heißt im literarischen Diskurs also nicht, dass Literatur sich dem Realen nähert. Es ist vielmehr das literarische Konzept, das Authentizität vermittelt. Dieses Konzept unterscheidet sich kaum vom Ideal der *Presença*, wo Authentizität sich auf die Sensibilität und Vorstellungskraft der Kunstschaffenden bezog.⁶⁶ In einem als autonom begriffenen Feld wie der Lyrik sollte also nur von einer ‚internen‘, das heißt kunstimmanenten Authentizität gesprochen werden.⁶⁷

II.1.3. Die paradoxe Rolle der Zensur

Literatur, die eine Nähe zur Erfahrungswirklichkeit und insbesondere die Abbildung ihrer Problembereiche suggeriert, legitimiert subversiv ihre Existenz und kann nicht mehr als harmlos erfahrbar bleiben. Dies gilt nicht

⁶⁴ Vgl. Hawthorn, Jeremy (1994): „Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: ein Handbuch“, S. 265-266.

⁶⁵ Vgl. Tavares Rodrigues, Urbano (1978): *Realismo, arte de vanguarda e nova cultura*, S. 16.

⁶⁶ Vgl. Martelo, Rosa Maria (1998): *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, S. 102.

⁶⁷ Vgl. Faria de Sá, Virgínia Maria (2006): *José Gomes Ferreira – A Poética do Canto e do Grito*, S. 97.

nur im Sinne einer allgemeinen Rezeption, sondern konkret im Spannungsfeld von Herrschafts- und Machtstrukturen. Sie versuchen, auch das literarische Feld zu steuern, entweder durch produktive Anreize oder durch repressive Maßnahmen. Ohne eine entsprechende Einschätzung des subversiven Potentials von Literatur wäre eine Maßnahme wie die Zensur nicht erklärbar:

Die Literatur ist sehr oft genau deshalb den verschiedensten Kontrollmechanismen (Zensur, Beschränkung der Lesefähigkeit, Machtausübung durch den Besitz von Bibliotheken, Verlagen, Medien) ausgesetzt, weil sie bestehende Autoritätsinstanzen in Fragen stellen kann – oder zumindest, weil diese das glauben.⁶⁸

Eine solch monodirektionale Kausalität sollte hinterfragt werden. Erzeugt erst die Zensur politisch relevante Literatur oder provoziert engagiertes Schreiben eine machtpolitisch repressive Reaktion? Die Rolle der Zensur für Präsenz und Form engagierter Literaturen ist nur auf den ersten Blick konkret und historisch einfach zu definieren. Aus der, wie Nikolaus Wegmann festhält, „negativen Kopplung von Literatur und institutionalisierter politischer Macht“⁶⁹ spricht ein Verhältnis, das zwischen einer Zensurfunktion, die über die eines Auslösers hinausgeht und ihrer Willkür und Ineffektivität, pendelt. Unabhängig davon, wie gezielt oder gar wahllos sie in Aktion tritt, belegt die Zensur, dass es relevante bis brisante Literatur gibt bzw. diese als solche wahrgenommen werden kann. Zwischen Zensur als administrativen und damit definitiv außerliterarischen Verfahren und engagiertem Schreiben generiert und etabliert sich also paradoxerweise eine Kommunikationssituation, die von keiner Seite als intendiert erscheint.⁷⁰

II.1.4. Konzepte engagierter Dichtung

Nicht von ungefähr wirkt der Ausdruck ‚soziale Dichtung‘ wie eine *Contradictio in Adjecto*, bei der das gesellschaftlich Kollektive und die *Verdichtung* des individuellen Ausdrucks unvereinbar scheinen. Auf der

⁶⁸ Hawthorn, Jeremy (1994): „Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: ein Handbuch“, S. 192.

⁶⁹ Wegmann, Nikolaus (1996): „Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartextes“, S. 350.

⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 352.

anderen Seite verläuft die Suche nach einem Gegenkonzept erfolglos. Dichtung, der keine sozialen Bezüge anhaften, erhält kein vergleichbar spezifisches und kontroverses Etikett. Auch stößt poetischer Purismus als vermeintlicher Kontrapunkt zum Engagement in der Lyrik an eine klare Grenze: die Totalität, die ein Gedicht als sprachliche Basis nutzt und zugleich anstrebt, begünstigt das Potential von Lesarten, so auch im Sinne ideologischer Positionierungen.

Engagierte Dichtung als poetisch gestaltete Subversivität im Sinne einer oppositionellen Grundhaltung *gegen* die herrschenden Verhältnisse gleichzusetzen ist trügerisch. Hans Magnus Enzensberger zeigt, dass das rhetorisch fundierte und gattungstechnisch klar verortete ‚Herrscherlob‘ kein Phänomen der Antike war.⁷¹

Die Vielzahl von Begriffen, die Erscheinungsformen engagierter Dichtung zu erfassen suchen, lassen sich nur schwerlich in eine typologische oder gar hierarchische Systematik bringen. Immerhin lassen sich zwei Spezifika als minimale Teilmenge herausarbeiten. Einerseits die poetische Gestaltung einer außerliterarischen Zielsetzung, andererseits die Fokussierung auf das Inhaltliche.

Eine rezeptionsorientierte Sicht gibt der Begriff ‚Gebrauchslyrik‘⁷² wieder. Er definiert poetische Texte, die zu einem klar umrissenen Zweck rezipiert werden. Dieses utilitaristische Konzept geht eng mit einer Abwertung des literarischen Werts einher.

Die Produktionsseite erfasst der Terminus ‚Gelegenheitsdichtung‘⁷³ als Ort einer direkten außerliterarischen Einflussnahme, mit zahlreichen Beispielen vom Humanismus bis zum sozialistischen Realismus.⁷⁴ Eine detaillierte Abstufung bezüglich der Zwecksetzung bilden die Begriffe ‚Tendenzdichtung‘ und ‚Gedankenlyrik‘, die zwischen direkter, lehrhaft-didaktischer⁷⁵ Intention

⁷¹ Vgl. Enzensberger, Hans Magnus (1970): „Einzelheiten II: Poesie und Politik“, S. 115-117.

⁷² Vgl. von Wilpert, Gero (1989): „Sachwörterbuch der Literatur“, S. 324.

⁷³ Vgl. Best, Otto F. (1994): „Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele“, S. 196.

⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 196 und von Wilpert, Gero (1989): „Sachwörterbuch der Literatur“, S. 332.

⁷⁵ Vgl. Lott, Martin (1996): „Poetische Grundbegriffe. Erschließung lyrischer Texte“, S. 84.

meist mit „vorgeschriebener Tendenz“⁷⁶ einerseits, und eher philosophisch-impliziter Haltung andererseits unterscheiden.⁷⁷

Die Kontiguität der Konzepte ‚soziale‘ und ‚politische Dichtung‘ weist geringe Differenzen nur anhand der entsprechenden Perspektive auf: als ‚politisch‘ werden Bezüge auf konkrete Herrschaftsverhältnisse gefasst, was das Soziale apostrophisch im Zuge eines klaren Ausdrucks einbeziehen kann.⁷⁸

‚Soziale Dichtung‘ beruht thematisch auf dem gesellschaftlichen Fundament, das sie stofflich konstituiert und deskriptiv bis elegisch ausarbeitet. Terminologisch könne der Eindruck entstehen, dass dieser Typus der ‚politischen Dichtung‘ untergeordnet sei, wenn das Soziale als dem Politischen inhärent verstanden wird.⁷⁹

Bei diesem komplexen Gerüst von Begriffen, die sich komplementär zueinander verhalten, wird das immanent Literarische nicht immer konsequent durchleuchtet. So scheint die Analyse selten über die bloße Konstatierung einer außerliterarischen Zwecksetzung hinaus zu gehen. Wohl aus diesem Grund heißt es bei Goethe, Gelegenheitsdichtung entstünde „nicht für, sondern aus Gelegenheiten“⁸⁰.

Unter dem Eindruck der Nachkriegsliteratur identifiziert Jean Paul Sartre (1905-1980) mit dem Begriff der *littérature engagée*, die Literatur als Ort einer „sittlichen Forderung“⁸¹. Sartres Konzept geht allerdings von der gattungsspezifischen Begrenzung auf die Prosa als Ausdruck zweckbedingter Geisteshaltung aus.⁸²

Wie genau engagierte Dichtung im gesellschaftlichen Umfeld im Bezug auf Relevanz, Reichweite und ihre konkreten Zielpunkte wirkt, kann keine zentrale Frage dieser Untersuchung sein. Solche soziologisch geprägten Aspekte sind einer generellen Bewertung des Literaturhistorischen unterzuordnen. Stattdessen ist Engagement als Impuls zu betrachten, dessen poetische Ausgestaltung von Interesse ist. Postuliert wird damit, dass engagierte Lyrik eine spezifische Poetizität erzeugt.

⁷⁶ Best, Otto F. (1994): „Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele“, S. 196.

⁷⁷ Vgl. von Wilpert, Gero (1989): „Sachwörterbuch der Literatur“, S. 325-326.

⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 694-696.

⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 867-869.

⁸⁰ ebenda, S. 332.

⁸¹ Biemel, Walter (1964): „Sartre in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“, S. 31.

⁸² Vgl. ebenda, S. 24-26.

Eine Kunst, die sich einer bestimmten und vor allem ‚externen‘ Idee verpflichtet, die sich also als engagierte Kunst gestaltet, steht per se inmitten einer grundlegenden Theoriediskussion um ihr Wesen, ihre kulturelle und gesellschaftliche Rolle und nicht zuletzt ihr Leistungsvermögen. Jede neue Bewegung wird sogleich mit der Kritik konfrontiert, die bis zur normativ geprägten Unterstellung der Abwesenheit des Künstlerischen reichen mag. Doch auch der konzeptuelle Diskurs, den die Strömung selbst über ihre Werke und Debatten auszusenden sucht, ist Teil der literarischen Programmatik. Sie beansprucht die Innovation gegenüber ‚konkurrierender‘ Bewegungen.

Auch Neorealismus, Surrealismus und Protestlied stehen für derartige Neubewertungen des Kunst- und Kulturbegriffs. Philosophieprofessor und Liedermacher José Barata Moura (geb. 1948) publizierte 1977 das erste theoretische Werk zum politischen Lied in Portugal. Darin stellte er in u.a. Frage, dass „[v]oltada sobre si mesma, apenas secundariamente a arte desempenhará ou poderá desempenhar outras funções sociais, políticas, ideológicas, etc.“⁸³. Im Zuge der massenmedialen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts erlangen Konzepte engagierter Kunst eine besondere Brisanz und vor allen Dingen Reichweite.

Die Vielfalt entsprechender begrifflicher Konzepte gibt die verschiedenen Perspektiven wieder. So mag die terminologische Verknüpfung zwischen ‚Engagement‘ und ‚Literatur‘ zunächst die gesellschaftliche oder gar ideologische Positionierung evozieren. Solche Perspektiven der Zeitgeschichte und biographischer Konstanten müssen für die literaturwissenschaftliche Erkenntnis jedoch eher untergeordnet bleiben. Dabei vermengen sich graduell nicht immer präzise messbare Kategorien wie ‚Engagement‘ und ‚Politisierung‘. Und doch können derartige Zugänge darauf begrenzt werden, dass sie Epochengeschichte sozialhistorisch stützen sollen.

Engagierte Literatur scheint permanent um den künstlerischen Status zu ringen, und zwar selbst dann, wenn die Kritik sich aus der weltanschaulichen Distanz ergibt. Der zentrale Punkt liegt jedoch im disruenten Verhältnis zwischen poetischer Selbstaussage und externer Referenz. Engagierte Literatur „stellt die fremd-referentielle Funktion literarischer Texte [...] ins

⁸³ Barata-Moura, José (1977): *Estética da Canção Política (alguns problemas)*, S. 35.

Zentrum ihrer Selbstaussage⁸⁴. Diese Introspektion lässt sich als „Dilemma einer kritischen Literatur“⁸⁵, das heißt als existentielle Zwangslage zwischen literaturfremder Lesart und künstlerisch normativ auferlegter Selbstverleugnung eingrenzen.⁸⁶ Entsprechende Texte müssen also auf ihren generisch intendierten außerliterarischen Realitätsbezug lesbar sein. Und dies, gerade wenn sie über den publizistisch-pamphletischen Klartext hinausgehen.⁸⁷

Während hier ein Konsens oder gar eine Synthese unmöglich erscheinen, soll das Hauptaugenmerk auf die diskursive Wechselseitigkeit gelenkt werden. Inwiefern gestaltet sich engagierte Literatur in diesem Spannungsverhältnis als ästhetisches und poetisches Phänomen, das viel mehr als nur ein „Ausdruck einer ihr vorgängigen Weltanschauung“⁸⁸ sein kann? Diese Frage bleibt, zumal das Gesellschaftliche nicht einfach als künstlerisch irrelevant ausgeklammert werden kann.⁸⁹

Dies führt die Betrachtung auf die Dualität von Form und Medium, wie sie in der Systemtheorie errichtet wurde. Nikolaus Wegmann identifiziert als Medium die sozialen Verhältnisse, durch die sich kritische Literatur ausdrücken möchte. In diesem Prozess sind sie anhand ihrer textuellen Erscheinung, und nicht ihrer ideologischen Relevanz zu untersuchen.⁹⁰

„Literarische Dissidenz“⁹¹ ist über ihren gesellschaftlichen Ausdruck hinaus auch auf der Formebene eine kritische und gar subversive Bewegung.⁹²

Das zuvor angesprochene Dilemma engagierter Literatur kann nun mit Wegmann – als medial und formal eingefasster – „unausweichliche[r] Kreativitätszwang“⁹³ präzisiert werden. Zusammen mit der wahrgenommenen Notwendigkeit des Engagements und den Gattungsspezifika zeigt sich eine Produktionsumgebung des inhärenten Widerspruchs, in denen poetologische Grenzsituationen konstitutiv sind.

⁸⁴ Wegmann, Nikolaus (1996): „Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartextes“, S. 354.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Vgl. ebenda.

⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 358.

⁸⁸ Ebenda, S. 355.

⁸⁹ Vgl. ebenda.

⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 356-357.

⁹¹ Ebenda, S. 355.

⁹² Vgl. ebenda, S. 357.

⁹³ Ebenda.

Diese betreffen eine direkte wie informative Lesbarkeit im Sinne des Wegmannschen Klartextbegriffs sowie die Undurchsichtigkeit literarischer Texte. Mehr noch bedingt der Klartext einen textuell nur schwer fassbaren Rahmen.⁹⁴

Der Klartext ist insofern gewiß, als er als entschlüsselnder Text spricht.⁹⁵

Damit wird die Aussage textrhetorisch relevant, das heißt nicht ihre Existenz, sondern gerade ihre Eigentümlichkeit, Wegmann schreibt „Durchschlagskraft“⁹⁶, zeigt ihre Ausrichtung auf Authentizität.⁹⁷

Engagierte Lyrik ist nur bei oberflächlicher Betrachtung ein im Rahmen und mit den Mitteln der poetischen Gattung umgesetzter künstlerischer Ausdruck als offen kritische Stellungnahme mit zeithistorischer Relevanz. Das Aufeinandertreffen lyrischer Tradition und gesellschaftlichem Engagement ist weder ein künstlerischer Sonderfall, noch ein Phänomen der Moderne.

Von Vertretern eines hermetischen Kunstbegriffs wurde diese Verbindung immer wieder als konfliktive Kollision interpretiert, während die Vertreter des Typus engagierter Literatur eine dialektisch-symbiotische Sichtweise vertraten. Ihre Wahrnehmung als sich widersprechende oder gar unvereinbare Ansprüche prägt jeden poetischen Diskurs und vermag poetische Texte zu erzeugen, die sich offenem Engagement zu verschließen scheinen oder das beschriebene Dilemma an sich lyrisch verarbeiten. Sie bezeugen, dass das kollektiv-soziale Wesen eines jeden Engagements und die interne Subjektivität des Lyrischen stets und unvermeidbar zu Friktionen, Kontradiktionen und Grenzüberschreitungen führen. Gerade sie erzeugen einen Typus engagierter, sozialer oder politischer Dichtung, in der sich Engagiertheitsmoment und poetische Artistik gegenüber stehen.

Dies kann aufgrund seiner aporetischen Eigenschaften weiterhin als Problemfall der Literatur verstanden werden, es sollte aber als produktiver Beitrag verstanden und untersucht werden, was erst recht für die Diskurse der Avantgarde und Moderne gilt, in denen die Lyrik einer strukturellen Revolution unterworfen wurde.

⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 358.

⁹⁵ Ebenda, S. 360.

⁹⁶ Ebenda.

⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 359-361.

Es wird damit offensichtlich, dass gerade die Problematik engagierter Literatur für ihre Form konstitutiv ist. Strategien, diese Problematik zu lösen, zu umgehen oder gar auszuschalten, führten lyrisch zu inkongruenten und damit innovativen Ergebnissen.

Engagierte Lyrik beginnt dort, wo Agitprop oder Kasuallyrik von den Schaffenden als adäquate Mittel ausgeschlossen werden, wo auf die Bandbreite der komplexen Lyriktradition als schöpferisches Instrumentarium zurückgegriffen wird. Sie entfaltet sich dort, wo das Engagement als gesellschaftlicher Impuls tatsächlich den Text erreicht und berührt, nämlich nicht mehr als bloßer Referent, sondern im Sinne einer Erneuerung, eines Bruchs, einer Öffnung im künstlerischen Sinne. So wird aus dem Anspruch oder gar der Notwendigkeit, engagiert zu dichten, ein diesen Impulsen im Grunde widersprechender Rückgriff auf kryptische Prozesse. Es ist eben diese Polarität in ihrer Wesenhaftig- und Unauflösbarkeit, die den hier vertretenen Begriff engagierter Dichtung ausmacht.

II.2. Zum Genre des sozialkritischen Protestliedes

II.2.1. Lyrik und Musik

Fernando Pessoa greift in der noch vor seiner Beteiligung am *Orpheu-*Projekt begonnenen Theoriediskussion einen Kunstbegriff auf, der den Totalitätsanspruch des künstlerischen Agierens berücksichtigt und zugleich eine außerliterarische Zielsetzung nicht ausschließt:

A arte é auto-expressão, fazendo por ser absoluta. [...] O fim da arte superior é libertar. [...] Há as artes cujo fim é *influenciar*, que são a música, a literatura e a filosofia.⁹⁸

Die Tatsache, dass in Pessogas Dreiklang die genannten Künste als funktional verwandt auftreten, verweist auf weitere Aussagen des modernen Dichters über Wesen und Funktion der Lyrik. So seien literarische Werke grundsätzlich auf Ideen und Emotionen aus, wobei Ideen deutlich, Emotionen vage sein müssten. Die Vervollkommnung dieser Dualität jedoch

⁹⁸ Pessoa, Fernando (1986): *Obra em Prosa de Fernando Pessoa. Páginas sobre Literatura e Estética*, S. 28. Kursivsetzungen im Original.

läge in der Imagination.⁹⁹ Während dies als Erkenntnis *prima facie* beurteilt werden könnte, mag Pessoa's Fokussierung auf die Bedeutung der Vertonung von Gedichten eher überzeugen:

Musicar um poema é acentuar-lhe a emoção, reforçando-lhe o ritmo.¹⁰⁰

Das Resultat der Wechselwirkung zwischen beiden Künsten habe dazu geführt, dass „[a] música passou a *expressar* sentimentos por si, e a poesia lírica a ter música em si.“¹⁰¹ Pessoa scheint damit zwar die organische Verbindung zwischen Lyrik und Musik – wenn man einem gemeinsamen Ursprung große Bedeutung beimisst – außer Acht zu lassen, erkennt aber die symbiotische Bindung zwischen beiden und beschließt normativ seine Erkenntnis wie folgt:

Toda a poesia lírica tem, ou deve ter, uma música própria. [...] A arte que poetas líricos, às vezes instintivos de todo, têm, é uma *composição musical*.¹⁰²

II.2.2. Form und Massenmedium

Die strukturelle Komplexität des medialen Phänomens – mit seinen synästhetischen Mustern und seiner Technologiesynergie – erschwert einen trennscharfen Medienbegriff mit klarer theoretischer Perspektive. Weder eine hoch abstrahierte Bestimmung des Mediums noch ein empirisch begründeter Fokus auf einzelne mediale Erscheinungsformen können ein Beitrag für eine mediale ‚Dachtheorie‘ leisten.¹⁰³

Dabei haben sich medienwissenschaftliche Zugänge erst aus größeren Konzepten emanzipieren müssen, innerhalb derer sie lediglich einen nahezu untergeordneten Teilbereich ausmachten.¹⁰⁴ Der Anspruch ihrer Eigenständigkeit gehört also im Zuge der rasanten Progression und Ausdifferenzierung des medialen Potentials in den Umkreis der

⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 51.

¹⁰⁰ Ebenda.

¹⁰¹ Ebenda. Kursivsetzung im Original.

¹⁰² Ebenda. Kursivsetzung im Original.

¹⁰³ Vgl. Leschke, Rainer (2003): „Einführung in die Medientheorie“, S. 19.

¹⁰⁴ Rainer Leschke erläutert dies im Zusammenhang der massenmedialen Kommunikationstheorie, vgl. ebenda, S. 12-14.

‚medienwissenschaftlichen Wende‘, mit der technische wie performative Aspekte immer weiter in den Vordergrund rückten. Die Absteckung des Medienbegriffs beginnt beim philosophischen Konzept der Ideenvermittlung, deren material-kommunikative Eigenschaften und Bedingungen wie Geräte und Kanäle eine weitere Betrachtungsebene darstellen. Erst die systemtheoretische Perspektive definiert das Medium im Bezug zum System Kunst.¹⁰⁵ Mit der Massenkommunikationsforschung erweitert sich die Theoriebasis um die soziale Funktionalität des Mediums.¹⁰⁶ Die soziologische und systemtheoretische Perspektive erschließt die homogene oder homogenisierende ‚Kultur-‘ und ‚Bewusstseinsindustrie‘ auch über die Widersprüche ihrer soziokulturellen Positionierung. Ihr Emanzipations- und Repressionspotential gehen Hand in Hand.¹⁰⁷

Der nahezu exponentielle Zuwachs der medialen Möglichkeiten als quantitatives Kriterium führt zum Paradox, dass diese auf der qualitativen Seite keine entsprechende Progression ermöglichen.¹⁰⁸ Medien machen eine wie auch immer wahrgenommene Realität eben nicht erfass- und erfahrbarer, sondern sie reichen selbst inszenierend in diese hinein.¹⁰⁹

In der medialen Kommunikation betrifft der Informationstransfer nicht nur die Bedeutung der Nachricht, sondern speziell ihre „soziale Relevanz“¹¹⁰.

Statt einer weiteren Theorieverdichtung deckt Luhmann eine weitere prozessuale Ebene auf. Er unterscheidet zwischen dem ‚Medium‘ als Strukturgerüst der kommunikativen Kapazität und der ‚Form‘ als ihre tatsächliche Realisation. Im Hinblick auf die literarisch-musikalische Intermedialität ist diese Distinktion von großer Bedeutung.

Die Medientheorie lässt das Medium ‚Musikpoesie‘ weitestgehend außer Acht, indem sie diesen Typus kaum als Modus oder Beispiel anführt.¹¹¹ Viel-sagend ist die nicht verbalisierte aber herauslesbare Zuordnung der Musik zum Feld anderer Medien wie etwa des Rundfunks. Damit kollidiert die Medientheorie offensichtlich mit den ‚kanonischen‘ Zugängen, zu denen sie

¹⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 12-13.

¹⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 14.

¹⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 16-17.

¹⁰⁸ Vgl. Enzensberger, Hans Magnus (2002): „Sozialistische Medientheorie, emanzipatorischer Mediengebrauch, Kritik, Kulturkritik“, S. 256.

¹⁰⁹ Vgl. Bolz, Norbert (2002): „Medienkompetenz statt Weltwissen. Fortsetzbarkeit der Kommunikation statt Realitätsgarantie“, S. 327.

¹¹⁰ Leschke, Rainer (2003): „Einführung in die Medientheorie“, S. 17.

¹¹¹ Vgl. ebenda, S. 16 und 19.

immer wieder zurück verwiesen werden kann. So stößt etwa ein rein musikwissenschaftlicher Zugang beim medialen Kompositum ‚Musikpoesie‘ auf Grenzen, wenn er nicht durch die Betrachtung der (massen)medialen Komponenten gestützt wird.

II.2.3. Das Lied als musikalische Lyrik

Die ursprüngliche Einheit von musikalischer und poetischer Realisation ist bei Betrachtung textmusikalischer Phänomene wie der Vertonung von Lyrik oder populärer Musikformen der zentrale Ansatzpunkt. Er reicht jedoch bei weitem nicht aus, Grundlage der Untersuchung der entsprechenden Erscheinungsformen zu sein. Zu sehr haben sich im Zuge der poetischen Emanzipation von der musikalischen Grundlage unterschiedliche Disziplinen herausgebildet. Dies gilt auch dann noch, wenn man wie Jürgen Becker (geb. 1932) im intermedialen Zugang eine Überwindung der historischen Arbeitsteilung feststellt.¹¹² Die notwendige Interdisziplinarität bleibt zumindest eine Herausforderung. Zu komplex sind überdies die Wechselwirkungen zwischen beiden Künsten und ihre Wissenschaften, wie sie sich terminologisch etwa bei ‚lyrischem Gesang‘ und ‚Sonett‘ sowie ‚Motiv‘ und ‚Lied‘ zeigen.¹¹³ Dabei ist dem „Laut selbst musikalische Qualität“¹¹⁴ zuzusprechen, so dass nach Walther Dürr „Sprache eben selbst und unmittelbar «Musik» [ist], sie wird nicht musikalisch «ein-» und «umgesetzt»“¹¹⁵. Gattungsgeschichtlich wird die musikalische Kategorie ‚Lied‘ häufig in die Kontinuität des lyrischen Typus ‚Ballade‘ gestellt, also einer poetischen Subgattung mit narrativen Charakteristika.¹¹⁶

Dennoch und auch gerade deswegen stellt die musikalische Transposition poetischer Sprache einen prozessual vielschichtigen Medienwechsel dar. Musik- und Literaturwissenschaft stehen sich hier nicht als Konkurrenten gegenüber. Müssen sie allerdings ineinander greifen, tauchen schnell

¹¹² Vgl. Becker, Jürgen (2002): „Intermediale Praxis. Kunst und Leben“, S. 252-253.

¹¹³ Der Begriff *lyrisch* nimmt im musikalischen Kontext eine emotiv-romantische Bedeutung an, während sich die komplexe Struktur des Sonetts im literarischen Terminus über eine Klangmetaphorik abbildet.

¹¹⁴ Dürr, Walther (1994): „Sprache und Musik: Geschichte, Gattungen, Analysemodelle“, S. 22.

¹¹⁵ Ebenda, S. 22-23.

¹¹⁶ Vgl. Weinrich, Harald (1971): „Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft“, S. 129-131.

Probleme auf. Einen Analyseansatz, der beide gleichermaßen und gleichberechtigt anzuwenden sucht, wird es nicht geben können.

Dürrs folgende Frage ist nicht etwa naiv oder unpassend, sondern Ausdruck der zugrundeliegenden Gattungs- und Mediendichotomie:

Wie eng wohl, so fragen wir uns, gehören Melodie und Text zusammen?¹¹⁷

Zunächst stellt sich das Phänomen in dieser klaren Dualität dar, wenn man etwa von Kants Trias¹¹⁸ seiner Einteilung der Künste ausgeht. So sei die Dichtkunst eine redende Kunst, während die Musik auf das schöne Spiel der Empfindungen aus sei.¹¹⁹ Die Komplementarität¹²⁰ beider hebt Kant ausdrücklich hervor. In seinem triadischen System ist die Dichtkunst jedoch führend, weil sie gemütsweiternd, befreiend und durch ihre ästhetische Kraft ideenvermittelnd ist.¹²¹

Hermann Danuser entwickelt aus der Kritik des mehrschichtigen Begriffs ‚Lied‘ die alternative ‚musikalische Lyrik‘ als Konzept, das „mit seinen Pfeilern zwei große Felder markiert, die für sich genommen und in ihrer Verbindung Musik- wie Literaturwissenschaft beschäftigen: «Musik» und «Lyrik».“¹²² Danuser verteidigt durch den von ihm bevorzugten Terminus das Primat der Lyrik über der Musik als adjektivisch vertretenen Juniorpartner. Der Begriff ‚musikalische Lyrik‘ ist keine Einzelgattung, sondern umfasst die Formenvielfalt musikalisch gestalteter Dichtung.¹²³

Als massenmediales Phänomen verlangt die Untersuchung von Erscheinungsformen populärmusikalischen Charakters wie das Protestlied zusätzlich einen medienwissenschaftlichen Zugang. Medientheorien liefern hier auch unterschiedliche Zugänge mit unterschiedlichen Fokussierungen, die aber alle von der zentralen Bedeutung der so bezeichneten

¹¹⁷ Dürr, Walther (1994): „Sprache und Musik: Geschichte, Gattungen, Analysemodelle“, S. 13.

¹¹⁸ Diese umfasst die redenden, die bildenden sowie die ästhetischen Künste. Vgl. hierzu Kant, Immanuel (2002): „Einteilung der Künste“, S. 78-80.

¹¹⁹ Vgl. ebenda, S. 78-80.

¹²⁰ Vgl. ebenda, S. 81.

¹²¹ Vgl. ebenda, S. 82.

¹²² Danuser, Hermann (2004): „Musikalische Lyrik. Teil 1“, S. 15-16.

¹²³ Vgl. ebenda, S. 16.

spätindustriellen Bewusstseinsindustrie¹²⁴ ausgehen. Andererseits sei die massenmediale Progression auch mit einer kommunikativen Stagnation verbunden, welche durch die distributive Kapazität oft überstrahlt wird.¹²⁵

Moderne Formen der Textmusik sind in ihrer medialen Ausgestaltung eigenständige Typen, basieren diese jedoch gerade auf solchen tradierten Mustern, die in der medialen Kommunikation aufgehen. Ebenso verschleifen die sozialökonomischen Aspekte die Terminologie zwischen Kunst, Medium und Markt – vom Schaffen zur Produktion, vom Kunstwerk zum Produkt, von der Rezeption zum Konsum.

An erster Stelle steht die Konstatierung, dass eine massenmediale Einbettung von musikalisch-lyrischen Kunstformen auf einem Konzept eines kollektiven Netzwerkes von Künstlern, Produzenten, Medien und potentiellen Rezipienten beruht.¹²⁶ Vor allem seit der audiovisuellen Revolution erhöhte sich die Komplexität der Perspektiven innerhalb dieses medialen Netzwerkes. Modelle und Systeme wurden relativiert und ihre Ordnung korrodiert, wie Siegfried Schmidt betont.¹²⁷

Ein Dilemma, das jedoch nicht erst mit der Mediengesellschaft Einzug erhielt, sondern das literarische Phänomen an sich charakterisiert.¹²⁸

Ob es nun die vielfältigen Kommunikationskapazitäten oder ihre Grenzen sind – ein mediales Kommunikationsmodell braucht bei der Anwendung auf musikalische Lyrik die Stütze literarischer Kommunikation. Diese stellt bereits einen kommunikativen Sonderfall dar.¹²⁹

II.3. Von der Theorie zum Ansatz

II.3.1. Lyrische Gattung und musikalisches Medium: Innen- und Außen- grenze

Die Prägung der Verbindung von Lyrik und protestmusikalischer Formen a priori als engagierte Literatur oder als Textsorte, die ganz allgemein mit

¹²⁴ Vgl. Enzensberger, Hans Magnus (2002): „Sozialistische Medientheorie, emanzipatorischer Mediengebrauch, Kritik, Kulturkritik“, S. 254-255.

¹²⁵ Vgl. ebenda, S. 256.

¹²⁶ Vgl. ebenda, S. 261.

¹²⁷ Vgl. Schmidt, Siegfried (2002): „Ko-Evolution von Moderne und Medientechniken. Postmoderne“, S. 321.

¹²⁸ Vgl. Goody, Jack und Watt, Ian (2002): „Konsequenzen der Literalität“, S. 247-248.

¹²⁹ Vgl. Lott, Martin (1996): „Poetische Grundbegriffe. Erschließung lyrischer Texte“, S. 17.

einem bestimmten Engagement in Verbindung gebracht wird, vermag bereits auf die Wahl des methodischen Ansatzes zu wirken und diesen gar einzuschränken. Dies veranschaulicht etwa die frühe marxistische Literaturkritik. Die Klärung des Zweifels, inwiefern einschlägige „Autoren überhaupt als Marxisten zu betrachten sind“¹³⁰, brauchte nur durch den Text verifiziert oder falsifiziert zu werden.¹³¹

Welche Methoden sich für die Untersuchung von engagierter Lyrik eignen, die zum Teil intermedial realisiert wird, sollte nicht allein von den Aspekten Engagements und Massenmedium abhängig gemacht werden. Es muss stattdessen um die literarische Verfasstheit dieser und angrenzender Phänomene gehen.

Neben den verschiedenen Medien künstlerischer Tätigkeiten – etwa Schrift und Ton – gilt es, aus medienwissenschaftlicher Perspektive jene Ansätze zu berücksichtigen, die die komplexe Wechselwirkung zwischen sozio-politischen Strukturen und Kunst erfassen. Dieses Wirken ideologischer Prozesse durch künstlerische Medien ist bereits intensiv erforscht worden, u.a. mit dem Ergebnis, dass die Schriftlichkeit in erster Instanz der gesellschaftlichen und politischen Kontrolle dient, und nur untergeordnet ein progressives Instrument der individuellen Aufklärung sei. Selbst diese aufklärerische Funktion kann sogar im Sinne der Kontrolle genutzt werden.¹³²

Auch weniger kritische Betrachtungen zum Wesen und zum Wirken solcher schriftkulturellen Zuordnungen konstatieren ihre Grenzen beim Umgang mit der zunehmenden informationellen Masse, der Komplexität sowie der hiermit zusammenhängenden Selektionsproblematik. Zugleich stellen sie die Tatsache heraus, dass literale Kommunikation die kulturellen und sozialen Widersprüche erst erfahrbar macht.¹³³

Diesen Problemfeldern der inter- und multimedialen Entwicklung, mit allen ihren die ‚vermittelte Realität‘ ausdünnenden Effekten, muss sich der Analyseansatz stellen.

¹³⁰ Hawthorn, Jeremy (1994): „Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: ein Handbuch“, S. 198.

¹³¹ Vgl. ebenda, S. 213.

¹³² Vgl. Lévi-Strauss, Claude (2002): „Schrift und soziale und politische Strukturen“, S. 204-207.

¹³³ Vgl. Goody, Jack und Watt, Ian (2002): „Konsequenzen der Literalität“, S. 246-248.

Die enormen Fortschritte in der quantitativen Distribution von Information bedeuten nicht zugleich eine gesteigerte Qualität der Kommunikation.¹³⁴

Dieses Paradox, dass der nahezu exponentielle Zuwachs medialer Möglichkeiten nicht etwa das Reale erfass- und erfahrbarer macht, sondern, dass die Medien selbst inszenierend in die Realität hineinreichen, deutet auf die Problematik der Beschäftigung mit beiden Ebenen hin.¹³⁵

Die als reziprok begriffene Verknüpfung des Realen und des Künstlerischen sollte nicht dazu führen, bei Erscheinungen wie etwa der politischen Literatur einen rein soziologischen Ansatz zu wählen, sondern bei der zunehmenden Verschmelzung beider Bereiche – auch im Sinne der Intermedialität – die literaturwissenschaftliche Perspektive als weiterhin gültigen Ansatz zu verfolgen.¹³⁶

Der literatursoziologische Ansatz, der sich in diesem Zusammenhang aufdrängt, erweist sich schnell als problematisch. Nicht selten rückt die soziologische Perspektive in den Mittelpunkt, was aus literaturwissenschaftlicher Sicht als Autonomieverlust betrachtet werden kann.¹³⁷

Eine das Literarisch-Poetische untersuchende Perspektive hingegen verspricht ergiebiger zu sein, da Literatur selbst als Urheber oder zumindest Ort von Diskursen begriffen werden kann.¹³⁸

Eine Untersuchung sollte daher weit mehr bieten, als eine bloße soziologische Verortung des Werks oder gar des Autors; sie sollte vielmehr die poetische Leistungsfähigkeit dahingehend ergründen, insofern sie sich als Protestreaktion im nur scheinbaren Gegensatz zum Gesellschaftlichen gestaltet.¹³⁹

So gilt es auch bei der Analyse lyrischer Texte und ihrer weltanschaulichen Diskursschichten den Ansatz zu verfolgen, der über alle entsprechenden

¹³⁴ Vgl. Enzensberger, Hans Magnus (2002): „Sozialistische Medientheorie, emanzipatorischer Mediengebrauch, Kritik, Kulturkritik“, S. 256.

¹³⁵ Vgl. Bolz, Norbert (2002): „Medienkompetenz statt Weltwissen. Fortsetzbarkeit der Kommunikation statt Realitätsgarantie“, S. 327.

¹³⁶ Vgl. Wegmann, Nikolaus (1996): „Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartextes“, S. 347-349 und Becker, Jürgen (2002): „Intermediale Praxis. Kunst und Leben“, S. 252-253.

¹³⁷ Vgl. Wegmann, Nikolaus (1996): „Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartextes“, S. 345.

¹³⁸ Vgl. Weidauer, Friedemann J. (1995): „Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss“, S. 40-43.

¹³⁹ Vgl. hierzu Gewehr, Wolf und von Schmidt, Wolff A. (1977): „Grundprobleme der Literaturtheorie im 20. Jahrhundert“, S. 55-56.

fachlichen Erkenntnisse hinweg den Text an sich als zentralen Analysefokus beibehält.

Wenn der Zugang zu engagierter Dichtung nicht nur die konkrete Richtung und Reichweite des Engagements als referentiellen Pol zum Ziel hat, sondern das lyrische Gebilde sprachlich, d.h. formal und ästhetisch bewertet werden soll, so lassen sich eine Reihe von Analysemethoden von vorne herein ausschließen.

Und doch gelingt es auch der Literatursoziologie oder der Systemtheorie, das Poetische innerhalb des sozialen Systems bzw. als speziellen kommunikativen Akt zu erfassen.¹⁴⁰ Auf diese Weise ist die Beschreibung einer literaturhistorischen Kontinuität möglich, welche wiederum notwendig ist, um den Gegenstand der Analyse chronologisch und kunstgenetisch einzugrenzen.

Immerhin betrachten auch die genannten Modelle in ihren produktiv-kritischen Debatten Literatur auf ihre Totalität und Autonomie hin.¹⁴¹ Auf diese Aspekte konzentrieren sich hermeneutische und werkimmanente Zugänge.

Ansätzen, die sich zwischen autorenbiographischer Fixierung und der Bestimmung von Bezügen zur sozialen Realität bewegen, kann nur eine Alternative entgegengesetzt werden, die das Sprachliche und Textuelle als zentrale Stoßrichtung beibehält.¹⁴² Somit wird die gesellschaftliche, politische bzw. ideologische Positionierung – sie soll im Vorhinein ausreichend Klärung erfahren – nicht selbst zum Analysefokus. Der poetische Korpus muss diese Aspekte nicht zusätzlich nachweisen. Er zeigt vielmehr die spezifische formale und ästhetische Ausgestaltung als Ergebnis des Kontakts eines literarischen Diskurses mit der weltanschaulichen Konfiguration der Produktionsumgebung. So ist die Grundlage für eine Beschäftigung mit der sprachlichen Materialität, d.h. der Poetizität des literarischen Textes, beschaffen.¹⁴³

¹⁴⁰ Vgl. Becker, Sabina (2007): „Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien“, S. 88-89.

¹⁴¹ Vgl. ebenda, S. 49.

¹⁴² Vgl. Wegmann, Nikolaus (1996): „Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartextes“, S. 346-348.

¹⁴³ Vgl. ebenda, S. 347-348.

Damit nicht der Literaturtypus selbst bzw. der diesen umgebende Diskurs den Zugangsweg zum Text steuert oder beeinflusst, können nur solche Ansätze brauchbar sein, die Literatur insgesamt als System bzw. als von einer höher geordneten Systematik abhängig auffassen. Diese Ontologie liegt in der Grundkonfiguration der lyrischen Gattung selbst, und nicht in einer wie auch immer gearteten Selbstaussage über Absicht und Reichweite einer Strömung.

Es erscheint trotzdem sinnvoll, dass die Betrachtung der applizierbaren literaturtheoretischen Ansätze und Methoden mit der Zuordnung des vorliegenden Text- und Literaturtypus zusammenfallen. Es stehen zahlreiche Ansätze zur Verfügung, die sich alle im weitesten Sinne mit der sozialen Rolle und Bedeutung von Literatur beschäftigen. Hier ist zu unterscheiden zwischen den Perspektiven einer sozialen Repräsentationsfunktion und des Gesellschaftlichen als motivische Grundlage, auch wenn beide in den meisten Fällen ineinandergreifen. Anschaulich ist dies etwa bei der lyrischen Textgrundlage eines Arbeiterliedes.¹⁴⁴

II.3.2. Engagierte Dichtung als aporetische Grenzerfahrung

Mit dem hier verwendeten Konzept engagierter Lyrik, das das Protestlied als intermediale Variation mit einschließt, werden die in der Begriffstradition hergeleiteten Zuweisungen wie ‚Engagement in Literatur‘, ‚soziale Kunst‘, ‚Kunstautonomie‘ und ‚musikalische Lyrik‘ nicht neu bewertet, wohl aber im Zusammenhang eines aporetischen Spannungsfeldes beleuchtet.

Es sind die eigenen Bruchstellen, die engagierte Lyrik zu einer aporetischen Kunsterfahrung machen. Ihre Widersprüche sind ihr inhärent, d.h. ohne sie kann nicht von einem Konzept engagierter Poesie gesprochen werden.¹⁴⁵

Ein solches Konzept ist also einerseits erweiternd, was das bloße Moment des sozial oder politisch engagierten Künstlers angeht. Über diese Minimaldefinition geht das hiesige Konzept hinaus. Andererseits ist es

¹⁴⁴ Man vergleiche historische Arbeiterlieder wie *Die Internationale* (Text: Eugène Pottiers, 1871; Musik: Pierre Degeyter, 1888) und *El pueblo unido* (Text: Sergio Ortega, 1973; Musik: Gruppe Quilapayún).

¹⁴⁵ Vgl. Hawthorn, Jeremy (1994): „Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: ein Handbuch“, S. 16-17.

genau in diesem Sinne reduktiv, da es die Relevanz eines künstlerischen Diskurses annimmt.

Engagement kann als Topos oder Motiv literarischen Schaffens nicht auf seine gesellschaftliche Konfiguration oder soziale Relevanz reduziert werden. Hier gilt die Annahme, dass engagierte Kunst jenseits unmittelbarer oder populistischer Formen auch ein immanent artistischer Beitrag sein kann. So, wie nicht außer Acht gelassen werden kann, dass ein engagierter Dichter Impulse für sein Schaffen aus dem außerliterarischen Feld bezieht, muss das künstlerische Schaffen als solches betrachtet werden. Engagement ist daher nur auf einer ersten, bzw. äußeren motivischen Ebene außerliterarisch, denn allein sein Impuls führt zu einer Art Dialog mit dem Wesen des Künstlerischen und dessen permeablen Grenzen. Solche Grenzen gibt es nicht nur innerhalb der Poetik, sondern auch zu medialen Formen hin. Die künstlerische Kreation ist also auch im Rahmen einer belegbaren Engagiertheit als zentrale analytische Kategorie vorhanden.

Ähnlich verhält es sich beim komplexen Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft. Das Soziale erschöpft sich nicht als bloße Referenz im künstlerischen Schaffen. Es ist gerade in der lyrischen Gattung subjektivierenden Prozessen unterworfen, die es nicht verschleiert oder gar tilgt, sondern auf spezifische Weise im poetischen Diskurs abbildet. Dass jede Kunst und damit auch Literatur sozial sei, wird kaum zu widerlegen sein. Genauer müsste es aber heißen, dass jede Poesie in ihrer spezifischen Art sozial ist. Die Lyrik präzisiert also selbst Ausdruck und Form des Sozialen, und dies nicht primär über Grad oder Quantität entsprechender Referenzen, sondern durch den lyrischen Prozess, der diese hervorbringt.

Engagierte und musikalische Lyrik evoziert durch den Gattungsrahmen und ihrer Tradition lyrischer Poesie stets aufs Neue einen Autonomiediskurs, der die Moderne im Allgemeinen kennzeichnet. Das Konzept einer autonomen beziehungsweise absoluten Kunst bleibt umstritten, übt aber eine fast magische Anziehungskraft auf das poetische Schaffen aus. In Adornos Ästhetischer Theorie ist diese künstlerische Konstante Teil einer Dualität.¹⁴⁶

¹⁴⁶ „Adornos Kunstbegriff integriert also die soziale Verfasstheit künstlerischen Handelns, ohne vom Postulat der ästhetischen Autonomie abzusehen.“, Baasner, Rainer und Zens, Maria (2001): „Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung“, S. 196.

Kunstwerke sind durch ihren Negationscharakter subversiv, denn ihr Anspruch ästhetischer Autonomie ist immer als eine Verweigerung gegenüber jeder kollektiver Vereinnahmung zu verstehen.¹⁴⁷

Eine weitere Grenze, die innerhalb der Lyriktradition ursprünglich als performatives Wesenselement keineswegs eine solche war, ist die musikalische Realisierung. Hier führte die Emanzipation des lyrischen Textes von der musikalischen Begleitung und die weitere Ausgestaltung musikalischer wie poetischer Formen in relativer Unabhängigkeit voneinander erst zur Betrachtung musikalischer Lyrik als intermediales Phänomen. Es handelt es sich also um zwei sehr unterschiedliche Grenzen. Die erste Grenze liegt im Inneren, wo die Lyrik ihren eigenen musikalischen Ursprung hält. Diese nicht immer klar durchgezogene Innengrenze trennt die Poesie von musikalischen Genres. So sind Typen wie ‚Ballade‘ oder ‚Lied‘ auf beiden Seiten mit der gleichen Bezeichnung vorhanden, behandeln aber verschiedene Erscheinungsformen und werden entweder musik- oder literaturwissenschaftlich erfasst.

An der Außengrenze konstituiert sich engagierte Lyrik durch die Bezüge zur textexternen Welt, und zwar sowohl im Sinne der Thematiken, Stile als auch hinsichtlich einer Botschaft über soziale Transformationen.

Erst durch die Möglichkeit, dass engagierte Lyrik wie auch das Protestlied die Grenzen anderer Poesie- oder Musikkonzepte überschreiten oder deren Selbstverständnis umkehren, werden sie als solche konzeptuell fassbar.

II.3.3. Ansatzpunkte und Zugänge

Es bietet sich an, die Theorien auf ihren Zugang zum literarischen Prozess hin zu durchleuchten. Erst auf diese Weise wird die Konstitution eines literarischen Textes als solcher ersichtlich, wie er schließlich der hermeneutischen Analyse zur Verfügung steht.

Es wird grundsätzlich zwischen der Produktion, also dem Schreibprozess (Subjekt: Autor), der damit relativ eng verbundenen Edition, also der

¹⁴⁷ Vgl. Dietschreit, Frank (1983): „Zeitgenössische Lyrik im Gesellschaftsprozess: Versuch einer Rekonstruktion des Zusammenhangs politischer und literarischer Bewegungen“, S. 42-43 und 62.

Platzierung oder Herausgabe des Textes, und schließlich der Rezeption (Subjekt: Leser) im Leseakt unterschieden.

So unterscheiden sich die methodischen Zugänge auch hauptsächlich darin, wo und wie sie im Prozess literarischer Kommunikation ansetzen und inwiefern der Text selbst als zentrale Größe bewertet wird beziehungsweise, ob die Analyse von einem direkten Textbezug ausgeht oder sich auf außerliterarische Bereiche konzentriert. Die grundlegende methodische Ausrichtung auf die vorliegende Thematik muss zuvörderst die analytische Priorität klären – eine Frage, die in jedem Fall zugunsten der textuell-poetischen Ebene zu beantworten ist.

Im schöpferischen Prozess des Entstehens von Literatur stehen Autor und Text im Mittelpunkt. Ausgehend von einer von linguistischer Seite vorgetragenen Kritik an der klassischen Hermeneutik, ihrer Erforschung eines textimmanenten Sinngefüges und dessen philosophischer Tragweite konzentriert sich der strukturalistische Ansatz auf das sprachliche Zeichen selbst und vor allem auf seine literarische Funktionalität.¹⁴⁸ Literarisch bzw. poetisch konstituiert sich ein Text vor allem durch seine selbstreferenzielle Struktur und Ästhetik, welche gegenüber dem textexternen Kontext autonom ist.¹⁴⁹ Selbst die Kategorie des Autors erfährt in diesem Zuge eine beträchtliche Entwertung. Die Grundfrage nach der Adaption einer aus der Sprachwissenschaft erwachsenen Methode sowie der Gültigkeit einer ausschließlich formalistischen Betrachtungsweise offenbaren die Grenzen des Strukturalismus vor allem dann, wenn der untersuchte Literaturtypus programmatisch dem Selbstbild entsprechend sowie von der Kritik als thematisch relativ fixiert und mitunter als Reflexion der Zeitgeschichte gilt. Andererseits schärft und objektiviert eine solche Methode den Blick für das literarische Sprachkonstrukt an sich. Betrachtet man das Wesen der lyrischen Gattung mit ihrer Regelmäßigkeit und strukturellen Verfasstheit, so orientiert sich eine derartige Analyse an Prozessen, die für den poetischen Text konstitutiv sind.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Vgl. Becker, Sabina (2007): „Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien“, S. 46-47.

¹⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 48-49.

¹⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 52.

Auf die Komplexität der Rahmenbedingungen gehen sozial- und kultur- geschichtliche Ansätze ein, die Literatur innerhalb des sozialen Systems ver- orten und als sein Derivat teils auch unterordnen. Die Bedeutung dieser außerliterarischen Kontexte wird nicht nur auf die Produktionsseite des literarischen Textes eingeschränkt, wenn diese auch ohne Zweifel das soziologische Fundament stellen.¹⁵¹ Dabei steht bei diesem diachronen Zugang die historische Relevanz im Mittelpunkt, und nicht etwa ein Rekonstruieren auf der Basis des literarischen Textes. Eine hieraus entwickelte Literaturgeschichte konstituiert sich daher in sozialgeschicht- licher Perspektive.¹⁵² Solche Zugänge erklären die Existenz des hier zu- grundeliegenden Literaturtypus, aber nicht unbedingt, in welchen literar- ästhetischen Bahnen er verläuft und ob im Ergebnis eine Innovation oder eine selektive Fortschreibung bestehender Diskurse konstatiert werden kann.

Eine Erweiterung und zugleich Fokussierung auf das Kommunika- tions- system Kunst leistet die Systemtheorie. Die Struktur und die inhaltliche Ko- häsion literarischer Texte werden kaum einbezogen. Zugleich hat die Defi- nition von Literatur als autonomes weil autosuffizientes System nahezu die Ausblendung der Wechselwirkungen mit anderen (Teil-)Systemen zur Folge.¹⁵³ Dafür steckt der systemtheoretische Ansatz die Position- zuweisung eines Autors anhand seines Werkes im Rahmen der Konstellation seiner sozialen Realität ab. Laut Wegmann heißt dies jedoch nicht, dass bei Literatur mit sozialen und/oder politischem Engagement die soziologische Betrachtung eine literaturwissenschaftliche ersetzen soll oder kann.¹⁵⁴ Die Systemtheorie beruht auf einer medialen Perspektive, in der das kommunikative und soziale Handeln gleichermaßen über seine Akteure behandelt wird.¹⁵⁵ Damit überblickt sie zwar den Prozess bis hin zur Rezeption, lässt dafür aber die textuelle Basis – d.h. Form, Stil und Ästhetik des einzelnen Werks – außer Acht.¹⁵⁶

¹⁵¹ Vgl. ebenda, S. 62-64.

¹⁵² Vgl. ebenda, S. 65-66.

¹⁵³ Vgl. ebenda, S. 88-90.

¹⁵⁴ Vgl. Wegmann, Nikolaus (1996): „Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartextes“, S. 346-349.

¹⁵⁵ Vgl. Becker, Sabina (2007): „Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien“, S. 89, 92 und 97.

¹⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 93.

Es ist also eine Blickrichtung zu wahren, welche die Textualität der Literatur an ihrer eigenen Phänomenologie und Validität misst und diese dennoch auf ihr soziales Repräsentationspotential hin lesbar macht. Dies schließt die Notwendigkeit und Bedeutung soziologisch-historischer Grundlagen nicht aus. Ihre politisch relevante Rolle ist im analytischen Prozess klar zu definieren, wie bei Dieter Lamping zu lesen ist:

Das Politische aus der modernen Lyrik auszuschließen oder sie auch nur zu übersehen (...) bedeutet eine Verkürzung des Moderne-Begriffs. In der politischen Lyrik begegnet die literarische der soziologischen Moderne.¹⁵⁷

Der Poststrukturalismus geht hier noch einen wesentlichen Schritt weiter: er entwertet die Autorenschaft sowie die Rolle der Rezipienten, da diese ebenfalls an bestehende Codes gebunden sind und, ebenso wie die Literaturkritik, keine Position aus objektiver Distanz einnehmen können.

Textimmanente Hermeneutik und systemtheoretische Schematisierung stehen sich gegenüber, erscheinen unvereinbar. Eher als eine Fokussierung strukturalistischer Annahmen, die auch jenseits der Linguistik greifen, kann der Poststrukturalismus als Inversion der hermeneutischen Vorgehensweise bezeichnet werden. Seine Prämissen lassen sich auf die Schlagworte Dekonstruktion und Differenzialität verdichten. Der erstgenannte Begriff beschreibt den Abbau der Vorstellung eines holistischen Sinngefüges von Texten, dessen postulierte Abwesenheit als Inkonsistenz zwischen Signifikat und Signifikant beschrieben und untersucht wird. Diese Differenz auf sprachlicher Ebene führt zum analytischen Kern, dem Schriftzeichen. So können Zusammenhänge nicht auf einen festgefügt Sinn hin erfasst werden, da sie ganz im Gegenteil Sinnmultiplikation und -diffusion erzeugen.¹⁵⁸ Dieser Aspekt verlangt gerade bei der Analyse von Lyrik als Gattung, die sich durch Rekurrenz und Repetition des Formellen und Inhaltlichen konstituiert, eine besondere Berücksichtigung.

Dass auch in poetischen Texten über die Autorenschaft hinaus Bezüge nachzuverfolgen sind, eröffnet eine Art textlichen Zwischenraum als bedeutende Kategorie der literaturwissenschaftlichen Analyse. Der Intertext

¹⁵⁷ Lamping, Dieter (2008): „Moderne Lyrik“, S. 109.

¹⁵⁸ Vgl. Becker, Sabina (2007): „Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien“, S. 132-135.

wird konzipiert als eine im untersuchten Werk lesbare Spur eines angenommenen Urtextes, der kaum rekonstruierbar ist, dem aber kompositorisch eine zentrale Bedeutung zugewiesen wird. Intertextualität sucht also nach textkonstitutiven Verfahren, die über Verweise verschiedener Art und unterschiedlichen Grades zu anderen Texten funktionieren. Die Untersuchung dieser Referenzialität lässt auf textgebundene Rezeptions- und Umwandlungsprozesse von hoher Komplexität schließen, die erst zum (neuen) Text führen.¹⁵⁹ Mit dieser analytischen Fokussierung verliert der Autor an Bedeutung, während der Intertext als interpretative Abstraktion selbst nicht präsent ist und sich dadurch die Frage nach der Anwendbarkeit kritisch stellt.¹⁶⁰

Auf diese Weise können intertextuelle Ansätze die klassische Texthermeneutik bereichern, gerade wenn es um Texttypen geht, in denen ein historischer Kontext einen hohen Rang einnimmt.¹⁶¹ Bei engagierter Literatur ist von einer ausschlaggebenden Bedeutung der intertextuellen Dimension¹⁶² auszugehen. Nun aber fragen diese Ansätze jenseits der Autorinstanz nach dem *Woher* eines Textes, wenngleich das *Wohin* von noch größerem Interesse sein kann.

Mit Ursprung und Genese, also dem Kontext literarischer Texte beschäftigt sich auch die diskursanalytische Literaturwissenschaft. Allerdings basiert der Diskursbegriff auf außertextuellen und damit nicht-literarischen Phänomenen, die sich aus der angenommenen sozialnormativen Ontologie ergeben.¹⁶³ Dafür greift er auf die Annahme eines kognitiv progressiven Kulturgedächtnisses zurück, das sich in Texten niederschlägt und diesen in seiner Vernetzung mit Repräsentationskonzepten zur Untersuchung bereitsteht.¹⁶⁴ Formen engagierter Kunst werden als Repräsentanten ideologischer Diskurse begriffen, die sich zumeist in klarer Weise macht- und gesellschaftskritisch positionieren. Dass jedoch ein subversiver Gegen Diskurs mit normüberschreitender Haltung nicht der Bandbreite des Diskursbegriffs gerecht wird, wurde bereits in der Forschung kritisch diskutiert. Die

¹⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 140-144.

¹⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 143 und 145.

¹⁶¹ Vgl. ebenda, S. 146.

¹⁶² Im Theoriemodell auch als Grundeigenschaft von Literatur beschrieben, vgl. ebenda.

¹⁶³ Vgl. ebenda, S. 148-149.

¹⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 150.

Diskurstheorie ebnet Literatur in das System ‚Text‘ ein und wertet sie damit praktisch ab. Literatur erscheint lediglich als ein Ergebnis gesamtgesellschaftlicher und -kultureller Prozesse. Damit ist auch die Literatur nicht von den dominanten Machtdiskursen zu trennen.¹⁶⁵ Es stellt sich die Frage, ob die Diskursanalyse sich produktiv mit engagierter Lyrik beschäftigen kann, wenn das begriffliche Konzept diesen Typus nicht als wesentlichen Aspekt trägt. Nun sind aber Gegendiskurse keinesfalls auszuschließen, sie sind nur entsprechend kritisch zu werten und relativierend einzuordnen.

Das Mediale wird besonders über die Rezeption erschlossen, deren soziale Komponente die gezielte Wahrnehmung als kritisch-engagierten Beitrag erst als solches festigt.¹⁶⁶ Hierbei gilt es jedoch, die bereits von Hegel aufgezeigten Grenzen des künstlerischen Umsetzens von in Ideen abgefassten Interessen zu berücksichtigen.¹⁶⁷

Das Soziale erscheint hierbei im Mittelpunkt der literaturwissenschaftlichen Analyse, da bei den zu untersuchenden Epochen und Strömungen die unmissverständliche Anspruchshaltung dominiert, nicht nur die gesellschaftlichen Defizite im repressiven Umfeld der Diktatur zu denunzieren, sondern diese auch durch eine soziale Dynamik für eine mögliche Transformation zu öffnen. Damit zeigt sich aber auch die Relevanz der marxistisch orientierten Literatursoziologie im Adornoschen Befund der engen und auch polarisierenden Reziprozität zwischen Gesellschaft und künstlerischer Textproduktion.

Dies geht einher mit der wachsenden Teilhabe mit Mobilisationseffekt am medialen Prozess im Zuge seiner progressiven Diversifikation. Ihre kommunikative Vertiefung führt zu ambivalenten Ergebnissen, die sich zugleich durch ihr manipulatives Potential und eine quantitative und dabei jedoch flüchtige Erkenntnissteigerung charakterisieren lassen.¹⁶⁸

Allerdings soll eine zu starke Einengung auf das Soziale vermieden werden. So gilt es, nicht nur Nährboden, Genese und Repräsentation sozialer Kunst

¹⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 151-153.

¹⁶⁶ Vgl. Wegmann, Nikolaus (1996): „Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartextes“, S. 356.

¹⁶⁷ Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2002): „Kunst als Medium der Erkenntnis. Ende der Kunst“, S. 98.

¹⁶⁸ Vgl. Enzensberger, Hans Magnus (2002): „Sozialistische Medientheorie, emanzipatorischer Mediengebrauch, Kritik, Kulturkritik“, S. 254-258 und Bolz, Norbert (2002): „Medienkompetenz statt Weltwissen. Fortsetzbarkeit der Kommunikation statt Realitätsgarantie“, S. 328.

zu betrachten, sondern den Blick auch für die ästhetische Reichweite gerade der lyrischen Gattung zu wahren.

Die Gedanken- und Ideenwelt des zu analysierenden Textkorpus soll vornehmlich aus dem Text heraus erschlossen werden. Dabei bereichern extraliterarische Informationen die Analyse insofern, als sie aus dem Text heraus verfolgt werden. Textimmanenz im Sinne einer möglichen Autonomie von Diskurs und Ästhetik des literarischen Stoffes, ist hier Ausgangspunkt und nicht Ziel der Analyse.

Nun soll hier nicht eine neue Verschmelzung verschiedener analytisch verwertbarer Theoriemodelle – mögen diese nun gegensätzlich oder komplementär sein – als neuer Ansatz genutzt werden. Ein solcher Ansatz würde keine klare Blickrichtung verfolgen und im Ergebnis relativierbar sein. Vielmehr darf der Anspruch der hermeneutischen Durchdringung nicht einer an der historisch-soziologischen Kausalität und ihren Diskursen orientierten Untersuchung weichen. Vom Strukturalismus bleibt in jedem Fall die analytische Aufwertung des poetischen Textes als besondere sprachliche Konstruktion.¹⁶⁹

Der interdisziplinäre Zugang ist eine *conditio sine qua non*, wobei nicht die Kombination, sondern die Priorität der angewandten Methoden und ihre Zuordnung zu Arbeitsetappen ausschlaggebend ist. Für das Feld des Liedes heißt dies, dass die musikalischen Aspekte der Vertonung eine bestehende Interpretation des Textteils als Typus der Lyrik in einem sekundären Schritt ergänzen werden.

¹⁶⁹ Vgl. Becker, Sabina (2007): „Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien“, S. 52.

III. Die portugiesische Lyrik im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts

III.1. Vom Denken und Dichten

Literaturgeschichtlich wird ein Zeitraum von etwa drei Jahrzehnten erfasst. Er beginnt mit dem Ende der zweiten modernistischen Generation, der *Presença*, verläuft über Neorealismus und Surrealismus und geht bis in die 1960er Jahre, einem Jahrzehnt von sich rasch abwechselnden, kurzlebigen literarischen Manifestationen und dem Übergang zur neuen Bewegung der Liedermacher. Die Entwicklung der portugiesischen Poesie dieser Zeit steht unter dem Vorzeichen des Engagements, das in einen größeren epistemologischen und philosophischen Rahmen einzuordnen ist. Die engagierte Haltung manifestiert sich insbesondere durch das Führen eines selbstreferentiellen Diskurses um Wesen, Rolle und Reichweite des interventiven Typus.

Unter der Bezeichnung eines ‚Neuen Humanismus‘¹⁷⁰ und seiner ideologischen Umgebung zwischen marxistischen Auffassungen und republikanischer Systemoption¹⁷¹ findet eine breite, multidisziplinäre Reflexion statt. Sie entwickelt sich hauptsächlich in der Zeit zwischen der Krise der ersten portugiesischen Republik Anfang der 1920er Jahre und der Machtübernahme durch das Militär (1926) bis zur Konsolidierung des *Estado Novo* ab 1933. Ihre Existenz belegt, dass nicht allein die Sequenz dieser politischen Ereignisse, sondern die epistemologische Progression vor dem Hintergrund einer wachsenden Widerstandselite, ihrer Wissenschafts- und Kunstauffassungen zu erklären ist. Darüber hinaus zeigt sie, dass die Gegenkultur nicht auf einfache Transfers zwischen Ideologie und Kunst beruht, sondern mit einer höchst dynamischen und fachlich breit gefächerten Neubewertung einhergeht.

Das ‚neuhumanistische‘ Denken und seine epistemologische Ausgestaltung entwickeln sich in diesen Jahren im Rahmen der wissenschaftlichen Essayistik, welche sogleich mit der Frage der politischen Positionierung einhergeht. Weltanschauung und Philosophie stehen fest in den ent-

¹⁷⁰ Dieser Begriff ist dabei durch seine weitreichenden historischen Bezüge geprägt, vgl. hierzu Kalwa, Erich (1997): „Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus“, S. 266.

¹⁷¹ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 526-553.

sprechenden Fachtraditionen, erhalten aber mit der Ernüchterung nach dem gescheiterten republikanischen Experiment sowie durch die Wahrnehmung der sich etablierenden Autokratie neuen Auftrieb und fundamentale Impulse aus dem Ausland.

Zu den wegweisenden Ereignissen zählte der 3. Internationale Kongress der Wissenschaftsgeschichte, der im September und Oktober 1934 in Porto, Coimbra und Lissabon gastierte.¹⁷² Die Wahl der Kongressorte koinzidiert mit der Tatsache, dass in diesen Jahren eine portugiesische Epistemologie an Bedeutung gewinnt, wie die Präsenz und Einflussnahme verschiedener Akteure aus den Wissenschaften zeigt.

Zwischen Neopositivismus und dialektischem Materialismus führten Persönlichkeiten wie Abel Salazar, Bento de Jesus Caraça, Egidio Namorado, António Sérgio und Rómulo de Carvalho den wissenschaftlichen Diskurs an, der sich aus den verschiedensten Fachbereichen und entsprechenden Ansätzen ergänzte und dabei eng mit der künstlerischen Entwicklung korrespondierte. Ihre Beiträge fixierten im Zuge der sich vornehmlich als Reaktion auf das autoritäre Regime konzipierenden Kultur- und Kunstbewegungen ihr wissenschaftliches Fundament.

Die intensive Verbreitung der neuen erkenntnistheoretischen Strömungen aus Mitteleuropa, allem voran des logischen Empirismus, wird mit Abel Salazar (1889-1946) verbunden.¹⁷³ Seine Essayistik ab 1934 belegt die enge Verflechtung zwischen dem Wissenschaftlichen – Abel Salazar hatte kurzzeitig einen Lehrstuhl für Medizin inne – und dem Künstlerischen, dem er sich nach vorzeitiger und unfreiwilliger¹⁷⁴ Beendigung seiner akademischen Laufbahn zunehmend zuwandte. Seine Publikationen in einschlägigen Organen, die dem Neorealismus klar zugerechnet werden können oder – wie *Seara Nova* – zumindest in dessen erweiterten Umfeld agierten, bereiteten den Weg für Debatten und Diskurse um die Gültig- und Anwendbarkeit neopositivistischer Ansätze.¹⁷⁵

¹⁷² Vgl. Fitas, Augusto J. S.; Rodrigues, Marcial A. E.; Nunes, Maria de Fátima (2008): *Filosofia e História da Ciência em Portugal no século XX*, S. 240-245.

¹⁷³ Vgl. ebenda, S. 60-61.

¹⁷⁴ Der Mediziner Abel Salazar war aus politischen Gründen entlassen worden.

¹⁷⁵ Vgl. Fitas, Augusto J. S.; Rodrigues, Marcial A. E.; Nunes, Maria de Fátima (2008): *Filosofia e História da Ciência em Portugal no século XX*, S. 61-65.

Der Mathematiker Bento de Jesus Caraça (1901-1948) gehört zu den Wissenschaftlern, die sich in ihrer Arbeit deutlich gegen die Tendenzen einer metaphysisch geprägten Philosophie auflehnten.¹⁷⁶ Caraças Beitrag lässt sich jedoch auch deshalb hervorheben, da er schon 1933 die Kultur als zentrales Problemfeld der Dekadenzdebatte identifiziert hatte.¹⁷⁷

Eine kritische Haltung gegenüber dem sich in Portugal ausbreitenden Neopositivismus vertrat Egídio Namorado (1920-1977). Der Naturwissenschaftler verteidigte mit dem dialektischen Materialismus einen Ansatz, der dem sozialen und historischen Moment eine von den bisherigen Strömungen unterschätzte analytische Bedeutung zuwies.¹⁷⁸

Nach der kurzen Phase neorealistisch geprägter Zeitschriften findet sich ab 1943 mit *Vértice – Revista de Cultura e Arte* ein breiteres Publikationsforum für den weltanschaulich-philosophischen Austausch, der sich trotz des Titels später auch konkret den aktuellen wissenschaftlichen Debatten öffnete.¹⁷⁹ Dies geschah in einer ersten Phase durch einen kritischen Abgleich der Hegelschen Grundpositionen mit denen Marx', der wegen der Zensur selbstverständlich nicht namentlich aufgeführt wurde. Die idealistisch-materialistische Dualität dieser Debatten sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass etwa die Kontroverse zwischen António Sérgio und Bento de Jesus Caraça für die nachfolgenden Generationen von wegweisender Substantialität war.¹⁸⁰ Hier tat sich gerade António Sérgio (1883-1969) hervor, der zuvor mit der Gruppe der *Seara Nova* gebrochen hatte und seine marxistische Haltung rasch auf die sozioökonomische Beurteilung begrenzte.¹⁸¹

Die dritte Nummer der *Vértice* widmete sich im Februar 1944 ausschließlich der portugiesischen Poesie, wobei sich die Beiträge bis Anfang der 1950er Jahre kaum noch lebenden Dichtern zuwandten.¹⁸²

¹⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 66-68.

¹⁷⁷ Vgl. Pita, António Pedro (1983): *Neo-Realismo: Ideologia e estética (A propósito de O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português de Carlos Reis)*, S. 21.

¹⁷⁸ Vgl. Fitas, Augusto J. S.; Rodrigues, Marcial A. E.; Nunes, Maria de Fátima (2008): *Filosofia e História da Ciência em Portugal no século XX*, S. 108-115.

¹⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 122-124.

¹⁸⁰ Vgl. Ramond, Viviane (2008): *A Revista Vértice e o Neo-Realismo Português*, S. 171-173.

¹⁸¹ Vgl. Fitas, Augusto J. S.; Rodrigues, Marcial A. E.; Nunes, Maria de Fátima (2008): *Filosofia e História da Ciência em Portugal no século XX*, S. 129-133.

¹⁸² Vgl. Ramond, Viviane (2008): *A Revista Vértice e o Neo-Realismo Português*, S. 220 und 225.

Der Wissenschaftshistoriker Rómulo de Carvalho (1906-1997) forschte hauptsächlich zur Vergangenheit der portugiesischen Epistemologie. Damit trug er zum Bewusstsein einer eigenständigen Wissenschaftskultur und -tradition entscheidend bei.¹⁸³ Erst sehr spät beginnt Carvalho Mitte der 1950er unter dem Pseudonym António Gedeão ein bedeutendes Poesiewerk. Die „destreza versificatória com que aliava um vocabulário colhido na sua experiência científica a uma tradição lírica“¹⁸⁴ veranschaulicht sein Werk als Bindeglied zwischen Wissenschafts- und Kunstdiskurs.

III.2. Historisch-Ideologisches Fundament

Die politische Entwicklung Portugals, teilweise noch im Schatten des demütigenden Ultimatums von 1890¹⁸⁵, ist durch eine chronische Instabilität gekennzeichnet. Dem Fall der Monarchie 1910 folgte das turbulente Experiment der ersten Republik. Ihrem Ende folgte ab 1926 eine ordnungspolitische Konsolidierung, die wie in anderen europäischen Staaten zunehmend korporative und autoritäre Züge annahm. Mit dem spanischen Bürgerkrieg (1936-1939) und der nachfolgenden Errichtung des Franco-Regimes ergab sich eine ultimative Verschärfung der ideologischen Polarität in Portugal. Im Zuge der politischen und ökonomischen Krisen und der auf sie folgenden weltpolitischen Umbrüche besonders zwischen 1929 und 1945 kann von einer konfliktreichen und polarisierten Sozialstruktur gesprochen werden.¹⁸⁶

Aus dem Dekadenzbewusstsein des ausgehenden 19. Jahrhundert heraus formierte sich eine facettenreiche und fragmentierte republikanische, liberale und sozialrevolutionäre Bewegung.¹⁸⁷ Hieraus entwickelten sich, inmitten

¹⁸³ Vgl. Fitas, Augusto J. S.; Rodrigues, Marcial A. E.; Nunes, Maria de Fátima (2008): *Filosofia e História da Ciência em Portugal no século XX*, S. 264-268.

¹⁸⁴ Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 1282.

¹⁸⁵ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 398-399.

¹⁸⁶ Vgl. Caeiro, Domingos (2000): *O breve século XX: Era de extremos ou de retrocesso?*, S. 213-216 und Reis, Carlos (1981): *Textos teóricos do Neo-Realismo Português*, S. 25.

¹⁸⁷ Vgl. Rosas, Fernando (2004): *Pensamento e Acção Política. Portugal Século XX (1890-1976). Ensaio Histórico*, S. 15 und 26-28.

der ersten Krisen der demokratischen Regeneration¹⁸⁸, syndikalistische und parteiliche Gruppierungen. In rascher Folge gründeten sich drei Gruppierungen, die für die spätere Oppositionsbewegung fundamental werden sollten: der Gewerkschaftsbund CGT (1919), die Liberale Partei (1919) sowie die Kommunistische Partei PCP (1921).¹⁸⁹ Als sich der *Estado Novo* in den 1930er Jahren etablierte, hielt sich die zuletzt genannte Partei als einzige, im Untergrund agierende oppositionelle Kraft.¹⁹⁰

Diesen Weg paraphrasiert der Historiker Fernando Rosas mit ideologischer Eindeutigkeit als „longa marcha das esquerdas“¹⁹¹ und betont den Zusammenhang mit einem künstlerischen Paradigmenwechsel. Der Übergang von der modernistischen *Presença*-Generation zum Neorealismus ist eine Zäsur, die allerdings – zumindest im fiktionalen Feld – durch eher wenige Bruchkanten gekennzeichnet war.¹⁹²

Auch wenn die Reziprozität der Einflussnahme nicht vollständig erscheint, hebt Rosas diese enge Verflechtung von Opposition und Literaturbetrieb hervor:

[... O] surgimento do movimento neo-realista (...) vai permitir uma crescente influência do marxismo-leninismo entre uma nova geração de literatos, de poetas, de pintores, de críticos, de ensaístas, de jornalistas, onde o PCP irá recrutar, a partir dos finais dos anos trinta, muitos dos futuros quadros da «reorganização» de 1940/43. [...] O sucesso do neo-realismo como corrente estético-ideológica indicia um período de forte influência do marxismo-leninismo (...) no campo cultural, ainda que tal influência não tenha necessariamente uma expressão directa no terreno da política e na liderança ideológica do oposicionismo político.¹⁹³

Dennoch ist der Neo-Realismus damit nicht als der literarische Repräsentant der kommunistischen Neuorganisation unter Álvaro Cunhal zu verstehen. Dass jedoch bei der Rekrutierung das literarische Moment eine zumindest

¹⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 33-54.

¹⁸⁹ Vgl. Maltez, José Adelino (2005): *Tradição e Revolução. Uma biografia do Portugal Político do século XIX ao XXI. Volume II (1910-2005)*, S. 249-275.

¹⁹⁰ Vgl. Rosas, Fernando (2004): *Pensamento e Acção Política. Portugal Século XX (1890-1976). Ensaio Histórico*, S. 105.

¹⁹¹ Ebenda, S. 103.

¹⁹² Vgl. Lourenço, Eduardo (1994): *A ficção dos anos 40*, S. 286.

¹⁹³ Rosas, Fernando (2004): *Pensamento e Acção Política. Portugal Século XX (1890-1976). Ensaio Histórico*, S. 106.

vorbereitende Rolle ausübte, belegt der ehemalige sozialistische Regierungschef und Staatpräsident Mário Soares:

Geralmente, começava-se pela leitura do [Alves] Redol ou do Soeiro [Pereira Gomes] ou, ainda melhor, do Jorge Amado (o Jorge Amado dos *Capitães da Areia* e do *Jubiabá*) e terminava-se nas juventudes comunistas (...)¹⁹⁴

Auch aus einer beträchtlichen zeitlichen wie postrevolutionären Distanz heraus und anlässlich eines Gesprächs¹⁹⁵ mit der u. a. dem Surrealismus nahe stehenden Dichterin und Politikerin Natália Correia vermengt die Journalistin Inês Pedrosa das ideologische und literarische Credo:

No tempo das ditaduras, quem não era fascista devia ser comunista, ou, pelo menos, neo-realista.¹⁹⁶

Die hier suggerierte Abstufung zwischen beiden Alternativen gibt sicherlich kein akkurates oppositionspolitisches Panorama wieder; vielmehr belegt sie, dass die literarische Schule des Neo-Realismus in ein Vakuum stieß, das sich durch das Fehlen eines organisierten Widerstandes jenseits der Kommunistischen Partei charakterisiert.¹⁹⁷

Der im Vorfeld der Generation von 1870 aufgekommene und im Rahmen seines politisch-künstlerischen Protagonismus relevante utopische Sozialismus ist ein halbes Jahrhundert später als Grundströmung eine eher indirekte Referenz. Zumindest der hier zugrundeliegende gedankliche Impuls, der auch im Zusammenhang mit dem Begriff des ‚ethischen Idealismus‘ skizziert werden kann, verbindet beide Generationen.¹⁹⁸ Dennoch sollte die ideologische Diversifizierung dieser Zeit nicht unterschätzt werden.

Roberto Pontes deckt die starken Kontraste auf, die sich zwischen den sozialreformistischen Tendenzen der Gruppe um Eça de Queirós und dem

¹⁹⁴ Soares, Mário (1974): *Portugal amordaçado. Depoimento sobre os anos do fascismo*, S. 26.

¹⁹⁵ Das Gespräch war ursprünglich am 1.9.1989 in *O Independente* erschienen.

¹⁹⁶ ebenda, S. 209.

¹⁹⁷ Vgl. Rosas, Fernando (2004): *Pensamento e Acção Política. Portugal Século XX (1890-1976). Ensaio Histórico*, S. 103-105

¹⁹⁸ Vgl. Pontes, Roberto (2005): *Realismo de 70 e Neo-Realismo Português*, S. 46-48.

utopistisch-futuristischen Projekt einer egalitären Gesellschaft der neorealistischen Generation(en) zeigen.¹⁹⁹

Nicht nur Marxismus und Sozialismus, sondern breiter gefasst auf den so bezeichneten ‚Neuen Humanismus‘ lässt sich ein enger Bezug zum Neorealismus herstellen.²⁰⁰ Dies findet sich als Grundhaltung auch bei Autoren wie Vergílio Ferreira, für dessen Werk der Neorealismus Ausgangspunkt war und der auch 1992 noch die Notwendigkeit humanistischer Werte betonte.²⁰¹ Hier schließen sich vage aber aus dieser Sicht zutreffende Etiketten wie „literatura humana“²⁰², „literatura viva“²⁰³ oder „humanismo social“²⁰⁴ an. Das Fehlen bzw. Vermeiden ideologischer Schlagworte macht solche Bezeichnung nicht nur harmloser, sondern auch überzeitlich wirksam.

So zeigt es sich, dass sich die Sozialisation im Widerstand hauptsächlich innerhalb des Rahmens einer Gegenkultur abspielte, in dem der Neorealismus eine zentrale Rolle einnahm. In einer Gesellschaft, in der das aufkommende politische System eine breite, wenn auch stark diffuse Unterstützung²⁰⁵ genoss, gewann die Progression eines Widerstandes mit gegenkultureller Repräsentation erst allmählich klare Konturen.

Eine gewisse sozioökonomische Stabilität in mittelständisch-kleinbürgerlichen Bereichen führte zudem zur Dämpfung und zum Ausgleich konfliktierender Kräfte, obwohl gerade diese Gesellschaftssektoren von eher geringer Kohäsion waren. Zentral als Auslöser war jedoch die zunehmende Repression seitens des Regimes gegen widerständische Tendenzen.²⁰⁶

¹⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 52-53.

²⁰⁰ Vgl. Kalwa, Erich (1997): „Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus“, S. 266.

²⁰¹ Vgl. Pedrosa, Inês (2004): *Anos Luz – Trinta conversas para celebrar o 25 de Abril*, S. 245.

²⁰² Pita, António Pedro (1983): *Neo-Realismo: Ideologia e estética (A propósito de O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português de Carlos Reis)*, S. 25.

²⁰³ Ebenda, S. 26.

²⁰⁴ Menéres, Maria Alberta e de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1979): *Antologia da Poesia Portuguesa 1940 / 1977*, S. 50.

²⁰⁵ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 596

²⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 598-599

Damit stellen die um 1920 geborenen Intellektuellen in Portugal die Kerngeneration des Neorealismus, wobei sich die Debatte über Konzepte engagierter Literatur ähnlich chronologisch verortet ist.²⁰⁷

Für die weitere Betrachtung ist festzuhalten, dass zwischen der Aufnahme des marxistischen Gedankenguts durch die entsprechenden Generationen im historischen Kontext und den ästhetischen Grundlinien zu unterscheiden ist. Deren Ableitung aus den ideologischen Positionen ging nicht konfliktfrei vonstatten.²⁰⁸

In der Folge dieses Prozesses wurde rasch sowohl von einer ‚neo-realistischen Ideologie‘ als auch von einer ‚marxistisch geprägten Literatur-ästhetik‘ gesprochen.²⁰⁹ Beide Begriffspaare stellen lediglich unterschiedliche Perspektiven dar.

Beim erstgenannten Begriff muss berücksichtigt werden, dass der Neorealismus im Sinne seiner ideologischen Rekrutierungsfunktion lediglich Medium ist. Von marxistischer Ästhetik zu sprechen bedeutet hingegen, den Blick auf die „pressupostos ideológicos“²¹⁰ der Literaturströmung zu richten. Sie gilt, auch wenn diese bereits den Lösungsversuch der Form-Inhalt-Discrepanz anzeigt. Das Konzept Ideologie kann also im Hinblick der mehrfachen Verwendungsmöglichkeiten nur relativ offen bleiben.²¹¹

Nur eine Herausarbeitung des literarisch-ideologischen Nährbodens, der den Neorealisten zur Verfügung stand, kann die Bedeutung der Komplexität und Wechselwirkung von künstlerischen und weltanschaulichen Aspekten bewerten. Angesichts dieser Dualität gilt es aber, das Ideologische aus Sicht der Literatur zu erfassen, wo es seinen ästhetischen Widerhall hinterließ.

III.3. Literarische Vorläufer

Mit dem *Saudosismo*, dem *Integralismo Lusitano* sowie dem nachfolgenden Schub modernistischer Literatur in Portugal standen zwischen monar-

²⁰⁷ Vgl. Reis, Carlos (1981): *Textos teóricos do Neo-Realismo Português*, S. 24 und Unglaub, Erich (2002): „Avantgarde und Engagement. Zur Militanz in der Begriffsbildung der literarischen Moderne“, S. 32-33.

²⁰⁸ Vgl. Pita, António Pedro (1983): *Neo-Realismo: Ideologia e estética (A propósito de O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português de Carlos Reis)*, S. 18-19.

²⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 21.

²¹⁰ Ebenda, S. 22.

²¹¹ Vgl. ebenda, S. 29.

chistischen Restaurationswünschen, republikanischem Aufbruch und zunehmend radikaleren Ausprägungen²¹² vorwiegend subjektivistische Kunstauffassungen im Vordergrund. Die kunstbewusste Opposition rekrutierte sich aus den Arbeiter- und Gewerkschaftlerbewegungen, die über ihr Organ, der Zeitschrift *A Batalha* (1919-1927), eine positive Neubewertung des Realismus des 19. Jahrhunderts vornahm.²¹³ Eine erste, wenn auch punktuelle thematische Verschiebung findet sich bereits im Werk *Os pobres* (1906) von Raul Brandão (1867-1930).²¹⁴ Neben Brandão sind auch die Werke von Fialho de Almeida (1857-1911) und Aquilino Ribeiro (1885-1963) – zwischen Naturalismus und Symbolismus – Vorläufer dieser thematischen Öffnung.²¹⁵ Hiermit geht eine erste Revitalisierung realistischen Schreibens einher, wie sie etwas später Ferreira de Castro als ‚sozialen Realismus‘ zu umsetzen suchte.²¹⁶ Diesen Autor als Vorboten oder gar Impulsgeber des Neorealismus zu betrachten, ist umstritten. Eduardo Lourenços Einordnung von Ferreira de Castros späteren Werks *A Lã e a Neve* (1947) in den ersten Schub neorealistischer Literatur unterstützt diese These.²¹⁷

Eine weiterführende, wenn auch zugleich moderatere weltanschauliche Öffnung wird mit dem Wirken der Zeitschrift *Seara Nova* (1921-1961) verbunden.²¹⁸ Die hauptsächlich republikanisch-demokratische Ausrichtung der an ihr beteiligten Intellektuellen trug zur ideologischen Komplexität der Künstlergeneration bei, die soziale und damit außerliterarische Ziele verfolgte, sowohl in der Literatur als auch in der Literaturkritik aber die sichtbarsten Ablagerungen hinterließ.²¹⁹ Im Vergleich über fast zwei Jahrzehnte lang zeitgleich erscheinenden modernistischen Zeitschrift kann

²¹² Vgl. Rodrigues, Luís Nuno (1997): *The Creation of the Portuguese Legion in 1936*, S. 92 und 96-97.

²¹³ Vgl. Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1024-1026.

²¹⁴ Vgl. Mendes, João (1979): *Literatura Portuguesa IV*, S. 317.

²¹⁵ Vgl. Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1023.

²¹⁶ Vgl. Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1025-1026. Zur Rolle anderer Autoren vgl. auch Lopes, Óscar und Martins, Júlio (1970): *Manual Elementar de Literatura Portuguesa*, S. 221.

²¹⁷ Vgl. Lourenço, S. 287.

²¹⁸ Vgl. Moser, Gerald M. (1965): *The Campaign of Seara Nova and Its Impact on Portuguese Literature, 1921-61*, S. 18-19.

²¹⁹ Vgl. ebenda, S. 41.

daher mit Maria de Fátima Marinho gesagt werden, dass *Seara Nova* „socialmente mais empenhada do que a *Presença*“²²⁰ war.

Seara Nova kommt auch aus einer antisaudosistischen Bewegung und wurde von António Sérgio, Raul Proença und Jaime Cortesão angeführt.²²¹

Interessanterweise findet die erste Krise der *Seara Nova* in den 1930er Jahren, also relativ kurz vor dem allmählichen Aufkommen des Neorealismus statt.²²² António Sérgios Ausstieg im Jahr 1939 markiert zugleich einen Wendepunkt in der Rekrutierung, die sich nun auf radikalere Sozialisten konzentrierte.²²³ Damit wurde die demokratisch-offene Haltung der Zeitschrift etwas eingedämmt.²²⁴

Trotz einer auch politisch-ökonomischen Ausrichtung vertrat Raul Proença für die Zeitschrift das Primat der Poesie.²²⁵ Der *Seara Nova* stand auch José Gomes Ferreira nah, dessen Poesie für die Lyrik des frühen Neorealismus wegweisend sein sollte.²²⁶ Diese langlebige Zeitschrift, die keiner künstlerischen Bewegung exklusiv bzw. eindeutig zugewiesen werden kann, dafür aber mehrere entsprechende Impulse setzte, prägte das literarische Leben nachhaltig. Dies ist angesichts der ursprünglich nicht rein literarischen Ansprüche von besonderer Brisanz.²²⁷ Mit dem späteren Ableben der *Presença* sollte sich die Positionierung der *Seara Nova* in besonderer Weise ausgestalten:

Seara Nova furthered in many writers precision of thought, simplicity and clarity of language, as well as understanding of the common man, thus preparing the ground for the advent of what was best in the neo-Realistic tendency of contemporary Portuguese literature.²²⁸

Die Komplexität des literarischen Nährbodens, auf dem die Generation der ersten Neorealisten aufbaut, ergibt sich also aus dem Umbruch zwischen Spätnaturalismus und erstem Modernismus, dem allmählichen Ausklingen

²²⁰ Marinho, Maria de Fátima (1989): *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, S. 14.

²²¹ Vgl. Moser, Gerald M. (1965): *The Campaign of Seara Nova and Its Impact on Portuguese Literature, 1921-61*, S. 17.

²²² Vgl. ebenda, S. 24.

²²³ Vgl. ebenda, S. 27.

²²⁴ Vgl. ebenda, S. 27 und 40.

²²⁵ Vgl. ebenda, S. 28.

²²⁶ Vgl. ebenda, S. 32 und 36-37.

²²⁷ Vgl. ebenda, S. 41.

²²⁸ Ebenda, S. 42.

der spätmodernistischen *Presença* sowie aus dem kurzen Schub des *realismo social* und den damit einhergehenden Reminiszenzen an das literarische Erbe der *Geração de 70* sowie aus der Abgrenzung gegen sie, die nicht nur auf die Verwandtschaft des ideologischen Unterbaus verweisen.²²⁹

III.4. Avantgarde und Humanismus

III.4.1. Der Neorealismus

III.4.1.1. Der Ausklang des Modernismus

Während sich der Neorealismus in chronologischer Betrachtung leicht in die vielfältige Nachwirkung der Modernisten einordnen lässt, zeigt der konkrete Abgleich mit der *Presença* und ihrer „Rolle als Sachverwalter und Vollender“²³⁰ des *Orpheu*-Modernismus einen Bruch. Trotz der Polemiken der Übergangszeit ist der Bruch nicht von klarer Trennschärfe. So findet sich engagierte Lyrik selbstverständlich auch im Umfeld der *Presença*. Die modernistische Bewegung übte ihrerseits einen bleibenden Einfluss auf die Dichter aus, die dem Neorealismus zuzurechnen sind.²³¹

In Teilen der literaturgeschichtlichen Betrachtung wird der portugiesische Neorealismus gar numerisch als so genannter ‚dritter Modernismus‘ geführt. Diese vor allem in der brasilianischen Forschung verbreitete Zuweisung stellt eine unmittelbare Kontinuität zu den *Orpheu*- und *Presença*-Generationen her.²³²

Die Vorstellung, dass auch die Neorealisten einen vorwiegend modernistischen Diskurs führen, ruft schnell Zweifel hervor. Zumindest orientieren sich viele Autoren aus dem Umfeld der *Presencisten*²³³ zum neuen Literaturtypus hin und erzeugen eine oberflächliche Kontinuität. Maria Alberta Menéres und E. M. de Melo e Castro deuten die neorealistische Errungenschaft als Aufbruch *innerhalb* des Modernismus, den europäischen Ästheti-

²²⁹ Vgl. Lourenço, Eduardo (1994): *A ficção dos anos 40*, S. 287.

²³⁰ Vgl. Kreutzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 189.

²³¹ Ebenda, S. 190.

²³² Miguel, Jorge (1986): *Curso de Literatura*, S. 335.

²³³ Dieser Begriff leitet sich von dem Namen der Zeitschrift *Presença* ab und wird hier wie in der deutschen Lusitanistik üblich in Varianten des Substantivs („Presencist“, „Presencismus“) und Adjektivs („presencistisch“) verwendet.

zismus und die eigene Lyriktradition zu überwinden.²³⁴ Vor dem Hintergrund der Problematik, die sich aus der Verbindung von Avantgarde und Engagement ergibt, muss eine modernistische Lesart des Neorealismus kritisch beleuchtet werden.

Die Verbindung von künstlerischer Avantgarde mit dem literarischen Aktivismus blieb also in der Aufarbeitung dieser Strömungen stets ein konflikträchtiger Aspekt. Dass der Neorealismus eine vergebliche oder gar letztendlich gescheiterte literarische Manifestation gewesen sei, ist zwar eine weitreichende Aussage, spiegelt jedoch die für das Aufkommen eines neuen Literaturtypus übliche Problematik wieder. Eugénio Lisboa verdeutlicht sie anhand der Haltung des frühen Neorealismus gegen die Presencisten:

Muito do que o neo-realismo quis fazer, a *Presença* jamais o excluiu das possibilidades do seu próprio programa. Muitas das fraquezas programáticas dos neo-realistas não foram felizmente levadas a sério pelos seus praticantes (...). O melhor do neo-realismo jamais seria desprezado pela *Presença*, como o melhor desta não se opõe ao programa daquele.²³⁵

Ähnlich betrachtet dies Eduardo Lourenço mit der Behauptung, die *Presença* sei "muito mais intervencionista do que depois o Neo-Realismo numa primeira fase quis deixar perceber"²³⁶. Unabhängig davon, wie sehr innerhalb der *Presença* das Engagement tatsächlich ausgeprägt war, führten die lokalen und weltpolitischen Ereignisse zur gegenteiligen Überzeugung.

Bedeutend ist die Tatsache, dass wesentliche Tendenzen der späteren neo-realistischen Literatur auch auf presencistische Impulse zurückgeführt werden können. Dazu zähle etwa die expressionistischen Ausprägungen.²³⁷ So orientiert sich das *Presença*-Umfeld an Autoren, die auch den Neo-realisten als Wegweiser galten, wenn auch unter anderer Perspektive.²³⁸ Dies ist der Fall des Symbolisten Raul Brandão, der sich später auch dem

²³⁴ Menéres, Maria Alberta e de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1979): *Antologia da Poesia Portuguesa 1940 / 1977*, S. 50.

²³⁵ Lisboa, Eugénio (1980): *Poesia Portuguesa do »Orpheu« ao Neo-Realismo*, S. 91-92.

²³⁶ Lourenço, Eduardo (1999): *Uma revisitação ao Neo-Realismo*, S. 39-40.

²³⁷ Vgl. Martelo, Rosa Maria (1998): *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, S. 99.

²³⁸ Vgl. ebenda, S. 108.

Kreis der *Seara Nova* näherte.²³⁹ Sein Tod und die darauf folgenden postumen Ehrungen fanden zu einer Zeit statt, als die *Presença* einen ersten großen Umbruch erlebte und sich bereits eine neue Generation von Literaten bemerkbar machte. Dies rief somit eine zusätzliche und höchst selektive Rezeption seines Werkes unter den genannten Vorzeichen hervor. Brandãos Werk war trotz seines prosaischen Schwerpunktes aufgrund seines „estilo [...] essencialmente poético“²⁴⁰ Vorbild für die presencistischen wie neorealistischen Lyriker.²⁴¹ Die emotional-temperamentvoll ausgedrückte Tragik von *Os Pobres* (1906) und die den konventionellen Realismus sprengenden Allegorien von *Húmus* (1917) bezeugen seinen progressiven Beitrag zur Literatur kurz nach der Jahrhundertwende.²⁴² Das Soziale seiner postnaturalistisch geprägten Literatur ist allerdings noch stark metaphysisch verankert.²⁴³ Brandão wird von der *Presença* aufgrund seines expressionistisch²⁴⁴ geprägten Stils positiv rezipiert. Dabei sollte der oft vorgebrachte Antipresencismus der Neorealisten nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich diese nicht mehr als auf „um certo Raul Brandão filtrado pela *Presença*“²⁴⁵ berufen konnten.

Die expressionistische Lesart²⁴⁶ Brandãos durch die *Presença* war somit auch für die neue Generation grundlegend, obwohl seine Verbindung zum Symbolismus eine impressionistische Haltung vorzugeben scheint. Der Einfluss auf die Neorealisten kanalisierte sich daher – im unvermeidbaren Schatten der presencistischen Kritik – entscheidend im thematischen Bereich.²⁴⁷ Edmundo de Bettencourt, *Presença*-Dissident und fortan objektiv-distanzierter Begleiter der nachfolgenden Generationen, bezeichnet

²³⁹ Vgl. ebenda, S. 204, Lopes, Óscar und Martins, Júlio (1970): *Manual Elementar de Literatura Portuguesa*, S. 221 und Tavares Rodrigues, Urbano (2001): *O texto sobre o texto. Uma visão sobre a literatura portuguesa contemporânea*, S. 161.

²⁴⁰ Vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 123.

²⁴¹ Vgl. Brückner, Heidrun (1972): „Die soziale und psychologische Problematik im Werk Fernando Namoras – Ein literatursoziologischer Beitrag zur Geschichte des Neo-Realismus in Portugal“, S. 81.

²⁴² Vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 122 und Siepmann, Helmut (2003): „Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur“, S. 169.

²⁴³ Vgl. Mendes, João (1979): *Literatura Portuguesa IV*, S. 317.

²⁴⁴ Vgl. Martelo, Rosa Maria (1998): *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, S. 204.

²⁴⁵ Ebenda, S. 106.

²⁴⁶ Vgl. Faria de Sá, Virginia Maria (2006): *José Gomes Ferreira – A Poética do Canto e do Grito*, S. 102.

²⁴⁷ Vgl. Brückner, Heidrun (1972): „Die soziale und psychologische Problematik im Werk Fernando Namoras – Ein literatursoziologischer Beitrag zur Geschichte des Neo-Realismus in Portugal“, S. 81.

1944 den Zielpunkt der thematischen Wende zutreffend als „o drama do homem considerado colectivamente“²⁴⁸.

Aquilino Ribeiro (1885-1963) war schon vor seinem literarischen Debüt politisch aktiv gewesen. Sein Poesie- und Romanwerk vermittelte ein differenziertes Bild der rustikalen Ländlichkeit in ihrer Ursprünglichkeit und der Verlockungen des Urbanen bei Wahrung eines Skeptizismus mit augenzwinkender Distanz.²⁴⁹

Ohne das Werk der Dichter Gomes Leal (1848-1921) und Cesário Verde (1855-1886) kann die Herausbildung der modernen Poesie in Portugal kaum nachvollzogen werden. Leal verband Poesie realistischer Prägung mit fantastisch-mystischen Aspekten, während Verdes impressionistische Stadtpoesie laut Giulia Lanciani eine „realidade compósita, contraditória“, die „transfigurações surreais“²⁵⁰ erreichte. Leal und Verde können zudem primär als engagierte Dichter gelten, wobei das Pamphlet nicht ausgespart wurde.²⁵¹ Guerra Junqueiro (1850-1923), der bei Pessoa einen bleibenden Eindruck hinterlassen hatte, war ebenfalls für die frühen Neorealisten eine entscheidende Inspiration. Die Oszillation zwischen seinem, wie Vasco Graça Moura schreibt, „brilho pirotécnico de um conjunto de vibrantes recursos estilísticos, por vezes fáceis, e de atitudes mais ou menos superficiais“²⁵² verbanden das Ironisch-Kommunikative mit raffinierten Formspielereien.²⁵³

Autoren wie José Régio (1901-1969), Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) oder Vitorino Nemésio (1901-1978) stehen für eine ästhetisch ‚progressive‘ *Presença*. Das Abebben dieser Bewegung koinzidiert teilweise mit der Abkehr von offen avantgardistischen Konzepten, wie dies im Neorealismus

²⁴⁸ Câmara, João de Brito (1996): *O Modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, S. 56.

²⁴⁹ Vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 933-934 und Siepman, Helmut (2003): „Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur“, S. 170-171.

²⁵⁰ Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 887.

²⁵¹ Vgl. ebenda, S. 825 und Siepman, Helmut (2003): „Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur“, 144.

²⁵² Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 864.

²⁵³ Vgl. Ramond, Viviane (2008): *A Revista Vértice e o Neo-Realismo Português*, S. 224, do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 513-514 und Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 864.

zu verfolgen ist.²⁵⁴ Helmut Siepmann beschreibt diese Entwicklung aus einer breiten Perspektive:

Die neuerliche Prävalenz metaphysischer und sozialer Ideale habe in den entscheidenden Jahren der Festigung des ‚Estado Novo‘ und der Kriegereignisse in Spanien und Zentraleuropa die Überwindung des Lebensoptimismus der ‚burguesia‘ beschleunigt und das Ende der ‚Presença‘ herbeigeführt.²⁵⁵

Abgang der *Presença* und Aufkommen des Neorealismus überschneiden sich und lassen sich schrittweise an den von Siepmann beschriebenen Systemvariablen ablesen. Dass die Neorealisten nicht die *Presença* nahtlos ablösen, zeigen die Beispiele Fernando Namora und Mário Dionísio. Sie gelten als Neorealisten der ersten Stunde, publizierten aber noch 1938 in der Zeitschrift *Presença*. Sie wirkte der neuen Generation noch lange als Forum vieler Vorbilder nach.²⁵⁶

Selbst die *Cadernos de Poesia* blieben gegenüber presencistischer Lyrik weiterhin aufgeschlossen. Als fünfbändige Lyrikreihe boten die *Cadernos* Anfang der 1940er und Anfang der 1950er einen recht einheitlichen Querschnitt zeitgenössischer Poesie. Der poetische Neorealismus war nur einer ihrer vielen Bezugspunkte, während der Surrealismus hier als eigentlicher Attraktor erscheint.²⁵⁷

Nicht für alle Neorealisten war folglich das Umfeld der *Presença* eine ausschließlich zu bekämpfende Gegenseite. Vielmehr bot sich diese geradewegs als ihr literarisches Sprungbrett an.

Die dem Neorealismus zugewiesenen Errungenschaften sind vorwiegend dem thematischen Feld entsprungen. Im Bereich der Lyrik ist gerade die Funktion der Dichtung, das heißt im Extremfall die Rolle des Dichters als ‚literarischer Aktivist‘, ebenfalls als auffälliges Charakteristikum zu bezeichnen.²⁵⁸ Oft ist diese Funktionalisierung von Poesie gegenüber den modernistischen Errungenschaften als Rückschritt im Sinne eines Rück-

²⁵⁴ Vgl. Guimarães, Fernando (1982): *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, S. 95.

²⁵⁵ Siepmann, Helmut (1977): „Die portugiesisch Lyrik des Segundo Modernismo“, S. 13.

²⁵⁶ Vgl. Simões, João Gaspar (1976): *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (século XX), dos simbolistas aos novíssimos – ensaio*, S. 350 und 353.

²⁵⁷ Vgl. Marinho, Maria de Fátima (1989): *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, S. 18.

²⁵⁸ Kreuzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 169.

zuges aus der poetischen Sprache kritisiert worden. Andererseits galt diese selbst als Hindernis zwischen der dringlichen Mission und den Empfängern einer Botschaft.²⁵⁹ Dieses Dilemma entspringt der Reduzierung des Poetischen auf seine kommunikative Vermittlungsfunktion.²⁶⁰

III.4.1.2. Ein neuer, anderer Realismus

Wie jede andere literarische Erscheinung versteht sich auch der Neorealismus in Kontinuität zu den thematischen, ästhetischen und philosophischen Positionsbestimmungen seiner Vorläufer. Anders, als der Begriff anzeigt, definiert sich die neue literarische Schule als keine bloße Neuauflage²⁶¹ des Realismus des 19. Jahrhunderts. Nicht nur die historischen und sozialen Umgebungsvariablen forderte seitens der Intellektuellen eine andere Attitüde. Der gewählte Begriff selbst hat aufgrund der aktiven Zensur die Funktion eines Deckmantels²⁶². Diese Tarnung sollte einen Bezug zur Kunstbewegung der sowjetisch-kommunistischen Welt vermeiden, die sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts unter dem eindeutigen Begriff des ‚Sozialistischen Realismus‘²⁶³ entwickelte. Die Terminologie, die sich in der Diskussion um die Bewegung herausgebildet hatte und dezidiert camouflierende Züge trug, ist dabei sehr breit gefächert. Der ideologische Bezug wird zumeist mit ‚Humanismus‘ markiert, während adjektivisch Aktualität, Innovation, Gesellschaftlichkeit bzw. Klassenbewusstsein vermittelt wird, wie in ‚neu‘, ‚neo-‘ bzw. ‚sozial‘ oder ‚proletarisch‘.²⁶⁴

Neue Literatur beansprucht stets literarische Avantgarde zu sein. Im Fall des Neorealismus hing diese Etikette jedoch zu sehr und in nachhaltiger Weise den modernistischen Vorläufern an. Der Inauguralkurs des Neorealismus verhält sich hinsichtlich der Problematik einer klaren Positionierung des

²⁵⁹ Vgl. Mendonça, Fernando (1973): *A Literatura Portuguesa no século XX*, S. 49, 61, 62 und 64.

²⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 123.

²⁶¹ Vgl. Ille, Hans-Jürgen (1990): „‚Realismo‘ und ‚Neo-Realismo‘ – historische und typologische Probleme in der portugiesischen Literatur“, S. 3.

²⁶² Vgl. Kreutzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 171.

²⁶³ Vgl. Pracht, Erwin und Neubert, Werner (1970): „Sozialistischer Realismus – Positionen, Probleme, Perspektiven“, S. 29.

²⁶⁴ Vgl. hierzu Reis, Carlos (1981): *Textos teóricos do Neo-Realismo Português*, S. 49 und Kalwa, Erich (1997): „Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus“, S. 264.

Literarischen auf zweifache Weise. Zunächst war der von den Presencisten vertretene hermetische Kunstbegriff als Ausdruck einer rein subjektivistischen Perspektive abgelehnt worden. Damit verbunden stand der Bezug zum objektivierenden Legat des Realismus des 19. Jahrhundert zur Verfügung. Dessen teils als belehrende Pädagogik bewerteter Diskurs betrachteten die Neorealisten jedoch mit kritischer Distanz.²⁶⁵

Die frühen Positionsbestimmungen der neuen realistischen Literatur deuten im klaren Kontrast zum Realismus des 19. Jahrhunderts, der als zu statisch kritisiert worden war, auf den Anspruch eines breiteren Aktionsradius der Intervention, auf eine deutlichere humanistische Haltung sowie auf einen im späteren Verlauf klar zutage tretenden systemischen und dialektischen Ansatz.²⁶⁶ Es ist eben diese Ambition, die im Neorealismus eine bewusst eklektische Verwertung der bis dahin erlangten ästhetischen Entwicklungen ermöglicht.²⁶⁷

Dass der sich antielitär gebende Neorealismus sich damit aber nicht etwa als ein ‚Realismus von unten‘ gestaltet, sondern vielmehr nur eine entsprechend limitierte Repräsentanz des Sozialen leisten kann, zeigt Erich Kalwas Bewertung der Doktrin des Haupttheoretikers der Bewegung, Mário Dionísio.²⁶⁸ Der von Dionísio angeführte kunsttheoretische Diskurs belegt, dass das Dilemma der neorealistischen Schule ihr organischer Bestandteil ist und mit dem Entstehen der Bewegung selbst verkettet ist. Diese Zwangslage besteht nicht nur in der Dichotomie zwischen Form und Inhalt als Debatte, die am Anfang der Theoriebildung des neuen Literaturtypus stand, sondern auch im Bezug zu den literarischen Vorläufern und Vorbildern. So war es möglich, dass die Vorbildrolle des Realismus durch die Kritik an seinem gesellschaftlichen Ansatz gemindert wurde. Anders als im Roman hatte sich, wohl aufgrund des antisubjektivistischen Primats, keine einheitlich dominante realistische Poesie durchsetzen können. Auffällig sind jedoch der teils in romantischer Kontinuität stehende

²⁶⁵ Vgl. Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1032-1033 und Pontes, Roberto (2005): *Realismo de 70 e Neo-Realismo Português*, S. 50.

²⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 48-49.

²⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 50.

²⁶⁸ Vgl. Kalwa, Erich (1997): „Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus“, S. 265-266.

revolutionär-emphatische Geist, sowie die sozialen Bezüge, der satirische Duktus und eine Bandbreite zwischen prosaischer und lyrischer Form.²⁶⁹

III.4.1.3. Die soziale Frage und der Sozialistische Realismus

Die Bewegung junger Literaten und Theoretiker, die sich im Laufe der 1930er Jahre unter dem Namen *neo-realismo* betätigen sollte, konnte keinesfalls die Neubegründung der Verknüpfung des künstlerischen Schaffens mit der sozialen Frage für sich reklamieren. Selbst nach dem Abklingen der ‚literarischen Revolution‘, wie sie die realistische Schule der Generation von 1870 propagiert hatte, kommt die grundsätzliche Frage nach Wesen und Funktion der Kunst immer wieder neu auf. Noch deutlich vor dem Auftreten der modernistischen *Orpheu*-Generation erscheint die Umfrage ‚Ist Kunst gesellschaftlich?‘ 1910/1911 in der Zeitschrift *A Águia* (1910-1932), die ein nationale Literaturkonzeption propagierte.²⁷⁰

Anfang des letzten Jahrzehnts der presencistischen Aktivität häufen sich die Konflikte und Dissidenzen. 1930 wird die *Presença*-Generation durch die Abspaltung einer kleinen, aber bedeutsamen Gruppe um Miguel Torga²⁷¹, Branquinho da Fonseca und Edmundo de Bettencourt erschüttert.²⁷² Diese drei Autoren stehen fortan für eine literarische Individualität und lassen sich nur punktuell von den kommenden Strömungen berühren. Die Debatten wanderten derweil vom Forum der *Presença* zur Gruppe der *Seara Nova*, die Anfang der 1930er Jahre als Vertreterin der „linhas mestras da vida cultural portuguesa, os centros que polarizam o interesse das camadas intelectuais mais jovens“²⁷³ und damit als Sammelbecken heterogener Tendenzen gelten kann. Schließlich weitet sich die kritische Haltung gegenüber der *Presença* ab Dezember 1934 als mehrjährig geführte Polemik gegen die Vertreter des *segundo modernismo* aus.

²⁶⁹ Vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 911.

²⁷⁰ Vgl. Reis, António (2000): *Raul Proença: uma ética vitalista e espiritualista da liberdade*, S. 137.

²⁷¹ Damals noch unter seinem Namen Adolpho Rocha.

²⁷² Vgl. Namorado, Joaquim (1994): *Obras, Ensaios e Críticas: I – Uma Poética da Cultura*, S. 268.

²⁷³ Ebenda, S. 270.

Der zu dieser Zeit breit einsetzenden Rezeption des marxistisch geprägten Denkens seitens der „círculos urbanos mais esclarecidos“²⁷⁴, also des sich herausbildenden städtischen Bildungsbürgertums, kommt ein zentraler Einfluss zu.²⁷⁵ Man spricht in diesem Zusammenhang auch von der Generation von 1940²⁷⁶ als hauptsächlich sozialistisch geprägte Intellektuellenbewegung.²⁷⁷ Verschiedene Debatten um Engagementauffassungen prägten ab dem Jahr 1935 das Bild.²⁷⁸ Diese Entwicklung lässt sich nicht einfach auf eine Art Generationenkonflikt²⁷⁹ zurückführen.

Die ‚offizielle Taufe‘ des portugiesischen Neorealismus wird mit einer Ende 1938 erschienenen Literaturkritik von Joaquim Namorado verbunden²⁸⁰, während die ersten literarischen Zeugnisse sich in diesen Jahren aus dem Umfeld einer intern bereits unruhigen *Presença* heraus als Dichtung aus der Feder von Mário Dionísio, Álvaro Feijó, Fernando Namora und José Gomes Ferreira manifestierten und teils erst später publiziert wurden.²⁸¹ Dieser Prozess ging auch einher mit der Festigung theoretischer Positionierungen.²⁸² Diese sowie die ersten dem Neorealismus zugeordneten Prosawerke stehen bei der Bestimmung des Startpunktes zur Verfügung.²⁸³ Er ist damit chronologisch relativ gut zu präzisieren.²⁸⁴

²⁷⁴ Ventura, António (2000): *O marxismo em Portugal no século XX*, S. 211.

²⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 211-212.

²⁷⁶ Das heißt hier die Generation der um 1940 essayistisch und literarisch Tätigen.

²⁷⁷ Vgl. Ille, Hans-Jürgen (1990): „‚Realismo‘ und ‚Neo-Realismo‘ – historische und typologische Probleme in der portugiesischen Literatur“, S. 8.

²⁷⁸ Vgl. Kalwa, Erich (1996): „Philosophisch-weltanschauliche und ästhetische Grundpositionen des portugiesischen Neo-Realismus – ein Beitrag zur Theoriebildung“, S. 123.

²⁷⁹ Vgl. Martelo, Rosa Maria (1998): *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, S. 75.

²⁸⁰ Vgl. hierzu Kalwa, Erich (1997): „Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus“, S. 263 sowie Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1032-1033.

²⁸¹ Vgl. Pinheiro Torres, Alexandre (1989): *Re:Apresentação do «Novo Cancioneiro»*, S. 11-13 und Simões, João Gaspar (1976): *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (século XX), dos simbolistas aos novíssimos – ensaio*, S. 347-348 und 353-357.

²⁸² Vgl. Kalwa, Erich (1997): „Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus“, S. 269-272.

²⁸³ Es sind dies die Romane *Gaibéus* (1939) von António Alves Redol (1911-1969) und *Esteiros* (1941) von Soeiro Pereira Gomes (1909-1949), vgl. hierzu Lourenço, Eduardo (1994): *A ficção dos anos 40*, S. 284 sowie Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1033, während Joaquim Namorado, selbst Neorealist der ersten Stunde, die bereits 1938 erschienenen Kurzgeschichten *Ilusão na Morte* von Afonso Ribeiro (1911-1993) hervorhebt, vgl. hierzu Namorado, Joaquim (1994): *Obras, Ensaios e Críticas: I – Uma Poética da Cultura*, S. 257.

²⁸⁴ Vgl. hierzu auch Simões, João Gaspar (1976): *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (século XX), dos simbolistas aos novíssimos – ensaio*, S. 347, de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S.

Es liegt nahe, auch neorealistische oder ‚sozialrealistische‘ Literatur außerhalb der unmittelbaren Einflussosphäre des Sozialen Realismus als seinen direkten Ableger charakterisieren zu wollen. Unbestritten ist zumindest die Strahlkraft der internationalen Autoren- und Intellektuellentreffen, die ab Ende der 1920er Jahre der neuen, als sozialistisch, (sozial)revolutionär oder auch einfach als progressiv bezeichneten Literatur ein Europa der politischen Umbrüche abbilden.²⁸⁵

Zu dieser Zeit machte in Portugal unter der Ägide der Zeitschrift *Presença* die zweite modernistische Generation als Vertreterin einer kritisch-rationalen Revitalisierung des Literaturbetriebs auf sich aufmerksam.²⁸⁶

1935 fand ein viel beachtetes Treffen von Schriftstellern in Paris statt.²⁸⁷ Im Sommer 1937 gelangte die Bewegung über einen Kongress, der sich der Verteidigung der Kultur verschrieben hatte, auch nach Spanien und hinterließ damit auch in der lateinamerikanischen Literatur einen bleibenden Abdruck.²⁸⁸ Mit dem zeitgleich stattfindenden spanischen Bürgerkrieg zeigt sich ein durchdringender Einfluss im literarischen Feld. Die Intensität der poetischen Bearbeitungen des damals fast allgegenwärtigen Motivs der *guerra civil* zumeist zwischen Ende der 1930er und den 1960er Jahren, die Joaquim Namorado für seine Anthologie auswählt, zeigt dies in eindrucksvoller Weise.²⁸⁹ Hinzu kommt der sprachlich und kulturell naheliegende Einfluss der brasilianischen Regionalisten.²⁹⁰

Hier zeigt sich eine Auseinanderentwicklung: das Schreiben *gegen* ein Regime wandelt sich in den postrevolutionären sozialistischen Republiken zu einer Positionierung, welches das nun neue Herrschaftssystem pro-

27 und Kreuzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 169.

²⁸⁵ Vgl. Schnelle, Christel; Schnelle, Kurt (1978): „Der antifaschistische Schriftstellerkongreß von 1937 in Spanien und die Herausbildung und Entwicklung progressiver und sozialistischer Tendenzen in der spanischen und lateinamerikanischen Literatur“, S. 445-497.

²⁸⁶ Vgl. Siepmann, Helmut (1977): „Die portugiesisch Lyrik des Segundo Modernismo“, S. 3-4.

²⁸⁷ Vgl. Kalwa, Erich (1997): „Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus“, S. 264.

²⁸⁸ Vgl. Schnelle, Christel und Schnelle, Kurt (1978): „Der antifaschistische Schriftstellerkongreß von 1937 in Spanien und die Herausbildung und Entwicklung progressiver und sozialistischer Tendenzen in der spanischen und lateinamerikanischen Literatur“, S. 445.

²⁸⁹ Vgl. Namorado, Joaquim (1987): *A Guerra Civil de Espanha na Poesia Portuguesa*.

²⁹⁰ Vgl. hierzu Kalwa, Erich (1997): „Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus“, S. 260-262 sowie Lisboa, Eugénio (1980): *Poesia Portuguesa do »Orpheu« ao Neo-Realismo*, S. 94.

pagieren, rechtfertigen und stützen soll. Diese Ausweitung der Literatur im Sinne einer Staatskunst ist die Abkehr von einem Literaturmodell, das sich als ausdrückliche Gegenkunst zum herrschenden Regime entwirft und etabliert; zugleich zeigt es die Tendenz einer sozialistischen Ideologie, die ihre ehemals liberale Grundhaltung verliert.²⁹¹ So gilt der Sozialistische Realismus im Hinblick auf die Entwicklung des portugiesischen Neorealismus „bestenfalls als Matrix für dessen zukünftige Form“²⁹².

Die von der zweiten Hälfte der 1930er Jahre bis weit in die 1940er hinein geführte theoretisch-doktrinäre Diskussion um die neue Strömung zielte auf ihre Verteidigung als engagierte Kunstform. Damit aber ist nicht nur die Funktionalisierung des Neorealismus als Typus sozialer Literatur im Sinne ihres Gegenstandes zu betrachten, sondern vor allem die Ausrichtung des Künstlers auf die Kunst selbst. Die Theoretiker des Neorealismus sollten zwar keinen neuen Kunstbegriff begründen, ihre Bewertung enthält jedoch vergleichbare Impulse, die sich vor dem Hintergrund der davor liegenden literarischen Phasen einschätzen lassen.

III.4.1.4. Konflikte und Debatten

Schon sehr früh scheint die Debatte um Wesen und Nutzen der Kunst sich als obsolet herausgestellt zu haben. Ob nun als einfacher Kompromiss oder als Ergebnis einer dialektischen Sichtweise – Amorim de Carvalho (1904-1976) konstatierte bereits 1935 in *O Diabo*, dass auch dienende Kunst weiterhin den Kunststatus inne habe. Sie diene eben durch ihre Ästhetik.²⁹³ In diesem Jahr wurde die Debatte um Auffassungen des Engagements in Kunst mit den Beiträgen von José Rodrigues Miguéis (1901-1980) endgültig eröffnet.²⁹⁴

²⁹¹ Vgl. Caeiro, Domingos (2000): *O breve século XX: Era de extremos ou de retrocesso?*, S. 216.

²⁹² Vgl. Kalwa, Erich (1997): „Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus“, S. 265.

²⁹³ Vgl. Reis, Carlos (1981): *Textos teóricos do Neo-Realismo Português*, S. 61 und Kalwa, Erich (1996): „Philosophisch-weltanschauliche und ästhetische Grundpositionen des portugiesischen Neo-Realismus – ein Beitrag zur Theoriebildung“, S. 134.

²⁹⁴ Vgl. Kalwa, Erich (1996): „Philosophisch-weltanschauliche und ästhetische Grundpositionen des portugiesischen Neo-Realismus – ein Beitrag zur Theoriebildung“, S. 123.

Zwei Jahre später (1937) betonte Manuel Filipe auf dem ersten Höhepunkt der Debatte²⁹⁵ in der Zeitschrift *Sol Nascente* die Notwendigkeit jedweder Kunst als Mission und hebt dabei die Poesie als synthetische Kunstform hervor.²⁹⁶

Mário Ramos' Beitrag in *O Diabo* hob dagegen das aktivistische Potential des humanistischen Realismus hervor, der nicht in der Kontemplation verharre und damit der Kunst selbst zugute käme.²⁹⁷

Konfrontiert mit Vorwürfen, eine propagandistische Literatur zu fordern und zu schaffen, entgegnete António Ramos de Almeida (1912-1961) im Jahr 1940 in *O Diabo*, dass man vielmehr auf einen Bewusstwerdungsprozess aus sei, der gegenüber jeder Art von Propaganda gleichgültig machen würde.²⁹⁸

Inmitten der teils sehr polemisch geführten Debatte war auch die Positionierung gegenüber den meist kanonischen literarischen Vorläufern von großem Belang. Die häufig bemängelte Abwesenheit einer eigenen Technik sollte diese Frage noch verstärken. Mário Dionísio (1916-1993), der als Haupttheoretiker der Bewegung gilt, bekräftigte 1943 in *Seara Nova* die offene Haltung gegenüber allen Kunstformen der Vergangenheit, wenn auch im Sinne ihrer Übernahme entsprechend der eigenen ideologischen Positionen. Dionísio weist hierbei interessanterweise der Romantik und dem Realismus eine vorrangige Rolle zu.²⁹⁹ João José Cochofel (1919-1982) sollte dies fast ein Jahrzehnt später (1952) als Gefahr gerade für die Poesie sehen, die innerhalb solch enger Grenzen stagnieren würde.

Blickt man auf die Rolle der Lyrik, wie sie in den literaturprogrammatischen Zuweisungen der Theoretiker hervortritt, so fällt zunächst auf, dass sie ein beträchtliches Gewicht hat und nicht etwa zugunsten der Prosa vernachlässigt wird. So wird sie einer zutiefst rationalistischen Betrachtung unterzogen, wie es 1949 Raul Gomes (geb. 1921) in der Zeitschrift *Vértice* mit dem Hinweis auf die logische Verfasstheit von Poesie tut. Sie sei nicht

²⁹⁵ Hier sind die Schriften von Álvaro Cunhal (1913-2005) und José Régio (1901-1969) im Herbst 1937 gemeint. Vgl. Kalwa, Erich (1996): „Philosophisch-weltanschauliche und ästhetische Grundpositionen des portugiesischen Neo-Realismus – ein Beitrag zur Theoriebildung“, S. 127.

²⁹⁶ Vgl. Reis, Carlos (1981): *Textos teóricos do Neo-Realismo Português*, S. 221.

²⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 49.

²⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 50-52.

²⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 56 und 58-59.

im willkürlichen Sinne, sondern im Rahmen des logischen Denkens ludisch.³⁰⁰ Ein Jahr später verteidigte Dionísio im gleichen Publikationsorgan die ‚poetische Verpflichtung‘ als ursprünglichen und zutiefst subjektiven Impuls.³⁰¹

In João José Cochofels *Vértice*-Beitrag von 1952 findet sich die Forderung einer Konzentration auf die Sprachmaterie, mit der sich jeder Kunstschaffende auseinander zu setzen habe.³⁰²

III.4.1.5. Zur These der Ideologieabhängigkeit

Die Ideologieabhängigkeit von Bewegungen wie der des Neorealismus kritisch und differenziert zu betrachten. Der Bezug zum theoretischen marxistischen Unterbau ist komplexer und konflikträchtiger, als auf dem ersten Blick erscheinen mag.³⁰³ Der der Literatur zugrunde liegende ideologische Strang ist kaum doktrinär – Lourenço wählt hierfür den Begriff des „marxismo affectivo“³⁰⁴ als Marker einer eher emotional-solidarischen Bindung denn einer kollektiven Rekrutierung. So folgten „die Poeten der ideologischen Ausrichtung nur z[um] T[eil]“³⁰⁵. Eugénio Lisboa veranschaulicht dies noch klarer zugunsten des Künstlerischen und zudem mit poetischer Metaphorik:

[Os] textos, felizmente, quase nunca «rimam» com os programas.³⁰⁶

Freilich lässt sich die Strömung nicht einfach von ihrem weltanschaulichen Impuls lösen, der, wie Eduardo Lourenço mit kosmischem Vokabular anmerkt, epochal über die portugiesische Bildungselite einbricht:

[O] Neo-Realismo é a expressão literária de qualquer coisa muito mais ambiciosa, mas muito importante, que é pura e simplesmente, o aparecimento em Portugal da galáxia marxista³⁰⁷

³⁰⁰ Vgl. ebenda, 223-224.

³⁰¹ Vgl. ebenda, 225.

³⁰² Vgl. ebenda, 226.

³⁰³ Vgl. Lourenço, Eduardo (1994): *A ficção dos anos 40*, S. 288.

³⁰⁴ Ebenda.

³⁰⁵ Kreutzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 175.

³⁰⁶ Lisboa, Eugénio (1980): *Poesia Portuguesa do »Orpheu« ao Neo-Realismo*, S. 102.

³⁰⁷ Lourenço, Eduardo (1999): *Uma revisitação ao Neo-Realismo*, S. 40.

Der Neorealismus ist jedoch kein literarisch verpackter Marxismus *light*. Immer wieder zeigten sich in seinem erweiterten Umfeld kritische und distanzierte Betrachtungen ideologisch gefärbter Phänomene, die sich zuvor durch dogmatische Züge hervortaten. António Sérgio (1883-1968) und Raul Proença (1884-1941) führten als Vertreter einer deutlich älteren Generation solche Diskurse an.³⁰⁸

III.4.1.6. Engagement und Ästhetik

Winfried Kreutzer stellt als Hauptmerkmal neorealistischer Dichtung den „enge[n] Gesellschaftsbezug mit aktionistischem Akzent bei konventioneller sprachlicher Gestaltung“³⁰⁹ fest. Die letztgenannte Eigenschaft ist zugleich die einzige kernliterarisch relevante, wobei ‚konventionell‘ sich hier auch auf die lyrische Tradition mit Vorbildcharakter, besonders die in der *Presença* kultivierte, beziehen sollte. E. M. de Melo e Castro gelingt eine zwar sehr verkürzte, aber im Bezug zum literarischen Umfeld durchaus präzise Definition, die sich an einer Art politischer Avantgarde und am klassenkämpferischen Ausdruck orientiert:

Não como uma estética literária (...), mas antes como reflexo do Marxismo na prática da literatura, o Neo-Realismo português exerceu (...) [n]o Portugal do fim dos anos 30 e na década de 40, a função das vanguardas (...). [...] Em poucas palavras: resume-se que a novidade era a luta de classes como temática e ponto de vista para a escrita e para o fazer da literatura.³¹⁰

António Pedro Pita fasst dies bereits als eine in der Literaturkritik feststehende Position zusammen:

[... S]ó em sentido político-social o neo-realismo pode ser considerado vanguarda.³¹¹

³⁰⁸ Vgl. Calafate, Pedro (2000): *O idealismo racionalista e crítico de António Sérgio*, S. 105 sowie Reis, António (2000): *Raul Proença: uma ética vitalista e espiritualista da liberdade*, S. 133 und 139.

³⁰⁹ Kreutzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 171.

³¹⁰ de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 59.

³¹¹ Pita, António Pedro (1983): *Neo-Realismo: Ideologia e estética (A propósito de O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português de Carlos Reis)*, S. 28.

In ähnlicher Richtung lassen sich Eugénio Lisboa's Bewertung der Leistungen einordnen, die jedoch ungleich kritischer erscheinen:

[O]s neo-realistas vinham menos decididos a resolver um impasse estético do que curar um cancro político-social.³¹²

Und weiter, den französischen Literaturnobelpreisträger André Gide (1869-1951) aufgreifend:

Com os bons sentimentos não se faz só má literatura, mas frequentemente se deixa de fazer boa.³¹³

Doch auch die von Eugénio Lisboa eingeräumten großherzigen, aufrichtigen und aufopfernden guten Absichten im Zuge des politisch-sozialen Interventionsanspruchs öffnen die Sicht auf den Neorealismus als literarisches Phänomen. Und dessen schöpferische Wirksamkeit wird nicht etwa vom Scheitern der außerliterarischen Bestrebungen bedingt, wie Lisboa andeutet:

N[ão] parece que [os neo-realistas] tivessem também a consciência muito clara de que, na improbabilidade do êxito da sua *intervenção*, ficaria pelo menos a flutuar – e era esse o ganho – o gozo de criar.³¹⁴

Lust an der poetischen Kreation und humanistischer Altruismus stehen sich also nicht entgegen. Hier könnte von künstlerischer Naivität gesprochen werden. Diese ließ wiederum den Neorealismus aus einer postrevolutionären Distanz von gut drei Jahrzehnten sich einem Widerstandsmythos annähern.

III.4.1.7. Die lyrischen Auslöser

³¹² Lisboa, Eugénio (1980): *Poesia Portuguesa do »Orpheu« ao Neo-Realismo*, S. 95.

³¹³ Ebenda, S. 95.

³¹⁴ Ebenda, S. 105.

Carlos Reis betrachtet den 1931 erschienenen Band *O Mistério da Poesia* des Presencisten João Gaspar Simões als einen markanten lyrischen Vorläufer neorealistischer Poesie.³¹⁵

Die nicht nur thematische Verlagerung lässt sich bereits Anfang der 1930er auch im Werk des Dichters José Gomes Ferreira verfolgen.³¹⁶ Der sich über sein Werk als ‚poeta militante‘³¹⁷ definierende Autor steht jedoch nicht nur für Lyrik im engen Kontakt zum poetischen Neorealismus, sondern für eine sich nach und nach surrealistisch und experimentell entwickelnde Poesie.³¹⁸

Vasco Graça Moura hebt Gomes Ferreiras Hang zu einer „fantasia que por vezes se aproxima do surrealismo“ und seine „disponibilidade permanente para um encontro ‘mágico’ entre as palavras“ hervor.³¹⁹ Gomes Ferreiras Distanzierung von der Vorstellung, der Neorealismus habe die soziale Poesie überhaupt begründet, wird gestützt von der Konfiguration seiner eigenen Poetik.³²⁰ Sie ruht somit nicht auf dem sozialen Referenten allein, sondern auf der expressiven *estética do grito*.³²¹ Die graduelle Verschärfung, die diese ‚Ästhetik des Schreis‘ gegenüber dem klassisch-poetischen Gesang darstellt, ist dabei als Ausdrucksmerkmal für den Neorealismus wegweisend.

Die Ästhetik des Schreis ist „a expressão da revolta do homem-poeta, a-cossado, oprimido, injustiçado, é um grito irradiante, capaz de desencadear outros gritos, um grito de multidão“³²² – also auch ein Phänomen von kollektiver Dynamik. Allerdings gibt dieses tragende Merkmal eine expressionistische Tendenz wieder, die im Rahmen der *Presença* und auch schon davor eine stilistische Option darstellte.³²³

³¹⁵ Vgl. Reis, Carlos (1983): *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, S. 77.

³¹⁶ Vgl. Kreutzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 170.

³¹⁷ Dies gilt sowohl als Selbstbezeichnung wie auch als Titel der Gesamtausgabe seiner Gedichte, vgl. hierzu Namorado, Joaquim (1994): *Obras, Ensaios e Críticas: I – Uma Poética da Cultura*, S. 258 sowie Martelo, Rosa Maria (1998): *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, S. 76.

³¹⁸ Vgl. Miguel, Jorge (1986): *Curso de Literatura*, S. 348-349.

³¹⁹ Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 1218.

³²⁰ Vgl. Sacramento, Mário (1985): *Há uma estética Neo-Realista?*, S. 51.

³²¹ Vgl. Martelo, Rosa Maria (1998): *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, S. 99.

³²² Ebenda, S. 104.

³²³ Vgl. ebenda, S. 99.

Gomes Ferreira drückt diese paradigmatische Verschiebung des lyrischen Ausdrucks am Ende des Gedichtzyklus *Café* (1945-1948), im Motto des Gedichts LXIII auf unmissverständliche Weise aus:

Vai-te, Poesia!

Não quero cantar.

Quero gritar!³²⁴

Dieser Schrei schließt nicht nur die explizite Forderung des Dichters nach dem unverblühten Kontakt mit dem Realen, der „realidade nua“ und der „vida / exacta e intolerável“³²⁵ ein, sondern bildet auch die Dualität *canto* vs. *grito* ab. Diese markiert zunächst den Gesang als musische Betätigung eines Dichters als kontemplatives Moment sowie der Dichtung als Ort der individuellen Einkehr und Innerlichkeit. Ein sich entfremdender und entfernender Raum von „ninfas de iludir“ und „violinos de lua“³²⁶, der sich über den Mythos und die Ferne ausdrückt. Dagegen steht der vom lyrischen Ich vertretene Schrei als Ausbruch, der ultimativ in der Befehlsform die Poesie als solche zu vertreiben scheint. Der Widerspruch liegt hier bereits in der Großschreibung der Gattung, die der Dichter zugleich ablehnt, obwohl er sich genau dafür ihrer bedient. Hiermit bietet sich ein Beispiel für ein klares Engagement im Rahmen der Dichtung, das trotz einer realreferentiellen Densität („mundo / descarnado e terrível“, „planeta feito de carne humana“, „fabricar“, „dinamite“³²⁷) dennoch zurück zur Dichtung selbst im Sinne einer metapoetischen Haltung führt. So tritt dieser Schrei im Gedicht sehr deutlich hervor, obwohl er letztendlich sich gegenüber der Poesie – und dabei gerade durch sie selbst – äußert.

Diese Zwangslage führt aber nicht zu einem Hemmnis, sondern “a um entendimento da sua poesia como uma encruzilhada quase dilemática”³²⁸

³²⁴ Gomes Ferreira, José (1977): *Poeta militante*, S. 68.

³²⁵ Ebenda, S. 68.

³²⁶ Ebenda.

³²⁷ Ebenda.

³²⁸ Faria de Sá, Virgínia Maria (2006): *José Gomes Ferreira – A Poética do Canto e do Grito*, S. 91.

von metapoetischer Tiefe, “ao nível mais profundo da própria consciência do poeta.”³²⁹

Gerade der poetische Diskurs mit dem subjektivem Fokus musste im Kontakt mit dem Neorealismus – einer literarischen Schule der Inszenierung des Kollektiv-Objektiven – zu dilemmatischen Situationen führen. Die Lyrik provoziert durch ihre formalen und ästhetischen Eigenschaften – zur hier behandelten Zeit ist auch der freie Vers bereits keine Ausnahmeerscheinung mehr – genau die Reibungspunkte, die der Neorealismus in Opposition zu seinen unmittelbaren Vorgängern hatte.³³⁰ Auch der zentrale Ausdruck der subjektiven Sprechinstanz, die dem Kollektiv-Sozialen zu widerstreben scheint, wurde in diesem Zusammenhang kontrovers diskutiert.³³¹

Der Beginn der Bewegung aus der Lyrik heraus ist daher als Besonderheit zu bewerten. Die Lebendigkeit der lyrischen Tradition in der portugiesischen Literatur – mit ihrem modernistischen Höhepunkt – relativiert dies jedoch.

Nicht allein die Auflehnung gegen die Formate der Vorgänger, sondern gerade die beanspruchte Neubewertung von Autor und Werk und der entsprechenden Rollen markiert die literarische, literaturkritisch und ideologisch gefärbte Intervention des Neorealismus.³³²

Tatsächlich beginnt der Neorealismus mit zumeist im letzten Drittel der 1930er geschriebener Poesie, kompiliert in der ersten Ausgabe des insgesamt zehnbändigen *Novo Cancioneiro* (1941-1944), den Eugénio Lisboa als „orgão «oficial» do neo-realismo poético“³³³ einordnet, unter Beteiligung von Autoren, deren Nähe zur *Presença* noch deutlich erscheint.³³⁴ Der Poesieband steht notabene nicht für eine neue ästhetische Richtung – diese wurde von den nachwirkenden Modernismen übernommen – sondern für eine neue dichterische Perspektive, die dem sozial-humanistisch geprägten Ausdruck eine Stimme verleiht.³³⁵ Die ersten lyrischen Anstöße im Rahmen des Neorealismus bringen mit Fernando Namora, Manuel da Fonseca und Carlos de Oliveira Schriftsteller hervor, die

³²⁹ Ebenda, S. 97.

³³⁰ Vgl. Lisboa, Eugénio (1980): *Poesia Portuguesa do »Orpheu« ao Neo-Realismo*, S. 98.

³³¹ Vgl. Kreutzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 174.

³³² Vgl. Lourenço, Eduardo (1994): *A ficção dos anos 40*, S. 284.

³³³ Lisboa, Eugénio (1980): *Poesia Portuguesa do »Orpheu« ao Neo-Realismo*, S. 105.

³³⁴ Vgl. Simões, João Gaspar (1976): *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (século XX), dos simbolistas aos novíssimos – ensaio*, S. 347-348.

³³⁵ Vgl. ebenda, S. 348-349.

sich auch durch ihr Romanwerk in der Literatur einen zentralen Platz erschreiben sollten. Die Poesie steht interessanterweise nicht nur am Anfang der neorealistischen Bewegung. Sie ist auch der Ort, wo die programmatische Orthodoxie am deutlichsten überwunden wurde.³³⁶

Aus offensichtlich noch kritischer Sicht eines der führenden Presencisten gesteht João Gaspar Simões den Gedichten des frühen Neorealismus a posteriori trotz ihrer rhetorischen Abhängigkeit von der sozialen Mission einen poetischen Wert zu, der sich gerade aus der die soziale Problematik personalisierenden Ästhetik nährt.³³⁷

III.4.1.8. Koordinaten der neorealistischen Poetik

Die Themenkreise der neorealistischen Lyrik, als Ausdruck der „welt-historische[n] Perspektive einer Ideologie der sozialen Revolution“³³⁸, bewegen sich in einem Raster der dichotomen Felder Utopie und soziale Wirklichkeit, Repression und humanistische Ethik sowie Ideologie und Individuum.³³⁹ Die Gegenüberstellung von mythisch ausgebaute Zukunftstypologie und entmythologischer Gegenwart liegt diesen Feldern zugrunde.³⁴⁰ Von zentraler Bedeutung ist jedoch die metapoetisch relevante Funktion der Dichtung selbst. Kreuzer ordnet sie dem allgemeinen Themenkomplex unter, obwohl gerade hier eine selbstbewusste Abgrenzung von der *Presença*-Dichtung vollzogen wurde.³⁴¹ So, wie dieser immanente Diskurs über eine thematische Ebene hinausreicht, erschöpft sich die neue Dichtung nicht etwa als „positive Agitation“³⁴². Sicher sind Aktivismus und Agitation zentrale Motives des neorealistischen Dichtens. Die aus ihnen entwickelte metapoetische Dynamik konstituiert den spezifischen lyrischen Typus.

Die sprachliche Form wurde eindeutig durch die Fokussierung auf die rhetorisch wirksame kommunikative Haltung geprägt und bot zunächst keine

³³⁶ Vgl. de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 60.

³³⁷ Vgl. Simões, João Gaspar (1976): *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (século XX), dos simbolistas aos novíssimos – ensaio*, S. 349.

³³⁸ Kreuzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 180.

³³⁹ Vgl. ebenda, S. 180-184.

³⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 187.

³⁴¹ Vgl. ebenda, S. 183.

³⁴² Ebenda.

tiefe stilistische Innovation. Sie erfährt einen „instrumentalen Einsatz“³⁴³. Dafür wurden die tradierten rhetorischen Techniken und gerade die verwendete Symbolik und Motivik um ideologische Lesarten sozialer, politischer, historischer Phänomene erweitert.³⁴⁴ Trotz dieser „Funktionsveränderung“³⁴⁵ ist der Rückgriff auf kanonische Gedichtformen weiterhin relevant, wie die lyrischen Werke von Manuel da Fonseca und Carlos de Oliveira zeigen.³⁴⁶ Die symbolistische Tendenz des Neorealismus verknüpft diesen mit „einer der tiefsten Quellen portugiesischen Dichtens“³⁴⁷. Im *Novo Cancioneiro* dominierte noch „o intuito de testemunhar, por vezes a partir de cenários que se aproximam de uma visão expressionista, todo um sentido de intervenção, de empenhamento social.“³⁴⁸

Ausgehend von der Poesie neorealistischer Prägung ist die weitere Entwicklung vom „Abrücken von Utopismus und weltrevolutionärem Pathos“³⁴⁹ gekennzeichnet. Die sich daraus und in engem Kontakt zum sehr präsenten Surrealismus herausbildende engagierte Dichtung ist bereits von geringerem bzw. abstrakterem Sozialbezug und näherte sich dem Konzept konkreter Poesie an.³⁵⁰ Die Poesiebewegung vertieft sich also nicht auf dem Feld des Engagements, sondern sie expandiert ästhetisch und strukturell.

In den 1940er Jahren findet zudem eine allmähliche Verlagerung von Poesie und Kurzprosa zum Roman statt, wobei die zunehmende Suche nach einem eigenen ästhetischen Weg eher zur fließenden Annäherung an neue Bewegungen wie der des Surrealismus und der des Existenzialismus führte.³⁵¹ Was diese später zutage tretende Dominanz³⁵² der narrativen gegenüber der lyrischen Gattung betrifft, so kommen im Prinzip nur zwei Thesen in Frage: Entweder war die lyrische Produktion tatsächlich von geringerer Präsenz, was im Wesen der Gattung zu begründen wäre, oder die Bedeutung der Lyrik des Neorealismus wurde und wird unterschätzt,

³⁴³ Ebenda, S. 186.

³⁴⁴ Ebenda, S. 185.

³⁴⁵ Ebenda.

³⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 185-186.

³⁴⁷ Ebenda, S. 187.

³⁴⁸ Guimarães, Fernando (1999): *Processo poético e realidade*, S. 198.

³⁴⁹ Kreutzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 190.

³⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 191.

³⁵¹ Vgl. Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1034-1035 und 1042.

³⁵² Vgl. Kreutzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 170.

wobei hier nicht nur von ihr selbst, sondern vom Einfluss auf die Folgeströmungen die Rede ist. Geht man ausschließlich von der Mitteilungsabsicht eines offen engagierten Literaturtypus aus, wäre das Unterschätzen des poetischen Potentials fast zu rechtfertigen. So scheint die Poesie aus Sicht einer ästhetischen Innovation fast als Sackgasse, wie es bei Helmut Siepman herausgelesen werden kann:

In der Poesie überwand der Neorealismus die Ästhetik des Modernismus, indem er nicht mehr unbekannte Horizonte menschlicher Existenz zu erforschen suchte, sondern Mißverhältnisse im sozialen, ökonomischen und politischen Leben aufzeigen wollte, um eine Veränderung des gesellschaftlichen Bewußtseins zu erreichen.³⁵³

Dass der Neorealismus bereits Anfang der 1950er an seine Grenzen stieß, macht E. M. de Melo e Castro daran fest, dass er nicht konsequent genug war, sich leichtfertig der Imitation des Realismus hingab und sich ästhetisch an der Poesie des 19. Jahrhunderts orientierte.³⁵⁴ Anders als der Realismus bot die Romantik eine geradlinige und über lange Zeit kultivierte Poesieauffassung zwischen Subjektivität und sozialer Tendenz.

Einen „ponto de arranque polémico para uma nova poética assente no materialismo dialéctico“³⁵⁵ konnten die Neorealisten nicht bieten; sie tappten dabei in die Falle eines „idealismo literário não dialéctico“³⁵⁶, also letztlich einer Reminiszenz der Romantik als Strömung eines Idealismus. Die Reaktion der ideologisch ähnlich konfigurierten, literarisch wegweisenden Folgegeneration um die Zeitschrift *Árvore* gab sich bereits subversiv als *realismo contraditório*.³⁵⁷ Zumindest in der Prosa reichte der Neorealismus noch in die 1960er Jahre hinein.³⁵⁸

Als lose Anknüpfung an die engagierte Lyrik des Neorealismus kann die literarisch-musikalische Bewegung um den Dichter Manuel Alegre, den Komponisten und einflussreichen Virtuosen der portugiesischen Gitarre Carlos Paredes sowie den Liedermacher José Afonso gelten. Mit ihnen und

³⁵³ Siepman, Helmut (1988): „Die portugiesische Literatur der Gegenwart“, S. 74.

³⁵⁴ Vgl. de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 62-63.

³⁵⁵ Ebenda, S. 63.

³⁵⁶ Ebenda.

³⁵⁷ Vgl. ebenda.

³⁵⁸ Vgl. Mendonça, Fernando (1973): *A Literatura Portuguesa no século XX*, S. 99.

anderen manifestierte sich ab Anfang der 1960er Jahre diese Bewegung als eigenständiges und auch mediales Phänomen.³⁵⁹

Die These, sie seien in erster Linie Verwalter des neorealistischen Erbes gewesen³⁶⁰, lässt sich um die Grundlinien der lyrischen Progression über den Surrealismus und seine Ausläufer hinaus erweitern. Damit wäre die Lokalisierung der engagierten Poesie und des mit ihr verbundenen Protestliedes der 1960er und 1970er als „dritte neorealistische Generation“³⁶¹ eine nicht nur verkürzte, sondern verfälschende Sichtweise. Es handelt sich vielmehr um eine Strömung, welche die beschriebene lyrischen Progression begleitete. Mit ihr hatte sie die humanistische Grundhaltung und die Tendenz zum Streben nach ästhetischer Autonomie gemeinsam.³⁶²

Dabei scheint die Betrachtung dieser Bewegung als dritte Generation des Neorealismus und der in dieser Zeit aufkommenden Bewegung des Protestliedes bereits deren Grenzen aufzulösen.³⁶³

III.4.2. Surrealismus

III.4.2.1. Vorläufer und portugiesische Spätzündung

Als avantgardistische Bewegung gestaltete sich im Frankreich der 1920er Jahre die Strömung des Surrealismus. Die Kunstauffassung seiner Akteure könnte als meta-realistisch beschrieben werden.

Anfang bis Mitte der 1940er Jahre sollten die später dem portugiesischen Surrealismus zugerechneten Intellektuellen noch in Einheit mit den Neorealisten agieren, was auch ihre politische Positionierung wider-

³⁵⁹ Vgl. Kreuzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 192-193.

³⁶⁰ Vgl. Santos, David (2007): *Catálogo Batalha pelo conteúdo. Exposição documental. Movimento Neo-Realista Português*, S. 398-401.

³⁶¹ Kreuzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 192.

³⁶² Vgl. Menéres, Maria Alberta e de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1979): *Antologia da Poesia Portuguesa 1940 / 1977*, S. 50.

³⁶³ Vgl. Miguel, Jorge (1986): *Curso de Literatura*, S. 339.

spiegelt.³⁶⁴ Auch fühlten sich nicht wenige Neorealisten schon sehr früh stärker vom ästhetischen Radikalismus der Surrealisten angezogen.³⁶⁵

Der portugiesische Surrealismus sollte erst im letzten Drittel der 1940er Jahre als eigenständig auftreten und in diesem Sinne auch wahrgenommen werden. Im Rahmen dieser ‚Spätzündung‘ verbanden sich Bezüge zu den französischen Vorbildern mit der Experimentierfreude der ersten Generation des portugiesischen Modernismus, deren Relevanz in der Rezeption noch lange anhalten sollte.³⁶⁶

Dass der aus dem *Presença*-Umfeld kommende Edmundo de Bettencourt bereits 1944 behauptete, sich dem Neorealismus gegenüber nicht fremd zu fühlen und sich zugleich von den eigenen Erfahrungen mit dem „sôbre-realismo“³⁶⁷ gelöst zu haben, muss überraschen. Der aus Madeira stammende Autor scheint also das überwunden zu haben, was erst Jahre später als Bewegung überhaupt sichtbar wurde.³⁶⁸ Bettencourt kann so als frühester Vorläufer des Surrealismus gelten.³⁶⁹

Tatsächlich treten Neorealismus und Surrealismus annähernd parallel auf den Plan. Hier ist António Pedros (1909-1967) solitärer Vorstoß noch vor 1940 hervorzuheben, der im Schatten der Dispute zwischen *Presença* und Neorealismus aber nicht besonders auffiel.

Doch auch klar dem Umfeld des Neorealismus zugewiesene Autoren wie José Gomes Ferreira und sogar der ‚Doktrinär‘ Mário Dionísio eignen sich relativ früh surrealistischen Techniken an.³⁷⁰

Der Surrealismus sollte hauptsächlich in der Poesie und Malerei ihren Ausdruck finden. So dezidiert, wie sich die Surrealisten von jeder ästhetischen Doktrin unabhängig erklären, so konsequent erscheint auch die

³⁶⁴ Vgl. Cuadrado, Perfecto E. (1998): *A única real tradição viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, S. 18, Kreutzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 194, Guimarães, Fernando (1982): *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, S. 99 und Marinho, Maria de Fátima (1989): *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, S. 23.

³⁶⁵ Vgl. Marinho, Maria de Fátima (1989): *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, S. 23.

³⁶⁶ Vgl. Cuadrado, Perfecto E. (1998): *A única real tradição viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, S. 12.

³⁶⁷ Câmara, João de Brito (1996): *O Modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, S. 55.

³⁶⁸ Vgl. ebenda.

³⁶⁹ Vgl. de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 64.

³⁷⁰ Vgl. Kreutzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 172.

zügellose Dynamik der verschiedenen Gruppierungen innerhalb der Bewegung. Das Zusammenfinden wich bald einem durch heftige Polemiken geprägten Separatismus, der über mehrere Jahre immer wieder neue Spaltungen hervorrief.³⁷¹ Der Zeitgenosse David Mourão-Ferreira bezeichnet demzufolge den teilweise aus dem Surrealismus hervorgegangenen Literaturkreis der 1950er zutreffend als „*geração bastante dividida*“³⁷².

Die intensive und durchweg positive Rezeption des Modernismus ab der *Presença*-Generation förderte auch den späteren Rückgriff auf antizipierte surrealistische Manifestationen. Solche waren etwa im Werk von Fernando Pessoa oder José de Almada Negreiros zu entdecken.³⁷³

E. M. de Melo e Castro verortet den portugiesischen Surrealismus innerhalb der Koordinaten eines entmystifizierenden dadaistischen Humors, der Freudschen Erfassung des Unterbewusstes sowie der marxistisch geprägten Denunziation der ökonomisch-kulturellen Unterdrückung.³⁷⁴

Parallelen zur Genese und zum Wirken des Neorealismus bestehen allerdings nur an der Oberfläche.³⁷⁵ So waren die historische Dringlichkeit sowie die Notwendigkeit der umformenden Aktion im sozialen wie im ästhetischen Feld von gewichtiger Bedeutung. Sie wurden aber weder zu konkreten Strategien ausgearbeitet, noch führten sie zur Annäherung an ideologische Leitlinien oder gar zu ihrer Übernahme.³⁷⁶ Die Gesellschaftskritik und Protesthaltung spiegelten zwar auch die allgemeine Lebenshaltung wider, bleiben aber nur Ausgangspunkt und werden nicht als Zielvorgabe oder Lösungsvorschlag formuliert.³⁷⁷

Als relativ kurzlebige Strömung steht der portugiesische Surrealismus für eine offensiv-polemische Reaktion auf den bereits etablierten Neo-

³⁷¹ Vgl. ebenda, S. 194-198 und vgl. Cuadrado, Perfecto E. (1998): *A única real tradição viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, S. 10-11.

³⁷² Mourão-Ferreira, David (1980): *Vinte poetas contemporâneos*, S. 269. Kursivsetzung im Original.

³⁷³ Vgl. Guimarães, Fernando (1982): *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, S. 95 und Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1047.

³⁷⁴ Vgl. de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 64.

³⁷⁵ Vgl. Kreuzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 195.

³⁷⁶ Vgl. Cuadrado, Perfecto E. (1998): *A única real tradição viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, S. 13-14.

³⁷⁷ Vgl. Mourão-Ferreira, David (1980): *Vinte poetas contemporâneos*, S. 279.

realismus, ohne aber die spätmodernistische Kunstproduktion wieder aufzugreifen.³⁷⁸

Die Kritik der Surrealisten am gesellschaftlichen und künstlerischen Interventionsanspruch der neorealistischen ‚Rivalen‘ ist unmissverständlich und scharf; sie verschont lediglich den dokumentarischen Wert der Werke und resümiert ihren Beitrag lakonisch als „fracasso artístico“³⁷⁹. Mit einer zeitlichen Distanz von gut zwei Jahrzehnten stellt der für den portugiesischen Surrealismus bedeutende Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2006) im Jahr 1962 fest, dass von den zeitgenössischen Bewegungen gerade der Neorealismus das am wenigsten geeignete Programm der sozialen und künstlerischen Intervention angeboten habe.³⁸⁰ Cesariny hatte sich sehr früh satirisch-ironisch mit den neorealistischen Kollegen auseinandergesetzt, wobei ihm kein literarischer Schachzug zu schade schien. Für diesen Zweck erschuf er den Dichter Nicolau Cansado Escritor.³⁸¹

Als surrealistische Grundhaltung gilt ein einziges Sich-Verweigern gegenüber allen gesellschaftlich-kollektiven Instanzen und Symbolen. Der Gegenentwurf wurde zum Programm – ein Begriff, der im surrealistischen Selbstverständnis wohl kaum haltbar wäre – und verschrieb sich einem vorwiegend individuell repräsentierbaren künstlerischen Holismus.³⁸² Die Verweigerung wurde als *abjeccionismo* vor allem auf die möglichen ästhetischen Bindungen bezogen.³⁸³ So wurde der presencistische Leitsatz zu António Maria Lisboa „a arte não servirá fim nenhum“³⁸⁴ entscheidend verschärft – wohl auch als klare Abgrenzung von der neo-realistischen Verpflichtung, wie Fernando Guimarães vermutet.³⁸⁵

Angesichts der Polemik zwischen Presencismus und Neo-Realismus bestand die Absicht der Reihe *Cadernos de Poesia* (1940-1942, 1952, 1953)

³⁷⁸ Vgl. Guimarães, Fernando (1982): *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, S. 96.

³⁷⁹ Cuadrado, Perfecto E. (1998): *A única real tradição viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, S. 21.

³⁸⁰ Vgl. Cuadrado, Perfecto E. (1998): *A única real tradição viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, S. 20.

³⁸¹ Vgl. Marinho, Maria de Fátima (1987): *O surrealismo em Portugal*, S. 311-314.

³⁸² Vgl. Cuadrado, Perfecto E. (1998): *A única real tradição viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, S. 16.

³⁸³ Vgl. Guimarães, Fernando (1982): *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, S. 100.

³⁸⁴ zitiert nach Guimarães, Fernando (1982): *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, S. 100.

³⁸⁵ Vgl. hierzu auch Cardoso Pires, José (1993): *Auto-retrato na Geração Literária dos anos 50*, S. 9.

darin, ein Forum für eine poetische Einheit zu bieten. Die Reihe stand für einen „compromisso eclético entre o humanismo e o esteticismo“³⁸⁶. Ein solch übergreifender Ansatz war trotz allem dem neorealistischen Bild des humanistisch geprägten Dichters und seiner bewussten Teilhabe am Leben nahe.³⁸⁷ Mit dem Aufkommen des Surrealismus wurde jedoch der Anspruch kompletter Loslösung von konkreten Vorbildern erneut aufgegriffen. Als weitere Parallele zum Neorealismus sind jedoch Annäherungen an den romantischen Duktus mit seiner subjektiv verwurzelten Irrationalität zu erkennen, so dass Natália Correias Aussage nicht allzu weit hergeholt scheint:

O surrealismo foi a última expressão do romantismo.³⁸⁸

III.4.2.2. Intervention und Evasion

„Pretextos para fugir do real“³⁸⁹

Alexandre O’Neill (*No reino da Dinamarca*, 1958)

Das Partizipieren und insbesondere das Intervenieren der Surrealisten in Form subversiver Destruktion und Neuschöpfung ist viel mehr Ausdruck des Individuellen als einer offen kämpferischen und sich aufopfernden Revolution, die sich einem konkreten politischen Ziel verschrieben hat.³⁹⁰ Im Manifest, das die Dichter Mário Henrique Leiria, João Artur Silva und Artur do Cruzeiro Seixas 1950 unterzeichneten, wird dieses Agieren dementsprechend als Guerillataktik umschrieben.³⁹¹

Die literarische Präsenz des portugiesischen Surrealismus stützt sich auf erstaunlich wenige theoretisch-programmatische Texte. Stattdessen positioniert er sich über abstrakt intervenierende Haltungen, einige kollektive Werke und zahlreiche individuelle Schriften. Bei letzteren stand zudem die

³⁸⁶ Menéres, Maria Alberta e de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1979): *Antologia da Poesia Portuguesa 1940 / 1977*, S. 50.

³⁸⁷ Vgl. Simões, João Gaspar (1964): *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*, S. 371-373 und 376.

³⁸⁸ Pedrosa, Inês (2004): *Anos Luz – Trinta conversas para celebrar o 25 de Abril*, S. 210.

³⁸⁹ O’Neill, Alexandre (1984): *Poesias Completas 1951/1983*, S. 78.

³⁹⁰ Vgl. Cuadrado, Perfecto E. (1998): *A única real tradição viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, S. 16-17.

³⁹¹ Vgl. ebenda, S. 16.

Poesie im Vordergrund, die sich in den 1950er Jahren in Cesarinys Dichtung konsolidierte.³⁹²

Die stilistische Vielfalt lässt nur bedingt Aussagen über poetische Grundlinien zu. Die Poesie des Surrealismus war nicht nur eine einfache Fortsetzung des modernistischen Textexperiments. Sie nutzte den Anspruch auf möglichst große Themen- und Formfreiheiten, um auf und zwischen diesen beiden Ebenen Unzusammenhängendes zu schaffen. Dadurch sei das Träumerische, Unbewusste und Phantastische erschließbar geworden.³⁹³ Dieser surrealistische Produktionsmodus führt nicht etwa nur zu chaotischen Ergebnissen. Er folgt vielmehr einem klaren Kriterium, welches Winfried Kreutzer als auf mehreren Ebenen agierende „referentielle Inkohärenz“³⁹⁴ bezeichnet und untersucht. Die damit verbundene strukturelle Paradoxie steht nicht im Widerspruch zum in der portugiesischen Kunst seit dem Barock tradierten Konzeptismus. Dies gilt auch besonders im Bezug auf die Tradition der Volksdichtung, deren Bedeutung für den Surrealismus nicht unterschätzt werden kann.³⁹⁵ Der Surrealismus baut auf die modernistischen Vermächtnisse auf und betreibt mit seiner Poetik eine textstrukturelle Progression. Diese beruht wiederum auf einem inkohärenten Textgefüge.

Hier lässt sich eine Analogie zum kaum rekonstruierbaren Schreibimpuls erkennen, so wie ihn Jacinto do Prado Coelho (1920-1984) den Dichtern der Moderne zuschrieb:

O poeta moderno, ao entregar-se ao exercício verbal que é a escrita dum poema, não sabe muitas vezes o que ele próprio dirá nem o que dirão as palavras.³⁹⁶

Der Widerstand des Surrealismus manifestiert sich als bewusst antipoetische, -ästhetische, -politische und -historische Haltung. Sie ist

³⁹² Vgl. ebenda, S. 23, Kreutzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 195-196, 198 und Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1055.

³⁹³ Vgl. Kreutzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 198.

³⁹⁴ Ebenda, S. 198.

³⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 200.

³⁹⁶ do Prado Coelho, Jacinto (1977): *A letra e o leitor*, S. 246.

gepaart mit dem puristischen Ziel einer freien und reinen Poesie.³⁹⁷ Eine absolute Ziellosigkeit des künstlerischen Schaffens, wie sie António Maria Lisboa postulierte³⁹⁸, scheint also in Hinblick auf die genannten Zielsetzungen nicht möglich. Dennoch geht gerade von solch einem Absolutheitsanspruch eine besondere Kraft aus. Der Anspruch, das Künstlerische durch seine eigene Dekonstruktion aufzulösen, um das Ursprüngliche erfahrbar zu machen, findet sich bereits bei José Gomes Ferreira, dessen Poesie den frühen Neorealismus begleitete.³⁹⁹ Dass dies aber erst im Surrealismus mit programmatischer Entschlossenheit verfolgt wird, belegt António Ramos Rosa mit Beispielen aus dem Werk Cesarinys:

A realidade poética requer a sublevação da palavra, ou seja, um sismo (...), de que o próprio poema é o sismógrafo.⁴⁰⁰

Ramos Rosa stellt weiter fest, dass im Surrealismus nicht nur der Ausdruck des Absurden, sondern die poetische Präsenz vor der Klarheit des metaphorischen Sinngefüges steht. Erst durch das Abrücken von einem fest gefügten Diskurs erlange das poetisch nicht Erfassbare eine Präsenz.⁴⁰¹ Diese paradoxe Vergegenwärtigung äußert sich nicht nur im Streben nach künstlerischer Autonomie. Es ist die Schaffung einer andersartigen ‚Überrealität‘, und nicht das Abbilden des Realen, die dies ermöglicht.⁴⁰² Die Absurdität surrealistischer Bildwelten bedeutet nicht, dass die Textkonstruktion nicht besonders rigoros betrieben werden muss. So werden Bilder verzerrt oder umgekehrt und schließlich Textcollagen produziert, die als Ergebnis eine Art logische Inversion schaffen. Dies führt zur einer Situation, die alternativlos, zugleich aber nicht erreichbar scheint: in der

³⁹⁷ Vgl. Guimarães, Fernando (1982): *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, S. 100-101, Ramos Rosa, António (1987): *Incisões Oblíquas. Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, S. 28. und Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1054.

³⁹⁸ Vgl. Guimarães, Fernando (1982): *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, S. 100.

³⁹⁹ Vgl. Ramos Rosa, António (1987): *Incisões Oblíquas. Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, S. 11.

⁴⁰⁰ Ebenda, S. 28.

⁴⁰¹ Vgl. ebenda, S. 33-34.

⁴⁰² Vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1977): *A letra e o leitor*, S. 247.

Poesie gibt sich die Realisierung des surrealistischen Textes als etwas aus, das jenseits des Lyrischen liegt.⁴⁰³

Unter der pejorativ besetzten Bezeichnung *Abjeccionismo* konsolidiert sich der avantgardistische Schub. Dieser ist zunächst deutlich einer Protesthaltung gegen das Offizielle verpflichtet.⁴⁰⁴ Wichtiger ist jedoch, dass damit der Surrealismus als „mais especificamente português“⁴⁰⁵ ausgewiesen wird.

Kaum war die surrealistische Literatur etabliert, traten bereits um 1950 erste Anzeichen einer Beruhigung der anfänglichen Polemiken und Exzentriken auf. Zu dieser Zeit fehlte der zersplitterten Bewegung eine nachhaltige intellektuelle Stütze.⁴⁰⁶ Alexandre O'Neill etwa spielte die Bedeutung der Bewegung bald herunter und distanzierte sich schließlich von ihr.⁴⁰⁷

Im größeren Zusammenhang offenbart sich hier eine klare Tendenz: das bis zum Verstören verfolgte Ausloten der Subjektivität war mit dem Ausklang der Modernismen von den nachfolgenden Bewegungen nicht ad acta gelegt worden. Der Modernismus wirkte nach und stand ungebrochen den Ansprüchen des realistisch-didaktischen Schreibens gegenüber. Damit blieb letztendlich eine abstrakt-surreale Flucht als eine Art invertierte oder aufgelöste Referenzialität.

Die Bezeichnung „realismo contraditório“⁴⁰⁸ für die kurze Zeit später nachfolgende Bewegung um die Zeitschrift *Árvore* verbirgt kaum die Tatsache, dass die zentrale theoretische Frage geblieben war: die Problematik des Realen in der Poesie.

Anfang der 1950er Jahre trat die Bewegung jedoch nicht mehr aggressiv oder polemisch auf.⁴⁰⁹ Ein Jahrzehnt später jedoch wird von einem Bruch gesprochen, der die neorealistisch-surrealistische Dualität von den späteren Strömungen klar abgrenzt. In der Poesie wird die Dekonstruktion

⁴⁰³ Vgl. de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 68.

⁴⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 69.

⁴⁰⁵ Ebenda.

⁴⁰⁶ Vgl. Jakob, Juri (2003): „Alexandre O'Neill“, S. 1.

⁴⁰⁷ Vgl. Guimarães, Fernando (1982): *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, S. 97 und Jakob, Juri (2003): „Alexandre O'Neill“, S. 1.

⁴⁰⁸ de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 70.

⁴⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 70.

vorherrschender Diskurse vorangetrieben. Sie wird zur „operação linguística“⁴¹⁰, das eigene Instrument ihrer inneren Erneuerung.⁴¹¹

Von den zwei Publikationen dieser Zeit – *Poesia-61* und *Poesia Experimental* – setzt sich letztere wegen ihrer Radikalität auf der visuellen und morphologischen Ebene ab.⁴¹²

Es bleibt festzuhalten, dass sowohl vom Neorealismus als auch vom Surrealismus bedeutende Impulse für die Poesie der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts ausgehen. Hierbei leisteten gerade die sich von den ursprünglichen Programmatiken lösenden Autoren wie Jorge de Sena, Carlos de Oliveira, Mário Cesariny und Alexandre O’Neill (1924-1986) dazu einen nachhaltigen Beitrag.⁴¹³ Das Werk O’Neills und anderer erinnert daran, dass Satire und makabrer Humor nicht erst im 20. Jahrhundert mit Aufkommen des Surrealismus die Literatur bereichern, sondern ihre Tradition haben.

1973 veröffentlicht Natália Correia ein Werk, das sowohl Studie als auch Anthologie ist. Mit *O surrealismo na poesia portuguesa* legte sie nicht etwa eine Bilanz der Strömung vor, sondern eine Betrachtung surrealistischer Tendenzen im Verlauf der über siebenhundertjährigen Poesiegeschichte Portugals. Die Anthologie ist nach thematisch-stilistischen Kriterien organisiert. Der portugiesische Surrealismus hatte neben der heftigen Anfangsphase des *Orpheu*-Modernismus auch ältere, hauptsächlich barocke satirische Vorbilder. Auch bestimmte Aspekte der Romantik können als Bezugspunkte ermittelt werden.⁴¹⁴ Die Herausgeberin verfolgte das Ziel, das flüchtige Aufblitzen surrealer Elemente auch in weit zurückliegenden Epochen aufzuspüren:

(...) *outra dimensão*, pertinazmente escamoteada por uma tradição literária enraizada numa estética de aplicação ora sentimental, ora ornamental, fez, contudo, fugazes aparições na poesia de uns tantos que (...) dela foram médiuns.⁴¹⁵

⁴¹⁰ ebenda, S. 75.

⁴¹¹ Vgl. ebenda.

⁴¹² Vgl. ebenda, S. 76.

⁴¹³ Vgl. Nava, João Miguel (1991): *Antologia de Poesia Portuguesa 1960-1990*, S. 7.

⁴¹⁴ Vgl. Correia, Natália (2002): *O surrealismo na poesia portuguesa*, S. 6.

⁴¹⁵ Ebenda, S. 7.

Alexandre O'Neill sollte Bretons Ratschlag an die portugiesischen Surrealisten, auf die eigene Tradition zurückzugreifen, nicht nur verteidigen, sondern seine Umsetzung selbst versuchen.⁴¹⁶ Komprimiert ist dies in seinem längeren Gedicht *Autocrítica (Feira cabisbaixa, 1965)* zu finden, wo er mit sarkastischem Ton sich mit Guerra Junqueiro, Nicolau Tolentino, Cesário Verde, António Nobre und Fernando Pessoa auseinandersetzt. Tatsächlich ist dieser lyrische Text eine Reaktion auf die auf ihn gerichtete Kritik. Einer der Kritiker, António Sérgio, wird namentlich erwähnt.⁴¹⁷ Natália Correia präzisiert ihre Auswahlkriterien wie folgt:

(...) *poetas cuja obra é anteriormente rasgada pelos relâmpagos de uma topologia surrealista.*⁴¹⁸

Der Begriff ‚Riss‘ lässt vermuten, das surrealistische Element sei eine Art Fremdkörper im konventionellen literarischen Diskurs. Eine solche Auffassung passt gut zum surrealistischen Selbstverständnis, das auch Natália Correia aus offensichtlichen Gründen teilt. Neben den unmittelbar am Surrealismus beteiligten Zeitgenossen finden sich zunächst überraschend Autoren wie Gil Vicente, Luís Vaz de Camões, Gregório de Matos, Antero de Quental, António Nobre und Cesário Verde. Im 20. Jahrhundert tauchen Raul Brandão und Gomes Leal auf, die sowohl für den Neo-⁴¹⁹ als auch für den Surrealismus als Vorbilder gelten können.⁴²⁰ Besonders Raul Brandão fällt aus dem Rahmen. Sein von Correia ausgewählter Text ist der einzige, wenn auch höchst lyrisch gestalteter Prosatext.

Ein weiterer Punkt ist die relativ hohe Inzidenz von *quadras populares* verschiedenster Autoren als gewissermaßen lyrischer Urtypus. Dieser steht für Ursprünglichkeit und unbewusste sprachliche Spontaneität – alles Eigenschaften, die im Surrealismus befürwortet wurden. Anders als in den Manifesten der turbulenten Anfangszeit bietet Natália Correia eine eher unbefangene Definition des surrealistischen Lyrikbegriffs:

⁴¹⁶ Vgl. Jakob, Juri (2003): „Alexandre O'Neill“, S. 3.

⁴¹⁷ Vgl. O'Neill, Alexandre (1984): *Poesias Completas 1951/1983*, S. 262-266.

⁴¹⁸ Correia, Natália (2002): *O surrealismo na poesia portuguesa*, S. 8.

⁴¹⁹ Vgl. Ramond, Viviane (2008): *A Revista Vértice e o Neo-Realismo Português*, S. 223.

⁴²⁰ Vgl. Correia, Natália (2002): *O surrealismo na poesia portuguesa*, S. 8.

A poesia não é uma revisão das coisas, mas a visão pura, inaugural.⁴²¹

III.4.2.3. Die Zensurfrage

Es mag sich aufdrängen, dass surrealistische Techniken für die geschickte Umgehung oder gar für das Spiel mit einer Institution wie die staatliche Zensur wie geschaffen sei. Diesem Gedanken ist in Hinblick auf die text-materielle Innovation, mit der der Surrealismus die Grenzen neorealistischer Pragmatik überwand, weiter zu folgen.

Betrachtet man also den zeitgeschichtlichen Kontext, fallen im Zusammenhang mit den von der politischen Zensur abgesteckten Grenzen zwei Besonderheiten auf. Sie bedingen sich gegenseitig. Einerseits bietet ein surrealistischer Text für die zwar oft wirksamen aber eingleisigen Zensurmechanismen nicht viele Angriffspunkte. Zu sehr ist auf der unmittelbar lesbaren Bedeutungsoberfläche der Nonsens Programm. Andererseits offeriert gerade das augenscheinliche Fehlen von Sinnzusammenhängen den Künstlern mehr Spielräume, um Themen und Bezüge unterschiedlichster Art aufzugreifen und geschickt einzuflechten. Damit können nicht nur gegensätzliche, sondern weitgehend unverbundene Bezüge im Text Platz finden.

Hier bewegt sich der Surrealismus zwischen Verschlüsselung und Chaos. Eine Situation, die durch sowohl externe als auch interne Zwänge hervorgerufen wird – durch die Zensur einerseits und die selbst auferlegten ästhetischen Normen andererseits. Dass „Kryptografie auch etwas mit Kunst und vor allem mit Poesie zu tun hat und auf diese Weise (...) auch eine ästhetische Funktion gewinnen kann“⁴²², belegt diese Dualität.

III.4.3. Folgeströmungen der 1950er und 1960er

III.4.3.1. *Cadernos de Poesia*, zweite und dritte Reihe

Die Bandbreite und Vielfalt der Poesieströmungen der 1950er und 1960er Jahre in Portugal lassen sich bereits anhand der Namen, die den

⁴²¹ Ebenda, S. 11.

⁴²² Ernst, Ulrich (2005): „Kryptographie und Stenographie. Zwei Grundformen der Verschlüsselung in literarästhetischen Kontexten“, S. 155.

Zeitschriften und Lyriksammlungen gegeben wurden, ablesen. Während beispielsweise *Távola Redonda* und *Árvore* eher einen mythisch-tellurischen Bezug evozieren, bieten die Titel *Poesia-61* und *Notícias do Bloqueio* einen konkreten Verweis auf die Gegenwartsgeschichte.

Für gewöhnlich werden Bewegungen, die sich an publizierten Bänden festmachen lassen, nach der Lancierung bedeutender Namen bewertet. Dabei erfolgt keine Konzentration auf eine Programmatik, wohl auch, weil viele Organe eine solche nicht offen oder überhaupt nicht propagieren. Dies verhält sich bei Jorge de Sena ähnlich. Während Sena nur mittelbar mit dem Neorealismus in Verbindung gebracht wird, beginnt sein Dichter- und Kritikerdasein vor allem ab seiner Beteiligung an den *Cadernos de Poesia*.⁴²³ Zwischen der ersten und der letzten Serie der Reihe *Cadernos de Poesia* liegen genau die zehn Jahre, in denen sich der Neorealismus entfaltet und sich die nächstfolgende Bewegung manifestierte.⁴²⁴ Somit zeigen die letzten der 1952 bis 1953 erschienenen Nummern bereits den Kontakt mit Dichtern, denen eine Abgrenzung von der neorealistischen Schule wichtig sein musste. Hier war der Surrealismus längst eine Art Anziehungspunkt. Das Projekt mit dem Motto „A poesia é só uma“⁴²⁵ beginnt noch vor dem *Novo Cancioneiro* (1941) und wurde ein Jahrzehnt später vermehrt von Autoren des *sobrealismo* aufgegriffen.⁴²⁶ Die *Cadernos de Poesia* scheinen daher von den unterschiedlichen Strömungen relativ unabhängig gewesen zu sein. Ihren Standpunkt markierten sie durch die besondere Poesieauswahl. Die Vermittlung dieser Lyrikhefte als hier zersplittertes und dort unabhängiges Forum für Poesie – in Zeiten des verstärkten politischen Engagements – erschwert ihre genaue Verortung.⁴²⁷

⁴²³ Vgl. Ramos Rosa, António (1991): *A Parede Azul. Estudos sobre poesia e artes plásticas*, S. 40.

⁴²⁴ Vgl. Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1048.

⁴²⁵ Ein Motto, das ironisch-relativierend in der zweiten Serie um „...porque afinal não há outra“ erweitert wird. Vgl. hierzu Marinho, Maria de Fátima (1989): *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, S. 17 und 31.

⁴²⁶ Vgl. de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 66.

⁴²⁷ Vgl. Carlos, Luís Adriano e Matos Frias, Joana (2004): *Cadernos de Poesia*, S. VII

III.4.3.2. *Távola Redonda, Árvore*

Die Zeitschrift *Távola Redonda* erschien zwischen 1950 und 1954 und stand wie die literarischen Manifestationen zuvor weiterhin in der ästhetischen Tradition der Modernisten.⁴²⁸ Vor allem die Präsenz des sich allmählich verbreitenden Werks Pessoa's, aber auch die presencistische ‚Neutralität‘⁴²⁹ und ein so genannter dramatischer Humanismus⁴³⁰ stehen im Vordergrund.⁴³¹ David Mourão-Ferreira bezeichnet die Gruppe der Zeitschrift als erste einheitliche literarische Stimme der Generation der 1950er. Jedoch markiert allein der Jahrzehntwechsel eine kaum gültige Zäsur.⁴³² Da er selbst in dieser Bewegung seinen literarischen Einstand hatte, ist seine Sichtweise nachvollziehbar. Aber auch die *Távola Redonda* steht im Schatten des wenige Jahre zuvor erfolgten tatsächlichen Einschnitts, als sich der portugiesische Surrealismus öffentlichkeitswirksam manifestierte.

In *Távola Redonda* zeigt sich als lyrischer Impuls eine Loslösung vom sozialen und politischen Engagement.⁴³³ Ausgerechnet David Mourão-Ferreira, dessen Poesie im Rahmen dieser ‚Tafelrunde‘ auf den Plan tritt, bezeichnet die Bewegung nur wenige Jahre später als gescheitert. Bald sollten andere Gruppen hervortreten.⁴³⁴

Fast parallel zur letzten Serie der *Cadernos de Poesia* und nur ein Jahr nach dem Start des Projekts *Távola Redonda* verschafft sich die Zeitschrift *Árvore* im poetischen Umfeld Gehör. António Ramos Rosa leitete die Publikation, die ab 1951 nur zwei Jahre lang erschien.⁴³⁵ *Árvore* stand für das Bestreben, einen poetischen Realismus⁴³⁶ wieder aufzunehmen. Er drückte sich aber – nicht ohne einen in dieser Zeit zu erwartenden surrealistischen Einfluss – als „realismo-contraditório“⁴³⁷ aus. Hier sind noch die ideo-

⁴²⁸ Vgl. Cardoso Pires, José (1993): *Auto-retrato na Geração Literária dos anos 50*, S. 10-11.

⁴²⁹ Vgl. de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 66.

⁴³⁰ Vgl. Miguel, Jorge (1986): *Curso de Literatura*, S. 339.

⁴³¹ Vgl. Guimarães, Fernando (1982): *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, S. 102.

⁴³² Vgl. Mourão-Ferreira, David (1962): *Motim literário. Ensaio, crítica, polémica*, S. 189.

⁴³³ Vgl. Marinho, Maria de Fátima (1989): *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, S. 33-34.

⁴³⁴ Vgl. Mourão-Ferreira, David (1962): *Motim literário. Ensaio, crítica, polémica*, S. 189.

⁴³⁵ Vgl. Rozário, Denira (1994): *Palavra de Poeta. Portugal*, S. 100.

⁴³⁶ Vgl. Guimarães, Fernando (1982): *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, S. 101.

⁴³⁷ de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 63.

logischen Grundkonstanten des Neorealismus vorhanden, jedoch ohne eine offensive Haltung.⁴³⁸

Als Projekt eines „deutlich erkennbaren Eklektizismus“⁴³⁹, wie Fernando Guimarães schreibt, wird unter dem Symbol des Baumes nach Jorge Fernandes da Silveira „uma poesia social, fraterna, sem deixar de ser, contudo, uma poesia que busca o seu estatuto como linguagem“⁴⁴⁰ kultiviert. Auf der ergebnisoffenen Suche nach der ultimativen poetischen Sprache zeichnet *Árvore* bereits die Haltung einer Bewegung fünf junger südportugiesischer Dichter vor, die sich 1961 versammeln sollten. Dieses Jahr steht gleich für mehrere historische Wendepunkte, nämlich im Kulturbereich das Ende der Zeitschrift *Seara Nova* und im Politischen der Beginn des Kolonialkrieges in den portugiesischen Überseeprovinzen in Afrika.

Ein letztes Echo neorealistischer Poesie findet sich in *Notícias do Bloqueio*, einer von 1957 bis 1962 in Porto erschienenen Poesieserie, die Egito Gonçalves (1920-2001) nach einem seiner Gedichte benannte.⁴⁴¹

III.4.3.3. *Poesia-61*

Nach den vielen parallelen und meist kurzlebigen Bewegungen der 1950er Jahre kommt mit dem Namen *Poesia-61* in Südportugal eine Gedichtsammlung heraus. In ihr fanden Gastão Cruz, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge, Fíama Hasse Pais Brandão und Casimiro de Brito zusammen. *Poesia-61* kann nach de Melo e Castro vor dem Hintergrund des realistischen Konzepts als neue Avantgarde bezeichnet werden.⁴⁴² Zum Neorealismus und Surrealismus gibt es eine diffuse Annäherung und Abkehr zugleich.⁴⁴³ Die *Poesia-61* ignorierte das von Régio vertretene Kunstverständnis der *Presença*, nach dem rhetorische Intensität den künstlerischen Ausdruck unterminiere. Es verwundert daher nicht, dass die pre-

⁴³⁸ Vgl. ebenda, S. 70.

⁴³⁹ Guimarães, Fernando (1997): „Betrachtung der modernen portugiesischen Dichtung“, S. 199.

⁴⁴⁰ Fernandes da Silveira, Jorge (1986): *Portugal – Maio de Poesia 61*, S. 33.

⁴⁴¹ Vgl. Machado, Álvaro Manuel (1996): *Dicionário de Literatura Portuguesa*, S. 531.

⁴⁴² Vgl. de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 63 und 70.

⁴⁴³ Vgl. Gusmão, Manuel (1981): *A poesia de Carlos de Oliveira*, S. 24.

sencistische Kritik unter Führung von João Gaspar Simões sich besonders diesem Aspekt widmete.⁴⁴⁴ Fernandes da Silveira ist überzeugt, „que os *poetas 61* levaram ao extremo a desordem do discurso literário.“⁴⁴⁵ Es geht hier also nicht um ein Konzept der Antipoesie⁴⁴⁶, sondern um „anti-discursivismo, ausência total de pontuação, hermetismo, plurissignificação, resistência à leitura“⁴⁴⁷. Genau darum geht es in Gastão Cruz Gedicht *A Leitura*⁴⁴⁸ aus dem Band *A Doença* (1963), in dem die mehrfache Rekurrenz auf die dichotomen Motive Einsamkeit und Lebenslust das im Gedichtstitel vorgegebene Thema zu überschwemmen scheinen:

A solidão ardia
nas páginas dos livros
[...]
Assim se espera um fogo
diferente da prosa

Auch im dem späteren Gedicht *Imagem da Linguagem*⁴⁴⁹ (*Teoria da Fala*, 1972) evoziert Gastão Cruz die Konstituenten Sprache und Text, um diese anschließend mit Expressivität und „sua possível carga emocional“⁴⁵⁰ zu füllen.

Es ergibt sich also im Rahmen des neuen realistischen Konzepts die Erkenntnis und Forderung, dass die poetische Realität eine eigene zu sein habe.⁴⁵¹ Haupterrungenschaft der 61er-Gruppe ist die Wiederentdeckung des ‚Kernpoetischen‘, oder, wie de Melo e Castro schreibt, „[a] poesia não narra, não serve, nem é mais discursiva. A poesia substantiva-se.“⁴⁵² Fernandes da Silveira stellt weiter fest, “[que,] sem abdicar do compromisso com o seu tempo, o poeta investe na autonomia da escrita“⁴⁵³. Hier erscheint die kleine *Poesia-61*-Gruppe als Synthese zwischen neorealistic-

⁴⁴⁴ Vgl. Fernandes da Silveira, Jorge (1986): *Portugal – Maio de Poesia 61*, S. 23-25.

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 27.

⁴⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 27.

⁴⁴⁷ Ebenda, S. 211.

⁴⁴⁸ Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 1803-1804.

⁴⁴⁹ Ebenda, S. 1806-1807.

⁴⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 1803.

⁴⁵¹ Vgl. ebenda, S. 214.

⁴⁵² de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 75.

⁴⁵³ Fernandes da Silveira, Jorge (1986): *Portugal – Maio de Poesia 61*, S. 35.

em und surrealistischem Programm, wobei letztere Bewegung größeren Einfluss zeitigte.⁴⁵⁴

Die von João Barrento beschriebene “obsessão estrutural da metapoesia de '61”⁴⁵⁵ deutet auf die Lyrikentwicklung zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte als eine Art ‚Autognosis‘ mit offenem Ausgang. Allerdings vertraten die drei Dichterinnen und zwei Dichter kein gemeinsames Programm.⁴⁵⁶

In den 1960er Jahren bildet sich die Bewegung der *Poesia Experimental* heraus, die wie die 61er-Bewegung für die Vielfalt poetischer Ansätze steht.⁴⁵⁷ Diese Vielfalt lässt sich als Teil der Tendenzen eines „experimentalismo polivalente“⁴⁵⁸ fassen.

⁴⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 37.

⁴⁵⁵ Barrento, João (1996): *A palavra transversal. Literatura e Ideias no século XX*, S. 80, vgl. hierzu auch Fernandes da Silveira, Jorge (1986): *Portugal – Maio de Poesia 61*, S. 18.

⁴⁵⁶ Vgl. Fernandes da Silveira, Jorge (1986): *Portugal – Maio de Poesia 61*, S. 18.

⁴⁵⁷ Vgl. de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 70 und Gusmão, Manuel (1981): *A poesia de Carlos de Oliveira*, S. 24.

⁴⁵⁸ Miguel, Jorge (1986): *Curso de Literatura*, S. 339.

IV. Das sozialkritische Lied in Portugal

IV.1. Vom Fado zur *canção de Coimbra*

Bis zu der Troubadour-Lyrik des Spätmittelalters kann die traditionelle Verbindung von musikalischer Lyrik und ihrer herrschaftskritischen Funktion zurückverfolgt werden. Die *cantigas de escárnio e maldizer*, also die Hohn- und Spottlieder sind hier das bekannteste Beispiel.⁴⁵⁹ Eine solche Verbindung zur Gegenwart wird immer wieder hergestellt, wie das Beispiel Bob Dylan zeigt.⁴⁶⁰ So argumentiert auch Manuel Alegre:

Como na época de ouro provençal, poesia e música voltaram a encontrar-se para criar uma trova nova.⁴⁶¹

Im Vergleich finden so kanonisch rezipierte Epochen und neue Kunstformen zueinander. Konzeptuelle Werke wie Opern exponieren ‚musikalische Lyrik‘ als intermediale Kunstform und gehören bereits zum Fundus literarisch-musikalischer Tradition.

In Portugal setzt sich von der soeben angeführten Minnesang-Tradition bis zur regional sehr ausdifferenzierten Popular- und Folkloretradition ein fruchtbarer Nährboden zusammen. Der Fado repräsentiert demgegenüber eine eher rezente und vor allem urban geprägte Alternative. Seine Erscheinungsform entwickelte sich im Umfeld des Republikanismus im Sinne der Arbeiterbewegung.⁴⁶² Dieser *fado operário* sowie der aus der Region Alentejo stammende Chorgesang dominieren im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts Formen als Medium für das sozialkritische Lied mit urban-sozialen und respektive regional-tellurischen Schwerpunkten.⁴⁶³

Die Universitätsstadt Coimbra ist nicht nur die Wiege des Poesiebandes *Novo Cancioneiro*, mit dem 1941 die Dichter des Neorealismus einen ersten

⁴⁵⁹ Vgl. Raposo, Eduardo M. (2007): *Canto de intervenção*, S. 21-22.

⁴⁶⁰ Vgl. hierzu Butler, Martin (2007): „Das Protestlied: Kulturhistorische Ursprünge, formal-ästhetische Spezifika und ideologische Implikationen einer performativen Gattung der Sozialkritik“, S. 219, Seiler, Sascha (2006): „«Das einfache wahre Abschreiben der Welt» Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960“, S. 155 sowie Astor, Pete (2010): *The poetry of rock: song lyrics are not poems but the words still matter; another look at Richard Goldstein's collection of rock lyrics*, S. 143.

⁴⁶¹ Raposo, Eduardo M. (2000): *Cantores de Abril*, S. 14.

⁴⁶² Vgl. Raposo, Eduardo M. (2007): *Canto de intervenção*, S. 23-26.

⁴⁶³ Vgl. ebenda, S. 24-26 sowie Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 233 und 436-437.

kollektiven Ausdruck⁴⁶⁴ fanden. Begünstigt durch das akademische Umfeld war Coimbra auch der Ort weiterer Bewegungen von umfassenden kulturellen Erneuerungen.

Das Coimbra-Lied, für das verschiedene miteinander konkurrierende Bezeichnungen⁴⁶⁵ existieren, wird meist als Ableger des Lissaboner Fados wahrgenommen. Anfang des 20. Jahrhunderts kann es bereits als eigenständige Musikkultur bezeichnet werden. Sie wurde im studentischen Umfeld Coimbras gezielt vom ‚Brudergenre‘ der Hauptstadt weitgehend unabhängig kultiviert.

Die Abgrenzung vom *Fado de Lisboa* geschah über die Diversifizierung im Bereich der musikalischen Performanz. Ein expressiver bis pathetischer Gesangstil und ein ultraromantisch geprägter sprachlicher Ausdruck sowie nicht zuletzt die im Vergleich zur *guitarra portuguesa* von Lissabon um eine Note tiefer gestimmte Coimbra-Gitarre festigten die Dualität des Genres. Das speziell noch bis in die 1940er vor allem bezüglich der spezifischen Bauweise des Klangkorpus weiterentwickelte Saiteninstrument markiert seither als *guitarra de Coimbra* das heute autonome Genre.

Im akademischen Umfeld kam es graduell zu einer verstärkten Konzentration auf die Poetizität der Texte, die zuvor aufgrund des konkret-urbanen Bezugs kaum über eine entsprechend topografisch und symbolische Konzeption hinausgingen. Die Vertonung renommierter Dichter expandierte die *canção de Coimbra* nachhaltig und diversifizierte ihr ästhetisch-musikalisches Potenzial.

Der Kontakt dieses Genres urbaner Folklore mit dem Umfeld modernistischer Lyrik in den 1920er und 1930er Jahren lässt sich bei Edmundo de Bettencourt (1899-1973) betrachten. Der aus Madeira stammende Sänger trieb mit anderen die Erneuerung des Coimbra-Liedes voran. Durch die Liedtexte dieses progressiven Dichters der modernistischen *Presença* und Vorreiters des Surrealismus kann dies auch im poetischen Feld nachvollzogen werden. Maria do Amparo Carvas und Virgílio Caseiro fassen den Einfluss, den Bettencourts moderne Lyrik auf seine Liedtexte hatte, wie folgt zusammen:

⁴⁶⁴ Vgl. Pinheiro Torres, Alexandre (1989): *Re:Apresentação do «Novo Cancioneiro»*, S. 11.

⁴⁶⁵ Unter anderen *balada coimbrã*, *fado de Coimbra*, *serenata coimbrã*, vgl. hierzu Castelo Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 215.

Estruturou a letra, personalizando-a estilisticamente, depurando-a e encaminhando-a para uma definitiva afirmação, o que contribuiu decisivamente para um maior cuidado na concepção dos textos.⁴⁶⁶

Zeitgleich öffnet sich das Genre auch anderen regionalspezifischen Formen des popularen Liedes.⁴⁶⁷ Gegen die folkloristische Einförmigkeit, die das korporatistische Regime im Sinne der nationalen Propaganda radiofonisch propagierte, betrieb die oppositionellen Elite eine intensive Beschäftigung mit dem popularen Liedgut als Repräsentant einer volkstümlichen Ursprünglichkeit.

IV.2. Fernando Lopes Graça und die Rehabilitierung der popularen Musiktraditionen

Der Komponist Fernando Lopes Graça wird bisweilen als Musiker des Neorealismus⁴⁶⁸ bezeichnet, auch wenn diese Bewegung auch kaum für sich beanspruchen konnte, eine eigene Musikströmung begründet oder geführt zu haben. Vielmehr steht folgende Überzeugung im Vordergrund: entgegen der von offizieller Seite geförderten Unterhaltungsmusik, die auch auf volkstümliche Grundlagen zurückgriff, sollte eine authentischere und grundlegende Aufarbeitung und Aufwertung des tradierten popularen Liedgutes betrieben werden. Im Umkreis des Neorealismus tat sich hier Lopes Graça als Dirigent und Musikkritiker bald hervor. Die zu ‚bekämpfende‘ Gegenseite kam aus dem Umfeld des staatlichen Rundfunks *Emissora Nacional*.⁴⁶⁹ In der Anfangszeit des *Estado Novo* propagierte die Unterhaltungsindustrie zwischen Fado- und Populärmusik seichte Musikformen, die in den 1950ern und 1960ern ihre Hochphase erlebten.⁴⁷⁰ Ihre oberflächlichen patriotischen, sozialromantischen und auch volksreligiösen

⁴⁶⁶ Ebenda, S. 142.

⁴⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 142 und 215-217.

⁴⁶⁸ Teresa Cascudo gibt dieses Epitheton im Titel ihres Artikels vor. Vgl. Cascudo, Teresa (1999): *Realismo e representação na obra de Fernando Lopes-Graça, o músico do Neo-Realismo português*, S. 259.

⁴⁶⁹ Vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 1081-1085.

⁴⁷⁰ Besonders der *Festival RTP da Canção* ab 1964 wurde zur Hauptbühne dieses Typus, vgl. ebenda, S. 501.

Inhalte ließen den Journalisten João Paulo Guerra diesen 1969 als *nacional-cançonetismo* bezeichnen.⁴⁷¹

Lopes Graças Überzeugung reichte aber entschieden weiter. In einem in *Seara Nova* 1942 erschienenen kurzen Artikel mit dem Titel *Acerca dos poetas e dos compositores modernos portugueses*⁴⁷² trifft er zwei ernüchternde Feststellungen. Zum einen falle die Abwesenheit von Vertonungen bedeutender zeitgenössischer Poesie auf. Die Übertragung sei angesichts des ästhetischen Psychologismus mancher Poesie und trotz der Liedhaftigkeit vieler Gedichte eben kein leichtes Unterfangen. Andererseits – und dies erscheint sogleich als Begründung der ersten These – gäbe es in Portugal keine kontinuierliche Liedtradition. Die gelte sowohl für die kompositorische Grundlage als auch für den technischen Fundus. Noch weniger existiere eine Musik, die es mit der Tradition und Gegenwart der portugiesischen Poesie als „arte largamente evolucionada“⁴⁷³ aufnehmen könne, denn „se Portugal é, como se tem dito, um país de poetas, está longe e muito longe de ser igualmente um país de músicos“.⁴⁷⁴

Lopes Graça fordert im Zuge dieser kritischen Bewertungen die bewusste Entwicklung eines authentischen und auf vertonter Poesie beruhenden „lied português“⁴⁷⁵. Es sei eine Kunstform, deren Authentizität sich aus der ethnokulturellen Basis populärer Musik in Verbindung mit den kultistischen Ausprägungen der zeitgenössischen Dichtung ergeben könnte. „A música portuguesa (...) tem que se fazer ainda“⁴⁷⁶, konstatiert er. Der Komponist nennt zahlreiche Beispiele für Dichter, deren Poesie er für vertonungswürdig erachtet. Das Etikett „modernos“⁴⁷⁷ verwendet Lopes Graça ohne Einengung auf die zuvor abgeebbten modernistischen Strömungen als Synonym für ‚zeitgenössisch‘. Die aufgeführten Namen reichen vom Symbolismus (Camilo Pessanha), Saudosismus (Afonso Duarte) über den Modernismen (Fernando Pessoa, António Botto, José Régio, Adolfo Casais Monteiro) bis

⁴⁷¹ Vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 901.

⁴⁷² Vgl. Lopes-Graça, Fernando (1989): *A Música Portuguesa e os seus problemas I*, S. 147-154.

⁴⁷³ Ebenda, S. 151.

⁴⁷⁴ Ebenda, S. 150-151.

⁴⁷⁵ Ebenda, S. 154.

⁴⁷⁶ Ebenda, S. 152.

⁴⁷⁷ Ebenda, S. 147.

zur sich damals etablierenden Generation der Neorealisten (Manuel da Fonseca).

1945 kam es schließlich zu einer engen Zusammenarbeit zwischen Fernando Lopes Graça und dem neorealistischen Dichter João José Cochofel (1919-1982). Ausgehend vom offensichtlichen Mangel revolutionärer Lieder in Portugal schuf Lopes Graça die Liedersammlung *Marchas, danças e canções*.⁴⁷⁸ Das populare Liedgut wurde kompositorisch aufgegriffen und erneuert. Zugleich vermittelte es die Lyrik vieler zeitgenössischer Dichter, zumeist des Neorealismus oder aus dessen Umfeld.

Lopes Graças Strategie ist die des „tratamento erudito da canção popular“⁴⁷⁹ als “campo de experimentação onde fosse possível forjar uma nova música.”⁴⁸⁰ Es ging um die Schaffung einer nationalen Musik von universellem Ausdruck und mit gesellschaftlicher Funktion.⁴⁸¹ Die relative Einfachheit, basierend auf der Tradition der Volkspoesie, sei jedoch nicht als Abbruch der Qualität zu verstehen.⁴⁸²

Nach Oona Soenário begründet Fernando Lopes Graça diese Verbindung von Musik und Poesie im Widerstand neu.⁴⁸³ Sie kann als Grundlage der späteren Erneuerung des Fados von Coimbra begriffen werden.

IV.3. Balladen und Songs

Der nächste Innovationsschub des Coimbra-Liedes vollzieht sich zwischen den 1940er und 1950er Jahren. Die Ablehnung der zunehmenden medialen Vereinnahmung des Musikgenres als eher oberflächliche Präsentation des studentischen Lebens führte zur Rückbesinnung auf die Legate des Instrumentalisten und Komponisten Artur Paredes (1899-1980) sowie des

⁴⁷⁸ Vgl. Cascudo, Teresa (1999): *Realismo e representação na obra de Fernando Lopes-Graça, o músico do Neo-Realismo português*, S. 263-264. In Teilen wurden die Lieder 1946 in der Zeitschrift *Seara Nova* unter dem Titel *Marchas, danças e canções próprias para grupos vocais ou instrumentais populares* veröffentlicht. Vgl. hierzu Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 221.

⁴⁷⁹ Cascudo, Teresa (1999): *Realismo e representação na obra de Fernando Lopes-Graça, o músico do Neo-Realismo português*, S. 262.

⁴⁸⁰ Ebenda, S. 262.

⁴⁸¹ Vgl. ebenda, S. 262.

⁴⁸² Vgl. ebenda, S. 265.

⁴⁸³ Vgl. Soenário, Oona (1995): *A canção de intervenção portuguesa. Contribuição para um estudo e tradução de textos*, S. 33.

Dichtersängers Edmundo de Bettencourt.⁴⁸⁴ Die neue Generation machte sich Ende der 1950er bemerkbar. Adriano Correia de Oliveira (1940-1980), José Afonso (1929-1987) und Carlos Paredes⁴⁸⁵ (1925-2004) gelten als wichtigste Vertreter.

Afonso, der zwischen 1953 und 1956 drei Platten mit Coimbra-Liedern herausgebracht hatte, worunter von insgesamt acht Titeln lediglich zwei aus seiner Feder stammten⁴⁸⁶, gelang ab Ende der 1950er ein größerer Bruch mit dem Genre – auf stilistischem und instrumentalen Gebiet gleichermaßen. Die neue Ballade wurde zu einer Bewegung, die als Medium engagierter Lyrik, meist mit konkretem zeithistorischem Bezug, auch neuen Autoren – ob Dichter oder Songschreiber – ein Forum war.

Im Jahr 1963 markieren drei Lieder beispielhaft den Beginn des Genres *canção de intervenção*, das jedoch keine klaren Stilgrenzen aufweist. *Trova do vento que passa* war ein von António Portugal (1934-1994) vertontes Gedicht Manuel Alegres, das der Interpret Adriano Correia de Oliveira aufgenommen hatte. Auch José Afonsos Lieder *Menino do bairro negro* und *Os vampiros* gelten als erste Beispiele für die neue Ballade in ihrer Ausgestaltung als Protestlied.⁴⁸⁷

Diese Entwicklung zeichnete sich nicht nur auf dem instrumentalen Feld ab. Dort blieb nach Wegfall der Coimbra-Gitarre nur die den Sänger begleitende *viola* (akustische Rhythmusgitarre) übrig. Bei José Afonso war dies bereits 1958 der Fall.⁴⁸⁸

Nach Mário Correia markiert die neue Ballade einen „«salto» qualitativo”⁴⁸⁹, wobei er die gegenüber dem Coimbra-Lied größere poetische Ausarbeitung anführt, die sich über den Kontakt zu einer breit gefassten Poesietradition ergibt:

⁴⁸⁴ Vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 217-218.

⁴⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 968-969.

⁴⁸⁶ Beim 1953 erschienenen Stück *Fado da Águias* zeichnete José Afonso für Text und Musik, beim Titel *Balada*, erstmals 1956 veröffentlicht, vertonte er ein Volksgedicht von den Azoren.

⁴⁸⁷ Vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 220-223.

⁴⁸⁸ Vgl. Correia, Mário (1984): *Música Popular Portuguesa – um ponto de partida*, S. 20.

⁴⁸⁹ Ebenda, S. 23.

Então o «fado coimbrão» evoluiu para a balada, integrando através deste novo figurino [José Afonso, *Anmerkung des Autors*] as raízes populares e tradicionais e levando a poesia, antes apenas acessível a uma escassa elite intelectual, ao conhecimento do povo.⁴⁹⁰

Es gibt nicht nur punktuelle Hinweise, dass diese Musikszene streckenweise in die zeitgleich vorherrschenden Poesiebewegungen eingebettet war bzw. sich diesen näherte. Die Poesieimpulse ab den späten 1950er Jahren sind mehr als nur ein Verwalten des Legats neorealistischer Poesie. Eine gewisse Dominanz und stete Nachwirkung des Surrealismus, der anders als der Neorealismus seinen Schwerpunkt bewusst im Poetischen gesetzt hatte, zeigt sich auch in der Rolle einiger Dichter als Liedtexter.

Eduardo M. Raposo (geb. 1962) verknüpft diese musikalisch-lyrische Wende mit einer Triade⁴⁹¹ um den Dichter Manuel Alegre (geb. 1936), den Interpreten Adriano Correia de Oliveira und schließlich José Afonso, der als Komponist, Dichter und Interpret die ganze Bandbreite musikalischer Lyrik in seinem Werk entwickeln sollte. Afonso kam Anfang der 1960er Jahre in Kontakt mit Luiza Neto Jorge (1939-1989), António Barahona da Fonseca (geb. 1939) und António Ramos Rosa (geb. 1924) und anderen jungen Dichtern. Sie repräsentieren eine Dichtergeneration des Übergangs zwischen ausklingendem Surrealismus und der Gruppe *Poesia-61*. Zusammen mit Afonsos längerem Aufenthalt in Afrika zeitigt dieser Kontakt eine neue Dynamik in seinem Liedwerk.⁴⁹²

Der Eklektizismus der Lyrikerscheinungen nach Abklingen des Neorealismus und Surrealismus spiegelt sich auch in der Auswahl der Vertonungen im Umfeld der *baladas* wider, die sich Gedichten von José Gomes Ferreira über Jorge de Sena, Fiamma Hasse Pais Brandão bis José Carlos Ary dos Santos angenommen hatten. Die Rolle des Dichters Manuel Alegre tritt hier hervor, da er, ähnlich wie etwas später Ary dos Santos, eine enge, fast systematische Zusammenarbeit mit Liedermachern und Interpreten einging. Alegre stand dafür allerdings nicht in enger Verbindung zu den ohnehin wenigen und uneinheitlichen Poesiebewegungen jener Zeit. Sein

⁴⁹⁰ Raposo, Eduardo M. (2000): *Cantores de Abril*. S. 215.

⁴⁹¹ Vgl. ebenda, S. 215.

⁴⁹² Vgl. ebenda, S. 215-216.

Engagement ist, abgesehen von der politischen Haltung, im Poetischen also weitgehend unabhängig.

Die engagierte Lyrik der Neorealisten und die libertäre Haltung der Surrealisten hatten auf dem Gebiet der Poesie eine Grundlage für ein sehr vielfältiges Selbstverständnis des Lyrischen bereitet. Es oszillierte zwischen modernistisch-subjektiver Pose und offener Referenz auf Gesellschaft und Zeitgeschichte.

Das Angebot lyrischer Stile und Techniken offerierte im Hinblick auf die Realität der Zensur ein Instrumentarium, das dezidiert die Liedtexte prägte. Somit sind die Vertonungen bereits verfasster Gedichte nur ein Teil der Musikbewegung, die sich des poetischen Ausdrucks bedient. Im Rahmen des politischen Liedes ist auch die Entwicklung einer eigenen Poetik wahrzunehmen, die eklektisch Impulse aus der Lyriktradition und ihren zeitgenössischen Formen bezog.

Die Nähe zum Poetischen bzw. die bewusste Verknüpfung entsprechender Kanones und Traditionen zeigen die Konzeptalben dieser Zeit. Luís Cílias (geb. 1943) in Frankreich herausgegebenes Album PORTUGAL-ANGOLA: CHANTS DE LUTTE (1964) sowie die LP-Trilogie LA POÉSIE PORTUGAISE DE NOS JOURS ET DE TOUJOURS (1967, 1969 und 1971) beinhalten hauptsächlich Cílias Vertonungen von Gedichten von Luís de Camões, Almeida Garrett, Guerra Junqueiro, Afonso Duarte, Fernando Pessoa, José Gomes Ferreira, Carlos de Oliveira, Miguel Torga, António Gedeão, Urbano Tavares Rodrigues, Arquimedes da Silva Santos, David Mourão-Ferreira, José Saramago, Manuel Alegre und anderen.⁴⁹³

1971 erschien das Album GENTE DE AQUI E DE AGORA von Adriano Correia de Oliveira (1942-1982). Dort sind u.a. Texte von Manuel Alegre, dem Conde de Monsaraz, Fernando Miguel Bernardes und António Aleixo als Kompositionen von José Niza (geb. 1938) vertont.⁴⁹⁴

Dieser Höhepunkt der Vertonung von kanonischen bis zeitgenössischen Dichtern wird von zwei Seiten flankiert. Zum einen bot auch der Lissaboner Fado der Lyrik ein Forum, wie die Alben von Amália Rodrigues (1920-1999)

⁴⁹³ Vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 291-292.

⁴⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 925-926.

belegen.⁴⁹⁵ Zum anderen zeigt sich im Umfeld des TV-Musikformats *Festival RTP da Canção* Ende der 1960er eine stilistisch-thematische Progression, die u.a. mit den Texten Ary dos Santos zugleich für eine enge musikalisch-lyrische Kooperation steht.⁴⁹⁶

Den Einfluss der angelsächsisch-amerikanischen Dualität von Beat- und Rockmusik spiegeln die Langspielplatten der 1967 gegründeten Gruppe *Quarteto 1111* unter der Führung des Komponisten, Liedautors und Multi-instrumentalisten José Cid de Ferreira Tavares (geb. 1942) wider. Das Konzeptalbum mit dem Namen des vierköpfigen Projekts aus dem Jahr 1969 behandelt inhaltlich die Themen Emigration und Kolonialkrieg und beinhaltet eine Version des Liedes *Trova do vento que passa*⁴⁹⁷. Zugleich bedienen *Quarteto 1111* stilistisch gesehen das Genre des Popsongs mit Tendenz zum psychedelischen Rock^{498 499}.

IV.4. Eine neue portugiesische Musik

Bis zum Aufkommen der Bewegung, die sehr allgemein als *nova música portuguesa*⁵⁰⁰ bezeichnet wurde, erscheinen bis zum Beginn der 1970er Jahre zahlreiche Alben mit vertonter Poesie der Komponisten und/oder Interpreten Adriano Correia de Oliveira, José Afonso, Luís Cília, Francisco Fanhais, Fausto Bordalo Dias, José Jorge Letria, Manuel Freire, den Gruppen Quarteto 1111 und Petrus Castrus, sowie weiterer Künstler. Auch diese Bewegung steht für eine weiterhin enge Korrespondenz mit der zeitgenössischen Lyrik. Hierbei fällt eine Anbindung der neorealistischen Dichtung an den breiten und überzeitlichen Kanon auf.⁵⁰¹

⁴⁹⁵ Gemeint sind hier vor allem die Alben ab 1962. Vgl. ebenda, S. 1134-1135.

⁴⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 503.

⁴⁹⁷ Gedicht: Manuel Alegre; Musik: António Portugal.

⁴⁹⁸ Dieser Begriff bezeichnet ein relativ offenes Genre populärer Musik, das Ende der 1960er Jahre aufkam und durch das bevorzugte Einarbeiten von Klangexperimenten in freier Analogie zu den surrealen visuellen Erfahrungen mit psychoaktiven Substanzen geprägt war. Als kommerzialisierte Form wurden die Nachfolger dieser zunächst subkulturell verfassten Tendenzen in den 1970er Jahren auch mit der vagen Etiketten wie ‚progressive rock‘ versehen. Vgl. Shuker, Roy (1999): *Vocabulário de música Pop*, S. 244-246

⁴⁹⁹ Vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 1075-1076.

⁵⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 877.

⁵⁰¹ Vgl. Correia, Mário (1984): *Música Popular Portuguesa – um ponto de partida*, S. 29-45.

Der nächste Einschnitt kann 1971 lokalisiert werden, als mehrere wegweisende Alben im engeren Kreis der *canção de intervenção* erschienen.⁵⁰² Diese sind CANTIGAS DO MAIO von José Afonso, GENTE DE AQUI E AGORA von Adriano Correia de Oliveira, MUDAM-SE OS TEMPOS, MUDAM-SE AS VONTADES von José Mário Branco und OS SOBREVIVENTES von Sérgio Godinho. Damit ermöglichten die Produktionen durch die Beteiligung einer jüngeren, mit neuerer Studioteknik erfahrenen Generation eine musikalische Progression und Ausgestaltung. Sie ließen die stilistischen Grenzen der Ballade, die sich zuvor als Vereinfachung auf dem instrumentalen und auch performativen Feld gegenüber der Tradition des Coimbra-Liedes etabliert hatte, weit hinter sich. Die Möglichkeiten des instrumentalen Arrangements wurden expansiv aber stets stilökonomisch genutzt. Während das Subgenre *balada* im Werk von Afonso und Correia de Oliveira weiterhin einen Platz hat, entfaltet sich die Stilbandbreite vor allem im Kontakt zu den teils modernen Genres zwischen konkreter Musik, Kunstmusik und international-urbaner Popmusik entscheidend.

Als mit dem politischen Umbruch von 1974 das Regime fiel, gegen das protestiert wurde, entwickelte sich das Werk der meisten Akteure in zunehmend im Sinne des Pamphlets. Diese Phase wurde unter der Bezeichnung *canto livre* bekannt, weil sie vor allem durch spontane Benefizauftritte hervortat und die sie zuvor einschränkende Zensur verschwunden war.⁵⁰³ Der oft als reaktionärer Rückschritt verstandene ‚heiße Sommer‘ mit dem revolutionären Höhe- und Schlusspunkt am 25. November 1975⁵⁰⁴ verstärkte die Wahrnehmung, dass das sozialkritische Lied wieder notwendig sei.

Während das Protestlied nach 1975⁵⁰⁵ also immer kritischer aufgenommen wurde und zurückgedrängt zu werden schien, öffnete es sich zugleich auf dem noch jungen portugiesischen Musikmarkt einem inhaltlich harmloseren und primär unterhaltenden Genre. Es wird dennoch weitgehend zur MPP (*música popular portuguesa*) gezählt, einer Bezeichnung, die große

⁵⁰² Vgl. Ebenda, S. 29.

⁵⁰³ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 121-122.

⁵⁰⁴ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 646-648.

⁵⁰⁵ Gemeint sind einerseits die turbulenten Umsturzversuche extremistischer Gruppierungen und die Verflüchtigung der revolutionären Hoffnungen andererseits.

Bandbreite und Stilvielfalt ausdrückt und die Progression zwischen traditionellen und modernen Musikformen beschreibt.⁵⁰⁶ *Quarteto 1111* können als Pioniere für diese frühen Marketingvorstöße der Plattenindustrie in dieser Richtung gelten, obwohl auch diese Gruppe Ende der 1960er mit Themen wie Emigration, Kolonialkrieg und Rassismus klar Position bezogen hatte. *Green Windows* und *Gemini*, die als Ableger des *Quarteto 1111* gelten, standen für die Tendenz zur *música ligeira*, eines relativ offenen Genres urbaner Unterhaltungskultur für die Massen.⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ Vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 181 und 875-878. Dieser umfassende Begriff ist dem Begriff und Kürzel MPB (*música popular brasileira*) entlehnt. Erst relativ spät prägte das Kürzel MPP in Portugal die Konsolidierung verschiedener traditioneller, moderner, ruraler, urbaner Musikformen.

⁵⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 872, 1076 und 1200.

V. Autorenkreis

V.1. Edmundo de Bettencourt

Der Dichter und Sänger Edmundo Alberto de Bettencourt (1899-1973) beginnt seinen literarischen Weg in der *Presença* und wird als Vorläufer des Surrealismus in Portugal angesehen.⁵⁰⁸ Im Zuge seiner kurzen presencistischen Intervention – Bettencourt bricht spätestens im Sommer 1930 mit der Bewegung – wird dem Dichter die Namenstaufe zugeschrieben.⁵⁰⁹

Neben seiner Bedeutung für die Erneuerung der Coimbra-Ballade überspannt sein Poesie- und Liedwerk mehrere Strömungen und Generationen. Auch bei seiner bisher kaum erforschten Annäherung an den Neorealismus hielt er stets eine gewisse Distanz, die mit der Kenntnis seiner kritischen Haltung zu dem autoritären Regime besondere Bedeutung erhält.⁵¹⁰ Lediglich über die Zusammenarbeit mit dem Komponisten Fernando Lopes Graça, dessen musikalische Projekte auch im Umfeld der neorealistischen Dichtung anzusiedeln sind, verweist auf eine eher lose Verbindung.

Von großer Bedeutung ist Bettencourts wegweisender und aktiver Eingriff in die Tradition des Coimbra-Liedes. Die Rezeption seiner Lieder und Gesangsinterpretationen ist für die Herausbildung des Protestliedes in den 1960er Jahren von Bedeutung.⁵¹¹

Bettencourt singulärer Pionierstatus als früher portugiesischer Vertreter eines Surrealismus, den Óscar Lopes als expressionistisch geprägte „fantasia transfigurante“⁵¹², „inteiramente livre e a-racional“⁵¹³ charakterisiert, ist also trotz der Bedeutung entsprechender Vorboten der *Orpheu*-Generation wie Almada Negreiros⁵¹⁴ berechtigt:

Nenhum outro presencista viria abeirar-se tanto do surrealismo [...].⁵¹⁵

⁵⁰⁸ Vgl. Nunes, António (1999): *No Rasto de Edmundo de Bettencourt: uma voz para a modernidade*, S. 2.

⁵⁰⁹ Vgl. Câmara, João de Brito (1996): *O Modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, S. 41 und 45.

⁵¹⁰ Vgl. Nunes, António (1999): *No Rasto de Edmundo de Bettencourt: uma voz para a modernidade*, S. 106.

⁵¹¹ Vgl. ebenda.

⁵¹² Lopes, Óscar (1987): *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, S. 801.

⁵¹³ Ebenda.

⁵¹⁴ Vgl. ebenda, S. 802.

⁵¹⁵ Ebenda, S. 800.

António Pedro Pita betont im Vorwort zum Gespräch von João de Brito Câmara mit dem Dichter aus Madeira aus dem Jahre 1944, dass Edmundo de Bettencourts Weg aus der als Orthodoxie wahrgenommenen spät-presencistischen Programmatik heraus Mitte der 1930er Jahre in eine kurze surrealistische Phase seines poetischen Werks führte. Unter den *Poemas Surdos* (1934-1940) finden sich Óscar Lopes zufolge herausragende Beispiele surrealistischer Lyrik.⁵¹⁶ Das Gedicht *Horas*⁵¹⁷ sei hier als Beispiel aufgeführt:

Gelava o tempo branco do relógio.
Fundiu-se um dia o mostrador
aberto para dentro
num foco por onde as horas negras fugiram enlouquecidas!
Lá para longe na faixa rósea da distância
recuaram ante o incessante alarido dos sinos
e logo regressaram
desesperadamente procurando em vão
o maquinismo do relógio.
Via-se o dia fechado de silêncio
num quadrado de luz amarelada
e de novo preso o pé do jovem
quando ia para sair.

Dieses surrealistische Experiment fand also noch vor dem Auftreten des Neorealismus und über ein Jahrzehnt vor der ersten kollektiven Manifestation eines *Grupo Surrealista de Lisboa* (1947) statt.⁵¹⁸ Nach Bettencourts eigenen Worten – eine subjektive, dafür aber höchst zeitnahe Perspektive – fällt das Ausklingen seiner eigenen surrealistischen Phase mit der Konsolidierung der Generation der 1940er zusammen, die klar vom Neorealismus dominiert wurde:

⁵¹⁶ Vgl. ebenda, S. 802 und Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 1215-1217.

⁵¹⁷ Ebenda, S. 1215-1216.

⁵¹⁸ Vgl. Câmara, João de Brito (1996): *O Modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, S. VII.

É quando a novíssima geração começa a revelar-se, já sem o conflito porque eu passei, geração que compreendo e de quem não me sinto afastado, que me liberto do sôbrerealismo.⁵¹⁹

Bettencourt wechselt jedoch nicht einfach die Seiten. Trotz seiner Nähe zu den Neorealisten – man beachte am vorliegenden Zitat die Betonung, dass der Konflikt mit der *Presença* und die anschließende Dissidenz bereits abgeschlossen war – ist sein weiteres Oeuvre nicht dieser Bewegung zuzurechnen. Bettencourt scheint sich grundsätzlich Strömungen immer nur kurzzeitig anzunähern, was seinen singulären Fall zwar weiterhin bestätigt, seine Rolle und Bedeutung in der Poesie des 20. Jahrhunderts aber aufgrund erschwerter Lokalisierung deutlich schmälerte. Bettencourt blieb stets ein „poeta português tão isolado“⁵²⁰.

Die Betrachtung muss dementsprechend auf den anderen Pfeiler seiner künstlerischen Aktivität als Dichter und Sänger der Coimbra-Ballade ausgeweitet werden, wobei die Klärung der Bezüge zu den zeitgenössischen Strömungen und ihrer intermedialen Dynamik von größtem Interesse ist.

In Bettencourts späterem Werk finden sich Balladen und Lieder, die seine Bedeutung als Autor der popularen und traditionellen Lieder aus Coimbra belegen.⁵²¹ Das volkstümliche Genre im urbanen Kontext galt längere Zeit als nachwirkende Dekadenz einer beharrlich verlängerten Ultraromantik.⁵²² Bettencourt, Artur Paredes und andere sollten sich dagegen auflehnen und eine gründliche Erneuerung des Coimbra-Fados auf vor allem poetischer Ebene betreiben. António Nunes beschreibt dies eindringlich wie folgt:

Tal como se interiorizava, recebia e reproduzia, o 'Fado de Coimbra' tinha de ser cortado pela raiz. Carecia de intervenção cirúrgica, capaz de remover-lhe os miasmas, os quistos cancerígenos.⁵²³

⁵¹⁹ Câmara, João de Brito (1996): *O Modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, S. 55.

⁵²⁰ Lopes, Óscar (1987): *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, S. 801.

⁵²¹ Vgl. ebenda, S. 803.

⁵²² Vgl. Nunes, António (1999): *No Rasto de Edmundo de Bettencourt: uma voz para a modernidade*, S. 98.

⁵²³ Ebenda, S. 100.

Diese Innovation stützte sich auch auf einen Rückgriff, zumal Bettencourt auch für das Genre eher ungewöhnliches Repertoire wie die ländlich geprägten *canções regionais* aufnahm. Dies stieß nicht auf Anhub auf Akzeptanz.⁵²⁴ Viele Lieder Bettencourts können als Schnittstelle zwischen der in Coimbra gepflegten zweistrophigen Liedtradition und einer träumerisch-surrealen Poesie gelesen werden:

Quando em noites de luar
Minha capa aos ombros ponho
Sinto que vou a enterrar
Amortalhado num sonho⁵²⁵

Wie viele andere Interpreten aus dem Umfeld der Coimbra-Ballade nahm José Afonso mehrere Lieder von Edmundo de Bettencourt auf.⁵²⁶

V.2. Carlos de Oliveira

Carlos de Oliveira (1921-1981) publiziert sein erstes Gedicht im Band *Cabeças de Barro* (1937), den er mit Fernando Namora und Artur Varela herausgegebenen hatte. Dies geschah zu einer Zeit, in der sich der Neorealismus gerade erst formierte. Im *Novo Cancioneiro* erscheint fünf Jahre später sein erster Gedichtzyklus *Turismo*.⁵²⁷

Carlos de Oliveiras poetische Haltung beschreibt Manuel Gusmão allgemein als “consciência do carácter histórico, geral, colectivo, do material da poesia, as palavras, as frases.”⁵²⁸

Von besonderer Bedeutung für diese Untersuchung ist die erste Schaffensphase des Lyrikers, die bis zur Veröffentlichung des Bandes *Terra*

⁵²⁴ Vgl. ebenda, S. 101.

⁵²⁵ Erste Strophe von Edmundo Bettencourts Lied *Adeus a Coimbra*, das José Paradela de Oliveira 1960 vertont und aufgenommen hatte. Ebenda, S. 155.

⁵²⁶ Es handelt sich um die Titel *Saudades de Coimbra*, *Mar alto*, *Inquietação*, *Fado dos olhos claros* und *Crucificado*. Sie waren auf der Platte *FADOS DE COIMBRA E OUTRAS CANÇÕES* erschienen, die Afonso 1981 als Hommage an die Tradition des Coimbra-Liedes veröffentlicht und Bettencourt gewidmet hatte. Vgl. Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 161-162.

⁵²⁷ Vgl. Gusmão, Manuel (1981): *A poesia de Carlos de Oliveira*, S. 14.

⁵²⁸ Ebenda, S. 15.

de Harmonia (1950) reicht.⁵²⁹ Diese Eingrenzung Gusmãos deckt sich auch mit dem Auftreten des Surrealismus Ende der 1940er Jahre.

Oliveiras Lyrikband *Turismo* (1942) besteht aus kurzen und konzisen Formeln, starken Bildern und Bilderserien sowie biographischen Ankerpunkten – zwischen *Amazônia*⁵³⁰ und *Gândara*. Im 1945 erschienenen *Mãe Pobre* entwickelt der Dichter im Zuge einer dichten Wiederaufnahme und Neubearbeitung lyrischer Traditionen zwischen populärem Liedgut, klassischer wie romantischer Poesie seine Dichtkunst. Sie bietet eine Vermittlung zwischen Poesie – dem Dichter, der auch eine kollektive Stimme annimmt – und Welt als tellurisch-soziales Element an. Ebenso prägend ist der Ausdruck der zeitgenössischen Lebensbedingungen als Denunziations-element. Hier erhält die Dialektik ‚dor‘ versus ‚esperança‘ starke Präsenz.

Insbesondere treten jedoch magische Elemente auf, denen als Instrument der Transformation des Realen eine poetische Relevanz zukommt. Beim dreigeteilten Folgewerk *Colheita Perdida* (1948) erhält das symbolistische Erbe stärker Einzug. Im Mittelteil von *Colheita Perdida* befindlichen, narrativ gestalteten Gedicht *A Noite Inquieta* legt Oliveira seine Poetik vor, die wegen ihrer Kunstfertigkeit und Individualität u. a. von Raul Gomes⁵³¹ sehr kritisch besprochen wurde. *Descida aos Infernos* (1949), das aus zwanzig Gedichten besteht, behandelt mythisch die Dekadenz und historisch das kämpferische Aszendieren als Bewegung der Denunziation. Es schließt mit einer tellurischen Rückkehr. *Terra de Harmonia* (1950), das laut Gusmão als das uneinheitlichste Poesiebuch Oliveiras gelten kann, erweitert sein Dichten durch Be- und Verarbeitung der literarischen Traditionen der Renaissance. Im Sinne eines ironisch anmutenden Bruchs mit dem Titel überwiegen Motive der Bitterkeit und der Verzweiflung.⁵³² Eugénio Lisboa reiht sich in die allgemein vertretene positive Bewertung von Oliveiras poetischem Werk wegen seines Reichtums und seiner Verdichtung ein.⁵³³ Dass das literarische Arbeiten eine detaillierte wie profunde Beschäftigung verlangt, schildert Oliveira in *O aprendiz de feiticeiro* (1971) selbst auf

⁵²⁹ Vgl. ebenda, S. 23-24.

⁵³⁰ Carlos de Oliveira wurde im nordbrasilianischen *Belém do Pará* geboren und verbrachte dort die ersten Lebensjahre.

⁵³¹ Vgl. Kreuzer, Winfried (1980): „Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, S. 174.

⁵³² Vgl. Gusmão, Manuel (1981): *A poesia de Carlos de Oliveira*, S. 25-43.

⁵³³ Vgl. Lisboa, Eugénio (1980): *Poesia Portuguesa do »Orpheu« ao Neo-Realismo*, S. 114.

emphatische Weise als eine Art Poetik, deren Eklektizismus keinerlei Einflüsse auszuschließen scheint:

Nós, escritores, trabalhamos com palavras. Não nos é lícito ignorar que podem ser uma arma de força terrível ou terrivelmente frágeis. (...) E o que são as palavras? Língua, linguagem, povo, oralidade, escrita, herança literária.⁵³⁴

Wie man auch diese hier implizierte Rangfolge bewerten mag: Oliveira geht vom Sprachlichen über dem Gesellschaftlichen zum Literarischen. Sein Oeuvre behält auch deshalb seine Bedeutung, weil es an vorderster Front des Aufbrechens der neorealistischen Orthodoxie durch die intensive Bearbeitung der Gedichte steht, die sich zugunsten einer hermetischen und abstrakten Dichtung auswirkte.⁵³⁵

Die Melancholie ist in der poetischen Tradition Portugals angesichts des Diskurses um das *Saudade*-Motiv ein offensichtlicher aber auch nachvollziehbarer Untersuchungsansatz. Dies bestätigt Fernando Pinto do Amaral, der im lyrischen Werk Carlos de Oliveiras fündig wurde und dies als Überwindung des neorealistischen *Circulus vitiosus* zwischen Hoffnung und Verzweiflung beschreibt.⁵³⁶ Damit ergänzt und präzisiert Amaral das Herausarbeiten des Feldes des Tragischen⁵³⁷, wie sie Eduardo Lourenço mit ähnlichen Vorzeichen einst betrieb.⁵³⁸ Auch Eugénio Lisboa's Einschätzung liegt in dieser Richtung und verortet das Melancholische im Zentrum der neorealistischen Poesie.⁵³⁹

Dabei sollten das reine Beklagen und die melancholische Passivität im Credo⁵⁴⁰ der ideologisch-literarischen Bewegung nicht haltbar sein. Oliveiras Reaktion auf solche Einwände trägt die Form eines Sonetts (*Colheita*

⁵³⁴ de Oliveira, Carlos (1971): *O aprendiz de feiticeiro*, S. 87-88. Dieses Zitat stammt von einem Text, der zeitlich nur eher ungenau eingeordnet werden kann. Es trägt den Titel *Almanaque Literário* und wurde zwischen den Jahren 1949 und 1969 verfasst.

⁵³⁵ Vgl. de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980): *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, S. 60-62.

⁵³⁶ Vgl. Branco Pinto do Amaral, Fernando José (1997): *Discurso e Imagens da Melancolia na Poesia Portuguesa do Século XX*, S. 331 und 338.

⁵³⁷ Vgl. ebenda, S. 334.

⁵³⁸ Vgl. Lourenço, Eduardo (2007): *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, S. 167.

⁵³⁹ Vgl. Lisboa, Eugénio (1980): *Poesia Portuguesa do »Orpheu« ao Neo-Realismo*, S. 95.

⁵⁴⁰ Eugénio Lisboa etwa übernimmt im Kapiteltitel den Ausdruck „arsenal de esperança“, ebenda, S. 91. Lisboa bestätigt zudem von Mário Dionísio vertretene zeithistorischen Gründe für Verzweiflung statt Hoffnung, vgl. ebenda, S. 102.

Perdida, 1948).⁵⁴¹ Seine Poesie ist in ihrer Verarbeitung des menschlichen Bewusstseins und seiner Gefühlsregungen ebenso dialektisch. Ein rationales Anknüpfen gegen die Melancholie trifft auf eine „surda tristeza existencial“⁵⁴². Diesen Gefühlsabstieg definiert Amaral als Fall in den Abgrund des Poetischen durch organischen Verfall.⁵⁴³

Carlos de Oliveiras Sonett aus dem Band *Colheita Perdida*⁵⁴⁴ (1948) liest sich als poetische Reaktion auf die Ansprüche seitens einiger neo-realistischer Theoretiker. Damit kann es als Ausdruck der damit eng verbundenen eigenen Poetik gelten. Er kann als Anspruch an eine neu-humanistische Literatur zusammengefasst werden, nicht nur in der Schilderung und Klage von Missständen zu verharren, sondern auch optimistisch ihre Überwindung anzukündigen. Konkret bei Carlos de Oliveiras Beispiel ist dies eine zutiefst düstere Poesie, eine Poesie des ‚Kummers‘ und der ‚Mutlosigkeit‘⁵⁴⁵, die keinen Spielraum für die Aussicht einer positiven Utopie lässt. Dann spielt die dichterische Auffassung des Autors und die Definition seiner eigenen Poetik eine Rolle, wie diese implizit aus seinem lyrischen Werk herausgearbeitet werden kann.

In Carlos de Oliveiras Sonett kündigt das lyrische Ich an, das Optimistische erst dann anzustimmen, wenn diese positive Wende in Aussicht stehe oder erreicht sei. Bis dahin bleibt die poetisch kunstvoll gearbeitete Rechtfertigung des lyrischen Ichs, sich dem ‚Schmerz‘ und dem ‚Leid‘⁵⁴⁶ hinzugeben. Und das, was hier als ultraromantischer Pessimismus oder gar als byronistische Fixierung auf den Weltschmerz wirken mag, ist auch Ausdruck einer inneren Gespaltenheit des Dichters. Das, was in rauen Zeiten zu leisten wäre, der Dichter aber nicht leisten kann oder auch nicht leisten will, wird am Beispiel von Oliveiras *Soneto* zum Verbleib in der lyrischen Subjektivität und im formellen Korsett der engmaschigen Struktur des Sonetts vorgeführt. Somit ist auch die gewählte Form eine Verweigerung

⁵⁴¹ Vgl. Branco Pinto do Amaral, Fernando José (1997): *Discurso e Imagens da Melancolia na Poesia Portuguesa do Século XX*, S. 332-333.

⁵⁴² Ebenda, S. 334.

⁵⁴³ Vgl. ebenda, S. 335-336.

⁵⁴⁴ In späteren Editionen, vor allem ab der Gesamtausgabe *Trabalho Poético* (1976), „wandert“ dieses Sonett gleichsam als Teil der frühen Poetik de Oliveiras in den erstmals 1945 herausgegebenen Zyklus *Mãe Pobre*.

⁵⁴⁵ „Acusam-me de mágoa e desalento“, eigene Übersetzung der kursiv hervorgehobenen Begriffe, aus dem ersten Vers des Gedichts *Soneto*, de Oliveira, Carlos (2003): *Trabalho Poético*, S. 50.

⁵⁴⁶ Vgl. Vers 2 und 4 des Gedichts *Soneto*, ebenda, S. 50.

gegenüber Ansprüche simpler Texttypen. Das Sonett verpflichtet aber nicht nur zu einer spezifischen formalen Verfasstheit, es ist auch eine im logischen Dreischritt aufgebaute Sinndichtung.⁵⁴⁷

Hier wird die Klage des lyrischen Ichs mit „Entretanto, deixai que me não cale.“⁵⁴⁸ zugleich zu einer Beschwörung ihrer poetischen Umsetzung. Dies zeigt sich auch in den konklusiven Terzetten, in denen das Vertrauen auf den tief empfundenen Schmerz umso mehr die Hoffnung auf eine Wende beehrt:

se quem confia a própria dor perscruta,
maior glória tem em ter esperança.⁵⁴⁹

Metaphorisch ist das Gedicht von überschaubarer Komplexität. Die Dualität zwischen dem leidvollen Jetzt und der Möglichkeit eines besseren Morgens wird abgebildet durch die Ausdrücke „mágoa“, „desalento“, „pena“, „dor“, „escuro“, „noite“, „muro“, „treva“, „tristeza“, „vinho da vingança“ und „voz de morte“, beziehungsweise „beleza“, „luz que não nego“, „reinos“, „alegria“, „voz de luta“, „glória“ und „esperança“.

In Carlos de Oliveiras Band *Mãe Pobre* von 1945 finden sich viele Bausteine seiner Poetik als „Tosca e rude poesia / meus versos plebeus“⁵⁵⁰ sowie als „Poesia, convento negro do instinto“⁵⁵¹. Hieraus ergeben sich gleich drei Aussagen. Zunächst ein lyrischer Stil des Groben und Rauhen, dann die plebejische Eigenschaft der Verse und schließlich die Verortung der Dichtung selbst im düsteren Instinkt.⁵⁵²

Das Schreiben selbst wird, wie Rosa Maria Martelo nachgewiesen hat, in Oliveiras Gedichten durchgehend anhand eines dichtenden lyrischen Ichs markiert.⁵⁵³

Die dritte Strophe des Eröffnungsgedichts *Coração*⁵⁵⁴ nimmt sogar die dialektische Bewegung des metapoetischen Sonetts vorweg:

⁵⁴⁷ Vgl. Hess, Rainer; Siebenmann, Gustav; Frauenrath, Mireille; Stegmann, Tilbert (1989): „Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten“, S. 419-420.

⁵⁴⁸ Vers 9 des Gedichts *Soneto*, de Oliveira, Carlos (2003): *Trabalho Poético*, S. 50.

⁵⁴⁹ Ebenda.

⁵⁵⁰ Verse 1 und 2 des ersten Teils von *Coração*, ebenda, S. 31.

⁵⁵¹ Vers 2 der ersten Ode, ebenda, S. 45.

⁵⁵² Vgl. Namorado, Joaquim (1994): *Obras, Ensaios e Críticas: I – Uma Poética da Cultura*, S. 263.

⁵⁵³ Vgl. Martelo, Rosa Maria (1998): *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, S. 211.

E quanto mais nos gelar a frialdade
dos teus inúteis astros,
mortos de marfim,
mais e mais, génio do povo,
tu cantarás em mim.

Das resignative Moment erreicht im dritten Gedicht von *Coração*⁵⁵⁵ die letzte Grenze:

Se quiseres, ó morte,
abro-te os lençóis
e dou-te a minha cama.

Die vierte Ode in *Mãe pobre* (1945) beinhaltet die vielleicht eindrucksvollste metapoetische Aussage de Oliveiras:

Aço na forja dos dicionários
as palavras são feitas de aspereza:
o primeiro vestígio da beleza
é a cólera dos versos necessários.⁵⁵⁶

Das ebenfalls metapoetisch durchtränkte Abschlusssonett⁵⁵⁷ von *Mãe pobre* hinterlässt die widersprüchliche Rolle eines Poeten:

na alquimia do sangue e do resgate
destilei os vocábulos do povo.
São palavras filtradas como estrelas
ou candeias a abrir: coroei-me nelas
Fernão Vasques dos versos e da sorte.
Ó porta do inferno, aqui nos calas:
possa eu entre sonhos e cabalas
rasgar-te de poemas ou de morte.

Die Entwicklung von Carlos de Oliveiras Poesie zeigt schon sehr früh Reibungen, die das Aufeinandertreffen des poetischen Wesens mit der

⁵⁵⁴ de Oliveira, Carlos (2003): *Trabalho Poético*, S. 31.

⁵⁵⁵ Ebenda, S. 33.

⁵⁵⁶ Ebenda, S. 48.

⁵⁵⁷ Ebenda, S. 56.

Notwendigkeit des Engagements hervorruft. Es zeigt sich, dass sein lyrisches Werk keine klare Antwort zugunsten eines offenen Engagements liefert, sondern sich überhaupt erst im Zweifel, in der Unsicherheit und im Verweigern konstituiert. Diese Dynamik sorgt dafür, dass der poetische Diskurs auf sich selbst zurückfällt und das engagierte Dichten stets sich auf das Ertasten seiner eigenen Grenze komprimiert.

Bei Rosa Maria Martelo ist diese Eigenschaft von Carlos de Oliveiras Poesie mit einem temporalen Begriff verbunden. Das Konzept der ‚brevidade‘⁵⁵⁸, also die Kürze oder Knappheit im Sinne von Übergang und von Vergänglichkeit, hängt aber sehr von der Betrachtung von Carlos de Oliveiras Poesie als nahezu vollende Einheit ab. Der neorealistiche Dichter hat mit seinen zwei Gesamtausgaben, dem frühen *Poesias* von 1962 und dem zweibändigen *Trabalho Poético* aus dem Jahr 1976 sein Werk nachträglich und endgültig überarbeitet.⁵⁵⁹ Das Ausschließen von ganzen Gedichten, der Neuschreibung ganzer Verse, Umstellung von Sequenzen und Wiedereingliederung zuvor ausgeschlossener Teile prägte Carlos de Oliveiras Gesamtwerk so, wie es der Autor mit der Distanz von Jahrzehnten und nach der historischen Wende selbst festhalten wollte. Während eine kritische Gesamtausgabe weiterhin auf sich warten lässt, ist *Trabalho Poético* keinesfalls ein *work in progress*. Die vermeintliche Progression des Lyrischen ist in Wahrheit eine Tiefenreinigung. Sie ist eine nachträgliche kathartische Bearbeitung, die darum bemüht scheint, der Lyrik ihre zeitgeschichtlichen Bindungen abzustreifen und ihre Aus- und vor allem Selbstaussage stärker hervortreten zu lassen. Manuel Gusmão spricht in diesem Rahmen von einer „depuração e (...) concentração expressiva“⁵⁶⁰. Das erste Moment der Reinigung oder Läuterung bezieht sich auf die Ansprüche an die Poesie des Neorealismus als führender Vertreter der unmittelbaren Parteinahme im künstlerischen Feld. Die Konzentration des Ausdrucks geht einher mit einer Intensivierung der dichterischen Selbstaussage.

Die Lyrik Carlos de Oliveiras war für viele Generationen eine oft genutzte Quelle für die Komposition von Liedern. Allein *O Viandante (Mãe pobre,*

⁵⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 23.

⁵⁵⁹ Vgl. Martelo, Rosa Maria (1998): *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, S. 193.

⁵⁶⁰ Gusmão, Manuel (1981): *A poesia de Carlos de Oliveira*, S. 68.

1945) wurde mehrmals vertont, so etwa 1945 von Fernando Lopes Graça, 1967 von Luís Cília und 1986 von der Gruppe Trovante.

V.3. Alexandre O'Neill

Alexandre O'Neills (1924-1986) Dichtung verbindet auch nach seiner Abwendung von der surrealistischen Bewegung gesellschaftskritische Klage mit oft spielerisch-absurdem Vokabular.⁵⁶¹ Seine „voz contrafeita da poesia“⁵⁶² nutzte in pragmatischer Weise surrealistische Techniken zugunsten einer „Wende (...) zur Aktualität“⁵⁶³, die in diesen Versen wohl den deutlichsten Ausdruck gefunden haben:

É tempo de acordar nas trevas do real
na desolada promessa
do dia verdadeiro⁵⁶⁴

O'Neills Dichtung umgeht alles Elitäre, um durch diese „Zerstörung des wissenschaftlichen Tiefsinns (...) die Erschaffung des [P]oetischen“⁵⁶⁵ zu ermöglichen. In seinem Werk entfaltet sich die „liberdade metafórica e sintáctica do surrealismo.“⁵⁶⁶ Der Ausklang des Gedichts *Poesia-cão (Feira cabisbaixa*, 1965) veranschaulicht diese öffnende Dekonstruktion eindrucksvoll:

[...]
Antes poesia-cão⁵⁶⁷
que é melhor posição.

[...]
meu tolo desidério,
talvez seja mais sério

⁵⁶¹ Vgl. Siepmann, Helmut (2003): „Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur“, S. 201.

⁵⁶² Titel des gleichnamigen Gedichts aus dem Band *Tempo de fantasmas* (1951), O'Neill, Alexandre (1984): *Poesias Completas 1951/1983*, S. 39.

⁵⁶³ Jakob, Juri (2003): „Alexandre O'Neill“, S. 4.

⁵⁶⁴ O'Neill, Alexandre (1984): *Poesias Completas 1951/1983*, S. 43.

⁵⁶⁵ Jakob, Juri (2003): „Alexandre O'Neill“, S. 5.

⁵⁶⁶ Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1056.

⁵⁶⁷ Wie im Deutschen ‚Hundeleben‘ steht die umgangssprachliche Verwendung des Hundes für ein Leben in Elend und Misere.

não te tomares a sério:
reduz-te ao impropério.⁵⁶⁸

Sucht man in O'Neills Werk nach engagierten Texten, findet man eher ungewöhnliche und überraschende Beispiele. Mit dem Titel seines Bandes *No reino da Dinamarca* (1958) nutzt der Dichter den intertextuellen Bezug zu Shakespeares Hamlet, wie etwas später Manuel Alegre im Gedicht *Ser ou não ser*⁵⁶⁹ (*O canto e as armas*, 1967) in einer nun zweischichtigen Intertextualität, um Offensichtliches anzudeuten.

O'Neills immer stärker zutage tretender humoristische Satire dient jedoch eben nicht dazu, Positionen kryptisch zu verarbeiten und für bestimmte Zielgruppen lesbar zu machen. Wenn von einem Rückzug im Sinne einer Verweigerung gesprochen werden kann, dann handelt es sich um einen Rückzug zugunsten des Poetischen. Das Vorherrschen „eines spezifischen surrealistischen Engagements gesellschaftlicher Art“ verbindet sich mit „unpoetische[m] Vokabular“⁵⁷⁰. O'Neills Poesie ist auch keine soziale Dichtung im engeren Sinne; diese ist lediglich der Ausgangspunkt, um „ontologische und metaphysische Fragen“⁵⁷¹ zu behandeln.

Die Feststellung der Dekadenz und – im folgenden Beispiel ganz konkret das Vorhandensein des Repressionsinstruments der Zensur – wird mit spielerischer Raffinesse umgesetzt. In O'Neills poetischem Selbstbildnis in Sonettform *Auto-retrato* (*Poemas com endereço*, 1962) schließt dieser Vers das zweite Quartett ab: „(aqui, uma pequena frase censurada...)“⁵⁷². Die Kursivsetzung und die Klammern heben den Vers ähnlich wie die Schwärzung von Textteilen auch graphisch ab. Das Spiel besteht auch darin, dass die – fiktive bzw. simulierte – Zensur des achten Verses diesen durch einen das zwölfsilbige Metrum und das Reimschema aufrecht erhaltenden Vers, als eine Art Platzhalter, ersetzt. *Poesia e propaganda* (*No reino da Dinamarca*, 1958) überträgt mit dem Bild des Kleinflugzeuges, das einen Werbebanner hinter sich herzieht, eine propagandistische Auffälligkeit und Kraft an die Liebesdichtung.

⁵⁶⁸ O'Neill, Alexandre (1984): *Poesias Completas 1951/1983*, S. 261.

⁵⁶⁹ Vgl. Alegre, Manuel (1996): *30 Anos de Poesia*, S. 221.

⁵⁷⁰ Siepmann, Helmut (2003): „Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur“, S. 201.

⁵⁷¹ ebenda, S. 201.

⁵⁷² O'Neill, Alexandre (1984): *Poesias Completas 1951/1983*, S. 183. Kursivsetzung und Klammern im Original.

Hei-de mandar arrastar com muito orgulho,
Pelo pequeno avião da propaganda
E no céu inocente de Lisboa,
Um dos meus versos, um dos meus
Mais sonoros e compridos versos:

E será um verso de amor...⁵⁷³

Das Jahr 1958 gilt auch als Synonym der ersten großen Krise des von Salazar geführten Regimes.⁵⁷⁴ *Poesia e propaganda* aber lässt sich nicht auf diese Weise festlegen und eingrenzen. Der Titel evoziert unmissverständlich die Polemiken des frühen Neorealismus; im kurzen Gedicht werden beide Substantive zugunsten der Poesie gegeneinander ausspielt. O'Neills Texte wie *Um adeus português (No reino da Dinamarca, 1958)*, eine Art Liebesgedicht, sowie das zeitkritische *Portugal (Feira cabisbaixa, 1965)* vermitteln klare Positionierungen. Trotzdem liegen O'Neills poetische Kunstgriffe nicht im Vermitteln politisch relevanter Themen, sondern in ihrer dekonstruktiven Be- und Verarbeitung. Sie sind nicht immer so grotesk wie im oben aufgeführten Beispiel des Textes *Auto-retrato*, sondern höchst expressiv, wie die nächsten Auszüge zeigen:

de uma angústia já purificada

[...]

ao amor mal soletrado

à estupidéz ao desespero sem boca

[...]

⁵⁷³ Ebenda, S. 58.

⁵⁷⁴ Hauptsächlich liegt dies an der die Massen mobilisierenden Kampagne des Generals Humberto Delgado gegen Salazars eigenen Kandidaten Américo Tomás, welcher letztendlich in den weder freien noch transparenten Präsidentschaftswahlen siegte, vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 568. Eine andere Episode dieser Zeit, die sich hier aufdrängen mag, fand erst drei Jahre nach Erscheinen von O'Neills Gedichtband statt. Dieser sich aufdrängende aber nicht existente Zusammenhang zeigt, wie leicht solche Texte a posteriori neue, fiktive Bezüge herstellen. Erst durch die verzerrende Lesart surrealistischer Poesie als unbedingt dem Engagement verpflichtete und die unmittelbare Zeitgeschichte karikierende Kunst ermöglicht diese Lesart. Am 10. November 1961 hatten Hermínio da Palma Inácio und Komplizen im Rahmen der sogenannten Operation *Vagô* auf der Strecke von Casablanca nach Lissabon ein Passierflugzeug der staatlichen Gesellschaft TAP in ihre Gewalt gebracht. Im Niedrigflug über Lissabon wurden tausende Flugblätter gegen das Regime abgeworfen, bevor die Maschine wieder südwärts flug und im marokkanischen Tanger landete.

do modo funcionário de viver

[...]

até ao dia que não vem da promessa

puríssima da madrugada

[...]

a esta pequena dor à portuguesa

tão mansa quase vegetal

[...]

onde morres ou vives não de asfixia

mas às mãos de uma aventura de um comércio puro⁵⁷⁵

In *Portugal (Feira cabisbaixa, 1965)* setzt sich O'Neill sarkastisch mit dem Heimatland auseinander.

[...]

ó Portugal, se fosses só três sílabas

de plástico, que era mais barato!

[...]

Portugal: questão que eu tenho comigo mesmo,

golpe até ao osso, fome sem entretém,

[...]

feira cabisbaixa,

meu remorso,

meu remorso de todos nós...⁵⁷⁶

Die Tatsache, dass der drittletzte Vers als Titel des Lyrikbandes verwendet wurde, zeigt eine überraschende programmatische Seite des Dichters. Sucht man allerdings wirklich Politisches, Ideologisches oder gar Engagiertes, fällt auf, dass die Poetizität, d.h. die sprachliche Materialität der Texte alle noch so konkreten Bezüge einverleibt. Dennoch verbirgt die satirische Auffälligkeit seiner Dichtung, die an Nicolau Tolentino erinnert⁵⁷⁷,

⁵⁷⁵ *Um adeus português*, O'Neill, Alexandre (1984): *Poesias Completas 1951/1983*, S. 63-64.

⁵⁷⁶ Ebenda, S. 227-228.

⁵⁷⁷ Vgl. Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 640.

nicht vollständig eine Bewegung ethischer Solidarität, die gar Züge des *saudosismo* trägt.⁵⁷⁸

Rasch entwickelte sich O'Neill zu einem der einflussreichsten Texter bzw. zur häufig genutzten Quelle für Vertonungen.⁵⁷⁹ Damit wurde er zum Teil des Repertoires so unterschiedlicher Akteure wie Amália Rodrigues, José Mário Branco, Fausto und Petrus Castrus.⁵⁸⁰ Die sich hieraus ergebende Form- und Stilbandbreite lässt sich anhand der Texte zweier Vertonungen von O'Neills Poesie veranschaulichen. *Gaivota* etwa wurde zu einem der bekanntesten von Amália Rodrigues gesungenen Fados. Seine Vertonung durch den Komponisten Alain Oulman erschien erstmals auf der EP⁵⁸¹ *Fado Corrido* (1964). *O país relativo* wurde von José und Pedro Castro von der Rockgruppe Petrus Castrus 1973 vertont. Das Gedicht stammt aus O'Neills Lyrikband *Feira cabisbaixa* (1965). Die auf den Artikel im Titel verzichtende Liedfassung *País relativo* (LP MESTRE, 1973) beruht jedoch auf nur 7 der 34 unterschiedlich langen Strophen von O'Neills Gedicht, wobei viele der verwendeten Verse gekürzt wurden.

Gaivota vereint viele typische Merkmale von Fadotexten, wobei Lissabon als Szenario nur im zweiten Vers auftaucht. Sechs Strophen wechseln im Versmaß *redondilha maior* regelmäßig zwischen Sechs- und Fünfzeilern. Es handelt sich um ein Liebeslied von dramatischer Intensität und mythischen Bezügen. Das Besondere an *Gaivota* ist allerdings sein auf dem Konjunktiv aufgebafter Diskurs:

Se uma gaivota viesse
Trazer-me o céu de Lisboa
No desenho que fizesse
[...]

Que perfeito coração
no meu peito bateria

⁵⁷⁸ Vgl. Jakob, Juri (2003): „Alexandre O'Neill“, S. 5.

⁵⁷⁹ O'Neills Gedicht *Há palavras que nos beijam* (*No reino da Dinamarca*, 1958, O'Neill, Alexandre (1984): *Poesias Completas 1951/1983*, S. 75), dessen Vertonung durch Mário Pacheco von Mariza 2005 auf dem Album *Transparente* interpretiert wurde, gehört zu den aktuelleren Beispielen.

⁵⁸⁰ Vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. S. 171, 450, 464, 957, 1000 und 1138.

⁵⁸¹ EP (Extended Play) bezeichnet ein Plattenformat, das eine Spielzeit zwischen der Single und dem Album hat.

meu amor na tua mão⁵⁸²

O país relativo hingegen ist eine nicht immer verdeckte Anklage an die Belanglosigkeit und Passivität des Landes. Die zweite Strophe, die für Petrus Castrus' Vertonung jedoch nicht berücksichtigt wurde, begründet den zeitkritischen Diskurs metaliterarisch:

País purista a prosear bonito,
a versejar tão chique e tão pudico,
enquanto a língua portuguesa se vai rindo,
galhofeira, comigo.⁵⁸³

V.4. António Gedeão

Unter dem Pseudonym António Gedeão trat der Wissenschaftshistoriker Rómulo de Carvalho (1906-1997) erst Mitte der 1950er Jahre, also relativ spät, als Dichter auf. Jacinto do Prado Coelho verortet Gedeão als Vertreter einer kleinen Gruppe von Dichtern, die eine Annäherung zwischen den Poesietraditionen des Klassizismus und der Moderne betrieben.⁵⁸⁴ Seine literaturhistorische Einordnung ist nicht deshalb kompliziert, weil präzisere Epochenbezüge fehlen, sondern weil sein Werk in viele inhaltliche und stilistische Richtungen weist. Zwei Grundkoordinaten, die Fernando Guimarães betont, verdeutlichen dies: Gedeãos Generation lässt sich zwischen *Presença* und Neorealismus verorten, seine Poesie erscheint jedoch erst zur Zeit des Surrealismus und der zweiten Generation des Neorealismus.⁵⁸⁵ Der Realismus seiner Dichtung wird bisweilen als zurückhaltend beschrieben.⁵⁸⁶

Maria Augusta Silva nennt Gedeão etwas überschäumend “[u]m espírito moldado pelo casamento entre a ciência e a poesia”⁵⁸⁷. Und doch ist es genau diese Verbindung, die sein Werk ausmacht, wie Jorge de Sena 1964

⁵⁸² Auszug aus dem Beiheft der CD *Poesia Encantada, Volume: 2* (P 2004, EMI). Das Lied erschien erstmals auf Amália Rodrigues' Album *Com que voz* (1970).

⁵⁸³ O'Neill, Alexandre (1984): *Poesias Completas 1951/1983*, S. 243.

⁵⁸⁴ Vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 658.

⁵⁸⁵ Vgl. Machado, Álvaro Manuel (1996): *Dicionário de Literatura Portuguesa* S. 219.

⁵⁸⁶ Vgl. Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1072.

⁵⁸⁷ Silva, Maria Augusta: *Poetas visitados. Entrevistas e poemas inéditos*, S. 284.

mit empirischer Akribie anhand Gedeãos ersten drei Bände (1956-1961) ermittelte.⁵⁸⁸ Sena stellte fest, dass Gedeãos Poesie sich nicht in das Spannungsfeld zwischen humanistischer Verblendung und einer ästhetisch leeren Wissenschaftskultur einpassen lässt.⁵⁸⁹ Seine Dichtung hat auch im Bereich der Kombination von traditionellen Bauformen „um carácter calculadamente experimental.“⁵⁹⁰ In seinem Werk dominiert im Rahmen eines „conservantismo formal“⁵⁹¹ mit fast zwei Dritteln Okkurrenz die siebensilbige *redondilha maior*.⁵⁹² Thematisch nutzen die Texte ein physikalisches, chemisches und allgemein naturwissenschaftliches Vokabular, dass mit jedem neuen Band progressiv eine poetische Materialität erreicht.⁵⁹³ Das sechsstrophige Gedicht *Lágrima de preta (Máquina de fogo, 1961)* etwa übt Rassismuskritik anhand einer einfachen chemischen Analyse.⁵⁹⁴

Encontrei uma preta
que estava a chorar,
pedi-lhe uma lágrima
para a analisar.

Ensaiei a frio,
experimentei ao lume,
de todas as vezes
deu-me o que é costume:

Recolhi a lágrima
com todo o cuidado
num tubo de ensaio
bem esterilizado.

nem sinais de negro,
nem vestígios de ódio.
Água (quase tudo)
e cloreto de sódio.⁵⁹⁵

[...]

Im Gedichtband *Linhas de força* von 1967 ist das poetisch eingearbeitete Wissenschaftsvokabular nicht mehr so deutlich vertreten. Als Ausnahme sticht das Gedicht *Lição sobre a água* hervor, das zunächst deskriptiv Wesen und Funktion des H₂O vermittelt, um mit einem intertextuellen Bezug zu Shakespeares tragischer Figur Ophelia⁵⁹⁶ zu schließen.⁵⁹⁷

⁵⁸⁸ Vgl. Gedeão, António (2007): *Obra completa*, S. 59-62.

⁵⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 45.

⁵⁹⁰ Ebenda, S. 46.

⁵⁹¹ Ebenda, S. 82.

⁵⁹² Vgl. ebenda, S. 49-50.

⁵⁹³ Vgl. ebenda, S. 59-61.

⁵⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 61.

⁵⁹⁵ Ebenda, S. 163-164.

⁵⁹⁶ Zur Rolle des Wassers im Ophelia-Motiv vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 415.

Große Bekanntheit erlangte Gedeãos Gedicht *Pedra filosofal* (*Movimento perpétuo*, 1956) mit der Vertonung durch den Liedermacher Manuel Freire (geb. 1942), die erstmals 1969 in einem Fernsehauftritt vorgetragen wurde.⁵⁹⁸ Dem Text liegt eine weit reichende Traumallegorie zugrunde, die von naturalistischen und technisch-naturwissenschaftlichen Bildern nährt:

Eles não sabem que o sonho
é uma constante da vida
tão concreta e definida
como outra coisa qualquer
como esta pedra cinzenta
[...]
como este ribeiro manso
[...]
como estes pinheiros altos
[...]

é vinho, é espuma, é fermento,
bichinho álaçre e sedento,
de focinho pontiagudo,
[...]
alto-forno, geradora,
cisão do átomo, radar,
ultra-som, televisão,
desembarque de fogetão
na superfície lunar⁵⁹⁹

Der Traum ist in Gedeãos Poesie das Symbol für das Schöpferische, wie er viel später mit eigenen Worten beschrieb: „Quando estou a ‚sonhar‘ sou eu próprio que faço o meu mundo.“⁶⁰⁰ Laut Sena handelt es sich um einen „poeta de cultura científica, usando fórmulas e esquemas métricos e

⁵⁹⁷ Vgl. Gedeão, António (2007): *Obra completa*, S. 202.

⁵⁹⁸ Vgl. Silva, Maria Augusta (2004): *Poetas visitados. Entrevistas e poemas inéditos*, S. 285. Den Titel des Gedichts teilt sich Gedeão interessanterweise mit einem Lyrikband von Jorge de Sena (1950), vgl. hierzu Reis, Carlos (2005): *História crítica da Literatura Portuguesa [Volume IX: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo]*, S. 78.

⁵⁹⁹ Gedeão, António (2007): *Obra completa*, S. 104-105.

⁶⁰⁰ Silva, Maria Augusta (2004): *Poetas visitados. Entrevistas e poemas inéditos*, S. 286.

rítmicos predominantemente «tradicionais» em dimensões poemáticas que oscilam entre a contenção epigramática e uma extensão mais ampla⁶⁰¹.

V.5. Manuel Alegre

Cantarei o homem no plural.⁶⁰²

In der Reihe engagierter Dichter taucht parallel zur Bewegung der Liedermacher in den 1960er Jahren Manuel Alegre de Melo Duarte (geb. 1936) auf.⁶⁰³ Anders als zwei Jahrzehnte zuvor wird engagierte Literatur nicht als Domäne einer einzigen Schule, dem Neorealismus, ausgegeben. Nach der surrealistischen Phase und ihren produktiven Ausläufern gilt die Bewegung der *Poesia 61* um den Dichter und Kritiker Gastão Cruz als nächster Schritt der portugiesischen Poetik.

Manuel Alegre korrespondiert aber nur indirekt mit dieser Generation und kann daher als Wortführer einer anderen Entwicklung der Gegenwartslyrik gelten, die eng mit dem zeitkritischen und politischen Lied verbunden ist.⁶⁰⁴

Literarisch debütiert er nach vereinzelt Texten ab 1960 im Jahr 1965 mit dem Poesieband *Praça da Canção*. Der Titel evoziert die Tatsache, dass einzelne Gedichte oder dessen Auszüge bereits einige Jahre vorher vertont worden waren, nachdem sie 1962 und 1963 in zwei Zeitschriften aus Coimbra erschienen waren.⁶⁰⁵ Die in Alegres Werk verwurzelte Verbindung zur Vertonung durch andere Komponisten liegt laut Eduardo Lourenço im poetischen Instinkt des Dichters, seine Lyrik „no horizonte simbólico e onírico da oralidade“⁶⁰⁶ zu produzieren.

Seine Lyrik steht in Kontinuität zur Poesie des Neorealismus, von ihrer Begründung in der Sammlung *Novo Cancioneiro* bis zum zweiten Schub in den 1950er Jahren.⁶⁰⁷ Alegres Poetik ist auch ein bewusst geführter Dialog

⁶⁰¹ Gedeão, António (2007): *Obra completa*, S. 65.

⁶⁰² Alegre, Manuel (1996): *30 Anos de Poesia*, S. 219.

⁶⁰³ Vgl. Tavares Rodrigues, Urbano (1975): *Palavras de combate*, S. 76.

⁶⁰⁴ Vgl. Correia, Mário (1984): *Música Popular Portuguesa – um ponto de partida*, S. 21.

⁶⁰⁵ Vgl. Soenario, Oona (1995): *A canção de intervenção portuguesa. Contribuição para um estudo e tradução de textos*, S. 34 sowie Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1070.

⁶⁰⁶ Vgl. Lourenço, Eduardo (1996): *Manuel Alegre ou a nostalgia da epopeia*, S. III.

⁶⁰⁷ Vgl. Rocha, Clara (1984): *A poesia de Manuel Alegre no contexto cultural português*, S. 110.

mit den Traditionen portugiesischer Lyrik, „de Camões a Junqueiro e a Gomes Leal, de Nobre e Pessanha a Torga“⁶⁰⁸. Seinen Texte „simultaneamente classicizante[s] e popular[es]“⁶⁰⁹, ausgehend von einer gewissen thematisch-weltanschaulichen Nähe zum frühen Neorealismus, entfalten sich durch ihren „original sentido de musicalidade enraizado nas trovas de tradição popular.“⁶¹⁰

Literaturgeschichtlich wird die Bewegung um Alegre unter anderem als „poesia de combate“⁶¹¹ definiert, was eine Verbindung zum frühesten Dichter des portugiesischen Neorealismus, dem ‚poeta militante‘ José Gomes Ferreira⁶¹², herstellt. Sein Werk verharrte jedoch nicht einfach als Fortsetzung im Sinne einer Art dritter Generation des Neorealismus, sondern folgte zunehmend experimentellen Konzepten.⁶¹³ Erlösungstendenzen und der Hang zum Ironisch-Träumerischen der frühen Neorealisten⁶¹⁴ fehlen, andererseits bleiben die in der neorealistischen Lyrik typischen „revisitações conscientes do cancionero geral“⁶¹⁵ ein Merkmal in Alegres Poesie.

Mit Gomes Ferreira vergleichbar begründet Alegre seine Poetik aus einer resignierten Feststellung heraus, dass der *Canto*, also der dichterisch ausgedrückte ‚Gesang‘, nicht ausreiche, das heißt nicht der repressiven Umgebung des Dichters gerecht werde. Im Eröffnungsgedicht *Apresentação (Praça da Canção, 1965)* heißt es:

Cantar não é talvez suficiente.

[...]

mas só porque palavras são

apenas chamas e vento.

Eu venho incomodar.

Trago palavras como bofetadas

⁶⁰⁸ Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 1693.

⁶⁰⁹ Machado, Álvaro Manuel (1996): *Dicionário de Literatura Portuguesa*, S. 19.

⁶¹⁰ Ebenda.

⁶¹¹ Ebenda.

⁶¹² Vgl. Namorado, Joaquim (1994): *Obras, Ensaios e Críticas: I – Uma Poética da Cultura*, S. 258.

⁶¹³ Vgl. Miguel, Jorge (1986): *Curso de Literatura*, S. 348-349.

⁶¹⁴ Vgl. Lourenço, Eduardo (1996): *Manuel Alegre ou a nostalgia da epopeia*, S. IV.

⁶¹⁵ Lourenço, Eduardo (1996): *Manuel Alegre ou a nostalgia da epopeia*, S. VI.

e é inútil mandarem-me calar
porque a minha canção não fica no papel.
Eu venho tocar os sinos.
Planto espadas
e transformo destinos.
[...] ⁶¹⁶

Manuel Alegre oszilliert bei diesem metapoetischen Text zwischen freiem Vers und hervorstechenden Reimen. Seine Sprache ist einfach und die Botschaft direkt. Anders als bei José Gomes Ferreira liegt hier aber keine Ästhetik des ‚Herausschreiens‘ vor, sondern eher eine Haltung des Unruhestiftens. Allegorisch vermengen sich die Felder Poesie und Kampf:

[...]
De certo modo sou um guerrilheiro
que traz a tiracolo
uma espingarda carregada de poemas
[...] ⁶¹⁷

In Alegres poetischem Werk wird dies nur bei zwei Versen aus *Abaixo El-Rei Sebastião* (in *Canto III*, aus *O canto e as armas*, 1967) in ihrer Direktheit und Vehemenz überboten:

[...]
Poeta: é tempo de um punhal
por dentro da canção.
[...] ⁶¹⁸

Im Gedicht *O poeta*, dem letzten Text des Zyklus *Corpo renascido* im sechsten Teil von *Praça da Canção*, vertieft das Metapoetische ein existentielles Hinterfragen der Rolle Dichters sowie seiner Verteidigung gegenüber Angriffen, aber auch gegen Ansprüchen:

⁶¹⁶ Alegre, Manuel (1996): *30 Anos de Poesia*, S. 41.

⁶¹⁷ Ebenda.

⁶¹⁸ Ebenda, S. 169.

Ele aprendeu o preço exacto da canção.
[...]
Que mais quereis de um homem?
Vós não podeis roubar-lhe esse luar na alma.
[...]
Vós não podeis despir um homem que está nú.
[...]
Vós não podeis mais nada.
É um homem que merece a poesia.
[...]⁶¹⁹

Gegen die Repression, die in diesem Gedicht mit Begriffen wie ‚cárceres‘, ‚máscaras‘, ‚fantasmas‘, ‚medo‘, ‚coroa de espinhos‘, ‚tribunais‘, ‚mortos-vivos‘ und ‚sentenças‘ verbalisiert wurde, stemmt sich der Dichter als „pai de alegria“⁶²⁰ entgegen. Die Konkretisierung erfolgt im programmatischen *Como se faz um poema*, aus dem siebten und letzten Gedichtzyklus, bei dem das dichterische Schaffen das Ergebnis vieler Kämpfe und extremer Erfahrungen ist und dadurch auch Sprachlosigkeit sein kann, die wiederum im Spielerischen münden kann:

[...]
Com muita coisa fiz o meu poema.

Algumas eu não digo. Para quê dizê-las?
Por exemplo: rimava estrelas com procelas.
Nas rimas era livre. Vieram prender-me prendê-las
descobri outra rima para estrelas: celas.
Com muita coisa fiz o meu poema.
[...]⁶²¹

Im Folgeband *O canto e as armas*, 1967 erschienen, findet sich im siebenten Gesang *Canto do poeta desarmado* ein unausweichlicher Rückzug, der mit dem Exil zu verbinden ist. Letztendlich aber ist das Wort sowohl Opfer als auch Widerstandskraft, was im Sonett *As palavras* besonders zutage tritt:

⁶¹⁹ Ebenda, S. 117-118.

⁶²⁰ Ebenda, S. 118.

⁶²¹ Ebenda, S. 128.

[...]

Palavras tantas vezes proibidas
e no entanto as únicas espadas
que ferem sempre mesmo se quebradas
vencedoras ainda que vencidas

[...] ⁶²²

Vollendung erreicht die engagierte Lyrik Alegres in den dreizehn Vierzeilern des Gedichts *Poemarma*, mit dem der Band *O canto e as armas* endet. Der dialektisch-synthetische Zug des Neologismus im Titel wird im Text durch eine Vielzahl von maschinell-funktionalen, örtlichen und stets alltäglichen Bezügen metaphorisch umgesetzt. Im Sinne des Kämpferischen nehme die ‚Waffe Gedicht‘ jede Form an, übe jede Funktion aus, könne alles sein, wenn es nur ihre eigenen Grenzen zu überschreiten sucht:

[...]

Que participe. Comunique. E destrua.

[...]

Que salte do papel para a página da rua.

Que seja experimentado muito mais que experimental
que tenha ideias sim mas também pernas.

[...] ⁶²³

Alegres Poetik korrespondiert aktiv mit den zeitgeschichtlichen Eckdaten. Kolonialkrieg, Diktatur und Exilemigration werden nicht nur evoziert, sondern sind Auslöser der poetischen Reflexion.⁶²⁴ Sie ist historisch verwurzelt und knüpft Verbindungslinien etwa zwischen dem zeitgenössischen Kolonialkrieg und der historischen Niederlage von Alcácer Quibir.⁶²⁵

Seine Bezeichnung als ‚poeta da resistência‘ verknüpft das Frühwerk Alegres ganz konkret mit seiner zeitgleichen Beteiligung an der Oppositionsbewegung *Frente Patriótica da Libertação Nacional*.⁶²⁶ Ein anderer Aspekt der Alegreschen Poetik, ist die Fortschreibung der nationalhistorischen

⁶²² Ebenda, S. 226.

⁶²³ Ebenda, S. 238.

⁶²⁴ Vgl. Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1070.

⁶²⁵ Vgl. Lourenço, Eduardo (1996): *Manuel Alegre ou a nostalgia da epopeia*, S. IX.

⁶²⁶ Vgl. ebenda, S. IV.

Mythologie, was ihn laut Eduardo Lourenço zum „poeta-mitólogo por excelência“⁶²⁷ macht. Alegres Figuren sind also nicht Helden im historischen Sinne, sondern „por razões de alquimia poética“⁶²⁸. Lourenço klärt in diesem Zusammenhang Alegres uneinheitlichen Bezug zum Modernistischen:

Manuel Alegre não revela de nenhum propósito modernista, apenas de uma nova modernidade, esta de uma familiaridade naturalmente épica com um mundo sempre inundado de sol sob o lusitano fundo de tristeza.⁶²⁹

Während bereits im Neorealismus eine, wenn nicht antimodernistische, den Modernismus zumindest nicht dezidiert aufgreifende Haltung vorherrschte, die auch Alegre fortführt, kommt also zu den popularen Bezügen nun eine historisch-mythologische Konstante hinzu. Alegre besingt die „antiga pátria heróica a si mesma infiel“⁶³⁰.

V.6. José Carlos Ary dos Santos

Die Bedeutung des Dichters und Diseurs José Carlos Ary dos Santos (1937-1984) wird oft eng mit seinen öffentlichkeitswirksamen Auftritten als Deklamator eigener und fremder Poesie in Verbindung gesetzt. Sein Gesamtwerk liegt heute in zwei Ausgaben vor. In *Obra Poética* und *As Palavras das Cantigas* ist sein Lyrik- und Liedwerk ab 1983 und respektive 1989 veröffentlicht wurden. In der Tradition der Poeten, die auch gezielt Texte für Fadokomponisten und -interpreten dichteten⁶³¹, entwickelte sich Ary dos Santos ab Ende der 1960er Jahre zu einem zentralen Textautor für Lieder in der Zeit, als sich die seichte Kanzone formell und textuell diversifizierte.⁶³² Hier entsteht eine immer größere Nähe zum Protestlied, dass in dieser Zeit seinen Höhepunkt durchlief – ein deutliches Zeichen für dessen

⁶²⁷ Ebenda, S. VII.

⁶²⁸ Ebenda.

⁶²⁹ Ebenda.

⁶³⁰ Ebenda, S. VIII.

⁶³¹ Hierzu gehören etwa Alexandre O'Neill und David Mourão-Ferreira.

⁶³² Vgl. Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1072.

Strahlkraft. So ist José Afonsos Lied *A Cidade*⁶³³, erschienen auf dem Album *CONTOS VELHOS RUMOS NOVOS* (1969), die leicht adaptierte Vertonung eines Gedichtes aus Ary dos Santos' Band *Insofrimento In Sofrimento* (1969). Die Vertonungen von Ary dos Santos' Texten decken mehrere musikalische Genres ab.

Ary dos Santos lässt sich jedoch nicht einfach auf seine Rolle als beauftragter Liedtexter begrenzen. Als sein erster Poesieband *Asas* im Jahre 1952 erschien, war er noch nicht einmal 15 Jahre alt. Von 1963 bis zu seinem frühen Tod wurden noch acht Poesiebände veröffentlicht. Zwischen 1968 und 1982 lieferte Ary dos Santos insgesamt 77 Texte für Vertonungen. Mann mag sich Ary dos Santos Poetik mit dem Sonett *O coco*⁶³⁴ (*Adereços, endereços*, 1965) nähern. Es ist im Epigراف offen an einige ‚ältere Neorealisten‘ gerichtet, also gerade an die Generation, die für den auch engagierten Dichter Ary dos Santos sicher viele Vorbilder stellte. Das lyrische Ich eines exzentrischen Dichters wendet sich scharf gegen das Aufzwingen einer neorealistic Lebens- und Kunsthaltung:

Já não se pode ser dandy nem guloso
há que por força ser-se societário.

Todo o talento que não for tendencioso
[...]
é um coco no caco dum vadio tihoso

Stattdessen verteidigt er mit „poeta estetossolidário“ (v. 8) den Idealtypus des engagierten Dichters, der sich zugleich dem lyrischen Kultismus verschreibt. So schließt das letzte Terzett mit der Feststellung, dass es zur reinen Tendenzdichtung genug Alternativen gibt (v. 12-14):

Há quem saiba exprimir-se e se neorealize
sem que para o fazer, como os outros, precise
de sacar a lamúria e o casqueiro do saco.

⁶³³ Ary dos Santos, José Carlos (1989): *As Palavras das Cantigas*, S. 109. Es gibt ein gleichnamiges Lied, das ebenfalls von Ary dos Santos stammt und von Nuno Nazareth Fernandes vertont wurde, vgl. ebenda, S. 142.

⁶³⁴ Ary dos Santos, José Carlos (1994): *Obra Poética*, S. 181. Der Titel kann je nach Lesart des Gedichts sowohl eine Hutform als auch ein Kugelbakterium bezeichnen.

Ary dos Santos war ein politischer Dichter. Neben seinen *Poemas políticos*, einem Kapitel des Bandes *O sangue das palavras*⁶³⁵, das 1978, also vier Jahre nach dem Ende der Diktatur erschien, strahlen viele frühere Gedichttitel die politische Thematik aus. In *A um jovem soldado* (1963) stechen die Verse 4 und 8 entsprechend hervor:

Jaz no imenso campo

[...]

Morto.⁶³⁶

Der dünne Lyrikband *Fotos-Grafias*⁶³⁷ von 1970 besteht aus zwanzig poetischen Portraits. Sie sind unter anderem Luís de Camões, Gomes Leal, Guerra Junqueiro, António Nobre, Rimbaud, Garcia Lorca, dem Modernisten António Botto, den Neorealisten Alves Redol, Manuel da Fonseca, der Surrealistin Natália Correia sowie Sophia de Mello Breyner Andresen und Manuel Alegre gewidmet. Ebenso eklektisch gestaltet sich Ary dos Santos' formelle Vielfalt, in der nur für den freien Vers kein Platz war. Das Sonett ist erstaunlich häufig vertreten. Aber er betreibt auch das Spiel mit archaischen Formen wie der galicisch-portugiesischen Troubadourlyrik, die er in *Catinga de Inimigo*⁶³⁸ (1969) satirisch umkehrt. Im Titel wird nicht nur der Freund zum Feind, sondern Liedform *Cantiga* zum übelriechenden Schweiß *catíngá*, Symbol für die Todesangst eines Verurteilten, der auf die Vollstreckung des Urteils wartet.

Natália Correia erkennt in Ary dos Santos' Dichtung die Wiederaufnahme einer „linha poética sumamente expressiva“⁶³⁹ mit satirischen Traditionen, deren Modernisierung Poeten wie Gomes Leal zu verdanken sei. Für Luís de Sousa Rebelo ist diese Satire der Gegenwart allerdings ein Niedergang, der auch bei Ary dos Santos zu betrachten sei und sich im Verweigern gegenüber offener Sozialkritik äußere.⁶⁴⁰

Wie Ruy Belo (1933-1978) und Manuel Alegre stand auch Ary dos Santos für das programmatische Aufgreifen der Poesietraditionen als Reaktion auf

⁶³⁵ Vgl. ebenda, S. 365-381.

⁶³⁶ Ebenda, S. 59.

⁶³⁷ Vgl. ebenda, S. 259-284.

⁶³⁸ Vgl. ebenda, S. 230.

⁶³⁹ Ary dos Santos, José Carlos (1989): *As Palavras das Cantigas*, S. 7.

⁶⁴⁰ Vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 1000-1001.

die Feststellung, dass die Dichtung im Niedergang begriffen ist. Am Beispiel des lyrischen Textes *Brevíssima antologia da Poesia com certeza*⁶⁴¹, der 1972 im Band *Resumos* erschienen war, wird diese Dekadenzerfahrung in der ersten Strophe plakativ vermittelt:

Morramos todos por isso
mais por isto e por aquilo:
no açouge do toutiço
a poesia morre ao quilo.⁶⁴²

Im weiteren Verlauf des Gedichts tauchen vergangene und zeitgenössische Dichter der Lusofonie auf, deren Werk mit satirischem Wortspiel und -witz sowie kurzen, intertextuellen Elementen gewürdigt, in sporadischen Fällen aber auch belächelt wird. Der Reihenfolge nach kommen hauptsächlich vor: Alexandre O'Neill, Fiama Hasse Pais Brandão („dona-fiama-irei- / -ao-fundo-do-mar-a-seco“⁶⁴³), Cecília Meireles („ficou cecília mais reles“⁶⁴⁴), José Régio, Natália Correia, Luís de Camões, Gastão Cruz („Dom Frei Gastão da Cruz“⁶⁴⁵), José Gomes Ferreira, Manuel da Fonseca, Miguel Torga („viva Miguel que outorga“⁶⁴⁶), Mário Cesariny und Eugénio de Andrade.

In den Versen Ary dos Santos finden populäre Bauform und der urbane Lebensgeist Lissabons zusammen. In Anlehnung an die portugiesische Romantik habe der Dichter die Fahne des Liberalismus getragen und sich vor allem in seinem Liedwerk dem Fado der alten Arbeiterbewegung genähert.⁶⁴⁷ Damit ordnet Correia ihn einem späten „socio-romantismo“⁶⁴⁸ zu. Diese Zuweisung resultiert aus Correias Einschätzung, dass das Vorbild der portugiesischen Romantik einer liberalen Grundeinstellung angesichts des Freiheitsmangels und die soziale Haltung in dos Santos' Werk zusammenfinden. Dieser Bezug zur Romantik findet sich tatsächlich in der ersten Strophe des Gedichtes *O poema original*, das Ary dos Santos im Band *Resumo* (1972) veröffentlichte:

⁶⁴¹ Vgl. Ary dos Santos, José Carlos (1994): *Obra Poética*, S. 305-308.

⁶⁴² Ebenda, S. 305.

⁶⁴³ Ebenda, S. 306.

⁶⁴⁴ Ebenda, S. 306.

⁶⁴⁵ Ebenda, S. 307.

⁶⁴⁶ Ebenda, S. 308.

⁶⁴⁷ Vgl. Ary dos Santos, José Carlos (1989): *As Palavras das Cantigas*, S. 9-11.

⁶⁴⁸ Ebenda, S. 11.

Original é o poeta
[...]
e faz um filho às palavras
na cama do romantismo.⁶⁴⁹

Ein weiterer Aspekt, der Ary dos Santos Poesie ausmacht, ist eine gewisse Nähe zur visuellen Poesie, die sich in der Auslassung der Interpunktion – oft anstelle von Aufzählungskommata – und damit der Expansion von durch Leerzeichen markierten Abständen zwischen den Wörtern eines Verses zeigt. Damit ist ähnlich wie bei den vergleichbaren Poesieexperimenten, wo das Schriftbild eines Gedichts jenseits der üblichen Makrostruktur keine weitere Bearbeitung fand.

Satire, Modernität, Sprach- und Lautspiel findet sich etwa in der eindrucksvollen ersten Strophe des Gedichts *Lisbon by night* (1969):

Sexofone saxofome
aqui jazz a humanidade
sepulcro de pedra pomes
duma pseudo euro-cidade⁶⁵⁰

Bei relativer Abgrenzung zum Neorealismus, im Windschatten der Ausläufer des Surrealismus und eingebettet in die erstarkende Bewegung des Protestliedes, findet sich in Ary dos Santos Poetik auch eine Andeutung von konkreter oder visueller Poesie. Sie hat ihren Ausgangspunkt im Ersetzen von Interpunktionen durch Leerzeichen und reicht bis zum Bruch mit den graphischen Vers- und Strophenkonventionen.⁶⁵¹ Hierbei ist jedoch stets das Streben nach Symmetrie und Harmonie der poetischen Struktur erkennbar. Wie selbstverständlich wird Ary dos Santos von Urbano Tavares Rodrigues zu den „aodos da revolução“ gezählt, zugleich allerdings etwas von den „poetas empenhados civicamente“⁶⁵² abgegrenzt. Dies lässt sich gut anhand der unmittelbaren Nähe zur Revolutionsthematik beobachten, die ab Ary dos Santos' längeres Gedicht *As portas que Abril abriu* (1975) Einzug erhält.⁶⁵³

⁶⁴⁹ Ary dos Santos, José Carlos (1994): *Obra Poética*, S. 301.

⁶⁵⁰ Ebenda, S. 235.

⁶⁵¹ Vgl. Ary dos Santos, José Carlos (1989): *As Palavras das Cantigas*, S. 160.

⁶⁵² Tavares Rodrigues, Urbano (1975): *Palavras de combate*, S. 76.

⁶⁵³ Vgl. Machado, Álvaro Manuel (1996): *Dicionário de Literatura Portuguesa*, S. 437.

V.7. José Jorge Letria

José Jorge Letria (geb. 1951) gehört zu den wenigen, die sowohl als Liedautoren als auch gleichermaßen als Dichter rezipiert und geachtet werden. Sein preisgekröntes Werk umspannt ein breites Feld vom Protestlied – als Autor und Komponist gleichermaßen – über Kinderbüchern, Erzählungen und Theaterstücken bis zur Dichtung, die sich mit der Zeit als sein Hauptwerk durchsetzte. Dort zeigt sich Letria als Dichter zwischen thematischer Leichtigkeit, ‚fluider‘ Sprache und relativ strenger Form.⁶⁵⁴ Neben José Barata Moura gehört Letria zu den ersten, die sich auch essayistisch mit dem Thema Protestmusik auseinandergesetzt haben. 1969 begann er seine diskografische Edition, die Letria zugunsten anderer Aktivitäten 1984 einstellte.⁶⁵⁵ Mit und kurz nach der Wende von 1974/1975 entwickelte sein Liedwerk pamphletarische Züge.⁶⁵⁶ Aufgrund seiner Generation war er „o mais novo dos cantores de intervenção“⁶⁵⁷. Literarisch orientierte er sich früh an der Poesie des Alexandre O’Neill, so dass Ironie und Satire schnell eine bedeutende Rolle spielten.⁶⁵⁸ Dass Letria sich allmählich vom Autor für politische Lieder zum breit rezipierten Dichter entwickelte, ist ein besonderer Fall im Umfeld des Genres *canção de intervenção*.⁶⁵⁹

Letrias Lied *Pare, escute e olhe* (1972) transponiert mit einfachen *quadras populares* das alltägliche Bild des Warnschildes an nicht beschränkten Bahnübergängen als Aufruf zur Teilnahme an Aktionen zugunsten von Volk und Freiheit. Hier seien exemplarisch die erste und die letzte Strophe aufgeführt:

Pare, escute e olhe
não hesite no avançar
consERVE as pernas firmes
e a certeza no andar
[...]

⁶⁵⁴ Vgl. Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1072-1073.

⁶⁵⁵ Vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 693-694 und Raposo, Eduardo M. (2000): *Cantores de Abril*, S. 105.

⁶⁵⁶ Vgl. Raposo, Eduardo M. (2007): *Canto de intervenção*, S. 79.

⁶⁵⁷ Raposo, Eduardo M. (2000): *Cantores de Abril*, S. 105.

⁶⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 107-108.

⁶⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 115.

Pare, escute e olhe
abra o peito para a canção
leve consigo a verdade
p'ra onde os outros não vão.⁶⁶⁰

Auffallend ist die Abwesenheit des Elements der Wachsamkeit und die reine Ausrichtung auf das konkrete Agieren. Die zentrale Rolle des Liedes im Kampf schließt in der letzten Strophe das Stück.

⁶⁶⁰ Letria, José Jorge (1999): *A canção política em Portugal*, S. 143.

VI. José Afonso, Dichter und Liedermacher

VI.1. Leben

Diese kurze biographische Übersicht greift auf die aktuellste Chronologie im Anhang des Bandes *Fotobiografias do Século XX: José Afonso* zurück und wurde mit anderen angegebenen Quellen abgeglichen.⁶⁶¹

José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos wurde am 2. August 1929 in der Gemeinde Glória der Stadt Aveiro (Beira Litoral, Portugal) geboren. Er war das zweite von drei Kindern der Grundschullehrerin Maria das Dores Dantas Cerqueira (1901-1988) und des Justizrats José Nepomuceno Afonso dos Santos (1900-1974). Afonso wuchs in Portugal und den ehemaligen Überseeprovinzen Angola⁶⁶² und Mosambik⁶⁶³ auf. Ab 1940 kam er an einer weiterführenden Schule in Coimbra allmählich in Kontakt mit der lokalen Fadotradition. 1949 beendete er die Schullaufbahn und begann in der Universitätsstadt das Studium der Philosophie und Geschichte.⁶⁶⁴ Aus seiner ersten Ehe mit Maria Amália de Oliveira, die 1950 geschlossen und 1963 geschieden wurde, entstammen die 1953 geborenen Kinder José Manuel und Maria Helena.

Seit der Studentenzeit betätigte er sich im Umfeld Coimbras einerseits als Sänger und andererseits in der studentischen Politik. Seine ersten zwei Singles nahm Afonso 1953 auf. In diesem Jahr wurde er auch für den Wehrdienst einberufen, aus dem er drei Jahre später aus gesundheitlichen Gründen entlassen wurde.⁶⁶⁵ Ab 1955 war Afonso als Lehrer in mehreren Schulen aktiv. Mit den studentischen Musikgruppen *Orfeão* und *Tuna Académica*⁶⁶⁶ und später auch als Solosänger bereiste er ganz Portugal sowie die Schweiz, Frankreich, Schweden, Deutschland und einige afrikanische Gebiete. Gerade die Erlebnisse im Jahr 1960 während einer Tourneereise durch Angola führten zu Afonsos endgültigem „baptismo

⁶⁶¹ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 19, 65, 79 und 193-195.

⁶⁶² 1933-1936.

⁶⁶³ 1937-1939.

⁶⁶⁴ „Ciências Histórico-Filosóficas“, Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 194.

⁶⁶⁵ 1955 sollte José Afonso nach Macau mobilisiert werden. Nur ein wegen einer Leberentzündung notwendig gewordenen Krankenhausaufenthalt verhinderte dies. Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 45-46.

⁶⁶⁶ Afonso war in den Chören als zweiter Tenor aktiv. Vgl. ebenda, S. 42.

político“⁶⁶⁷. 1961 schloss er das Staatsexamen und einer Arbeit über Jean-Paul Sartre ab. 1964 erscheint Afonsos erste Langspielplatte. Im gleichen Jahr heiratete Afonso in zweiter Ehe Maria Zélia de Sousa Agostinho, aus der die Kinder Joana (geb. 1965) und Pedro (geb. 1969) hervorgehen. Seine Engagements als Lehrer führten Afonso längere Zeit nach Mosambik⁶⁶⁸, wo er erstmals für Filme und Theaterstücke Lieder schrieb. 1966 erschien als erste Folge der Reihe *Poesia* des Verlages *Nova Realidade* erstmals eine Buchausgabe mit Afonsos Liedtexten.

Zu dieser Zeit war die Staatspolizei PIDE auf José Afonsos Lieder und seine Unterstützung kultureller Veranstaltungen im oppositionellen Umfeld aufmerksam geworden. Als ihm Ende der 1960er Jahre die Lehrerlaubnis zunächst stark eingeschränkt und schließlich endgültig entzogen wurde, war das Musikmachen trotz wiederholter Auftrittsverbote und der Zensur die einzige Einkommensquelle geblieben. Mit dem Abschluss des Plattenvertrages mit dem Verlag *Orfeu*⁶⁶⁹ kehrte der Künstler 1968 wieder zur regelmäßigen Produktion von Langspielplatten zurück. Das Album *CANTIGAS DO MAIO* (1971) eröffnete seiner Karriere als Musikkünstler eine neue, auch internationale Dimension.⁶⁷⁰ Es folgten einige Tourneen und einzelne Auftritte durch Europa. Im Frühjahr 1973 kam es zu dem einzigen längeren Gefängnisaufenthalt Afonsos.

Auch nach der ‚Nelkenrevolution‘ unterstützte der Musiker einige zivilgesellschaftliche, kulturelle und künstlerische Initiativen⁶⁷¹. Trotz solcher Unter-

⁶⁶⁷ Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 75.

⁶⁶⁸ 1964-1967.

⁶⁶⁹ Dieser Vertrag lief von 1968 bis 1981. In seinem Rahmen wurde der Großteil des diskographischen Werkes veröffentlicht, nämlich elf von insgesamt 14 Alben (LPs).

⁶⁷⁰ Neben einigen Preisen in Portugal, z.B. denen der *Casa da Imprensa* in den Jahren 1968 und 1971, gewann Afonso u.a. 1976 den Schallplattenpreis der *Deutschen Phonoakademie*.

⁶⁷¹ Dazu gehören die Initiative GAC (*Grupo de Acção Cultural*), das im Mai 1974 von José Mário Branco als *Colectivo de Acção Cultural* gegründet worden war und trotz Abspaltungen bis 1979 aktiv war. Auch im Rahmen von Aktionen der LUAR (*Liga Unitária de Acção Revolucionária*), einer Gruppierung, die seit 1967 den bewaffneten Kampf gegen das Regime aufgenommen hatte und nach 1974 sich auch für kulturelle Aktionen einsetzte, war der Sänger aufgetreten. Afonso engagierte sich später in der *Cooperativa de Animação Cultural Era Nova* (gegründet 1978), in der sich einiger der führenden Künstler organisierten. Vor dem 25. April 1974 hatte Afonso zu einigen Oppositionsgruppen wie der Wahlkommission CDE und linken Untergrundorganisationen Kontakt und hatte sich auch an der Verbreitung klandestiner Propaganda beteiligt. Vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 17, 551-553, Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 20 und 93, Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José*

stützungen, wie seine Teilnahme an der Kampagne zur Präsidentschaftskandidatur des Militärs Otelo Saraiva de Carvalho, ist Afonso zu keiner Zeit Mitglied einer Partei gewesen. Zu dieser Zeit nahm Afonso auch die einzige Platte auf, der einer unmittelbarer Bezug zum postrevolutionären Aufbruch nachgewiesen werden kann.⁶⁷²

Anfang der 1980er manifestierten sich die ersten Symptome des Nervenleidens Amyotrophe Lateralsklerose (ALS), einer unheilbaren Erkrankung, die degenerativ das motorische Nervensystem betrifft. Mit dem Musikverlag *Sassetti* hatte er inzwischen einen neuen Plattenvertrag abgeschlossen. Seine letzten Konzerte gab José Afonso zwischen Januar und Mai 1983, als das letzte Album erschien, auf dem der Sänger noch alle Titel selbst einsingen konnte. Im Herbst desselben Jahres wurde Afonso kurzzeitig wieder in den regulären Schuldienst eingegliedert. Es folgten mehrere Krankenhausaufenthalte und medizinische Untersuchungen in England, Rumänien und den USA. Sein letztes Album *GALINHAS DO MATO* erschien im Dezember 1985 beim Verlag *Transmédia*, da der Vertrag mit *Sassetti* im März ausgelaufen war.⁶⁷³ 1986 unterstützte Afonso die Präsidentschaftskandidatur der Sozialpolitikerin Maria de Lourdes Pintasilgo (1930-2004), der bis heute einzigen Premierministerin der portugiesischen Geschichte (Übergangsregierung 1979-1980).

Am 23. Februar 1987 starb José Afonso mit 57 Jahren im städtischen Krankenhaus von Setúbal an den Folgen der ALS.

Afonso, S. 124-127 sowie Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 55-56.

⁶⁷² Es handelt sich um die Single *VIVA O PODER POPULAR* (LUAR, 1975). „Circunstancial (o único [single], de todos os que Zeca gravou, a que pode aplicar-se cabalmente esta definição) e fortemente marcado pelos acontecimentos da época [...]“, Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 157. Eine im selben Jahr in Italien veröffentlichte LP kann ebenfalls hierzu gezählt werden.

⁶⁷³ Laut der im März 1985 von Elfriede Engelmayer verfassten Einleitung zur Veröffentlichung ihrer Dissertation war zu dieser Zeit „eine Platte mit Instrumentalmusik [...] in Vorbereitung“, Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 1. Dies hat sich in eingeschränkter Weise konkretisiert: Erstens hat die LP *GALINHAS DO MATO* (1985) mit drei von insgesamt 10 Stücken den höchsten Anteil von Instrumentaltiteln von allen Alben Afonsos. Es handelt sich hierbei um die Titel *Tarkovsky*, *Galinhas do mato* und *À proa*. Zweitens konnte sich Afonso aufgrund seines sich rapide verschlechternden Gesundheitszustandes im Hinblick auf den Gesang nur noch begrenzt an den Aufnahmen beteiligen. Er ist daher nur auf zwei Stücken zu hören. Auf einem davon, *Década de Salomé*, singt Afonso im Duett mit Janita Salomé. Statt – wie offensichtlich geplant – die Platte mit Instrumentalversionen zu bestreiten, übernahmen an den Aufnahmen beteiligte Musiker und die Gastkünstler Helena Vieira, Né Ladeiras und Luís Represas den Gesang weiterer Titel.

VI.2. Werk

VI.2.1. Kriterien der Einteilungen

Das Gesamtwerk José Afonsos ruht auf folgenden beiden Pfeilern: vertontes ‚Lied‘ als musikalische Lyrik und Gedichte als unvertonte ‚Lyrik‘. Bei dieser typologischen Ordnung ist zwischen Quelle bzw. Urheberschaft von Text und Vertonung zu unterscheiden.

Bei den Liedern, deren Anteil am Gesamtwerk etwa 45 Prozent ausmacht, wurden nur zwei Texte zu Afonsos Lebzeiten nicht von ihm selbst vertont.⁶⁷⁴

Nur bei drei Liedern hat Afonso die musikalische Komposition in Zusammenarbeit mit einem anderen Musiker übernommen.⁶⁷⁵

Ein wichtiger Bereich betrifft Gedichte und Lieder, in denen die hauptsächlich anonyme populäre Poesie intertextuell eingeflochten wurde. Es schließen sich solche Titel an, die auf von Afonso vertonter ‚fremder‘ Lyrik beruhen. Teilweise hier zugehörig befindet sich als Besonderheit ein Anteil von Liedern, die Afonso für andere Medien schuf. Die drei Bereiche Vertonung populärer Poesie, Vertonung ‚fremder‘ Gedichte und Auftragsarbeiten im Rahmen anderer Medien werden in den Kapiteln zur Intertextualität und -medialität behandelt.

Bei den unvertonten Gedichten ergeben sich unterschiedliche Einteilungsmöglichkeiten. Als objektivste könnte sich eine chronologische Folge anbieten. Leider ist ein beträchtlicher Teil nicht genau oder nicht zweifelsfrei datierbar.⁶⁷⁶ Es ist vor allem der Arbeit der Herausgeberin der zweiten und

⁶⁷⁴ Afonsos Gedicht *Pombas* wurde von Luís Andrade, genannt Pignatelli, vertont und 1963 von Afonso eingespielt, vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 191. 1980 erscheint das Lied *O homem da blusa preta* auf dem Album *COLHEITA DO ANO* des Duos Carlos Alberto Moniz und Maria do Amparo. Der Text stammt von José Afonso und Manuel Alberto Valente, die Komposition von Moniz, vgl. Teles, Viriato (2009): *As voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 182.

⁶⁷⁵ Mit dem Musiker Fausto Bordalo Dias hat sich Afonso die Komposition bei Liedern *Eu, o povo* und *A acupunctura em Odemira* (beide aus dem Album *Enquanto há força*, 1978) geteilt, vgl. Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 7 und 149. Afonso komponierte die Musik zum Lied *Fado excursionista* (1982), der Vertonung eines Textes von José Carlos Ary dos Santos (mit Beteiligung von José Mário Branco), vgl. Ary dos Santos, José Carlos (1989): *As Palavras das Cantigas*, S. 173.

Nicht berücksichtigt werden hier die oft kollektiv übernommenen Arrangements oder andere, vergleichbare Produktionsprozesse, die daher von der kompositorischen Arbeit deutlich zu unterscheiden sind.

⁶⁷⁶ Dies gilt auch für den Liedbereich, wo die Herausgabe auf dem Tonträger nur sehr selten mit der (ersten) Niederschrift des oft noch unvertonten Gedichts zeitlich koinzidiert. Der Abgleich mehrerer Quellen ermöglicht glücklicherweise in einigen Fällen eine Rekonstruktion des frühestens Zeitpunkts der Entstehung eines Textes. In besonderen Fällen kann von

dritten Ausgabe von *Textos e canções*, Elfriede Engelmayer, zu verdanken, dass eine gewisse chronologische Ordnung von Afonsos Gesamtwerk vorliegt.⁶⁷⁷ Punktuell konnten im Zuge dieser Arbeit – gut ein Jahrzehnt nach der letzten Gesamtausgabe – anhand weiterer Details und durch das Hinzu- ziehen neuerer Publikationen sowie der von dem Journalisten Viriato Teles recherchierten und auf der Internetpräsenz der *Associação José Afonso* (AJA) laufend aktualisierten Diskografie⁶⁷⁸ einige Entstehungszeiträume weiter präzisiert werden. Sie können für eine neue, überarbeitete und kommentierte Werkausgabe genutzt werden.

Es gibt zahlreiche Bezugspunkte, anhand derer das Poesie- und Liedwerk Afonsos in verschiedene Phasen eingeteilt werden kann. Eine genauere Erfassung der chronologischen Werkstruktur muss mehr bieten als ein einfaches Prä- und Post-1974. Ebenso wäre eine Orientierung an dem als bahnbrechend rezipierten Album *CANTIGAS DO MAIO* (1971) als markanten Wendepunkt seiner Diskografie⁶⁷⁹ hinsichtlich seines Gesamtwerkes zu sehr auf musikalische und produktionstechnologische Aspekte konzentriert. Die Komplexität und lyrisch-musikalische Dualität von Afonsos Werk verlangt die Erarbeitung einer Einteilung in Werkphasen, welche auch die stilistische, ästhetische, formale und inhaltliche Progression abbilden.

Bei einigen Liedern offenbart sich eine Versionsgeschichte, die über längere Zeiträume verläuft. Solche und viele andere Produktions- und Editionsspezifika tragen nicht immer dazu bei, eine klar abgegrenzte Sequenz von Entwicklungsstufen ermitteln zu können. Dennoch zeigt das gegenüberstellende Abgleichen vor allem des diskografisch-lyrischen Komplexes von Afonsos Werk Konturen, aus denen sich mehrere Werkphasen ableiten lassen. Der Rückgriff auf biographische und zeitgeschichtlichen Daten bleibt im Sinne einer Kontextualisierung ein sekundäres Kriterium.

Gedichten oder Liedern gar eine Versionsgeschichte ermittelt werden. Auf sie wird bei Bedarf in der Lied- und Gedichtanalyse eingegangen.

⁶⁷⁷ Diese zugleich letzte und aktuellste Ausgabe erschien im Jahr 2000. Eine Sammlung aller von Afonso diskografisch veröffentlichten Lieder – erstmalig inklusive der musikalischen Transkriptionen – datiert vom November 2010.

⁶⁷⁸ Diese Diskografie beruht auf Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 145-165.

⁶⁷⁹ Vgl. Dias, Jorge e Maio, Luís (1998): *Os melhores álbuns da Música Popular Portuguesa (1960-1997)*, S. 24-25.

VI.2.2. Editionen

Die ältesten datierbaren Gedichte José Afonsos reichen bis in die 1950er Jahre zurück. Einige der früheren und meist unvertonten Texte sind jedoch erst rund drei Jahrzehnte später, in der ersten Ausgabe (1983) von José Henrique dos Santos Barros⁶⁸⁰ (1946-1983) und den von Elfriede Engelmayer betreuten Neuausgaben des Bandes *Textos e canções* (1988 und 2000) erstmals erschienen.⁶⁸¹

Die erste Öffentlichkeit als wohl nur marginal wahrgenommener Dichter in den Jahren 1958 und 1959, als drei höchst unterschiedliche Gedichte erschienen⁶⁸², stand bald im Schatten seiner diskografischen Produktion. Diese entwickelte sich vor allem zwischen 1956 und 1964 und noch regelmäßiger ab 1968.

Den Text des 1965 in Mosambik geschriebenen Liedes *Por aquele caminho* hatte José Afonso für den Literaturteil der *Voz de Moçambique* vorgesehen.⁶⁸³ Als 1966 mit dem Buch *Cantares* erstmals eine Sammlung mit einer Auswahl von Afonsos eigener Liedtexten sowie von ihm vertonter ‚fremder‘ Lyrik erschien, hatte der Liedermacher bereits 28 Titel aufgenommen und veröffentlicht. Von diesen sind etwas mehr als die Hälfte Vertonungen eigener Texte. 1967 kam es zu einer zweiten Ausgabe. Als Fortsetzung – die offizielle dritte Ausgabe erschien erst 1992 – kann die gleichnamige Publikation von 1969 gelten, die von der Studierendenschaft der Technischen Universität Lissabon herausgegeben wurde. 1971 wurde die Sammlung weiter ergänzt und unter dem Titel *Cantar de novo* herausgegeben. 1972 übernahm José Viale Moutinho die Herausgeberschaft und gab bis 1975 zwei Ausgaben heraus. José Antunes Ribeiro edierte 1980 rund einhundert bis dahin zumeist unveröffentlichte ‚quadras populares‘ von Afonso. Bis 1999 erschienen davon sieben weitere Auflagen. 1983 wagte sich dann der Dichter J. H. Santos Barros an eine erste Gesamtausgabe,

⁶⁸⁰ Jorge Reis-Sá verortet Santos Barros als einen aus neorealistischen Grundhaltung schreibenden Dichter. Vgl. hierzu Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 1891.

⁶⁸¹ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 25.

⁶⁸² *Silêncio de paz rezada* und *Sobre os meus olhos*, beide erschienen am 28.02.1958 in *Via Latina* (Coimbra) und *O triângulo e a limalha*, erschienen am 11.01.1959 in *Jornal de Sintra*, vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 30-33.

⁶⁸³ Vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 100.

deren zweite Edition 1988 von Elfriede Engelmayer betreut wurde. Die bisher aktuellste, ebenfalls von Engelmayer überarbeitete Fassung, erschien im Oktober 2000.⁶⁸⁴ Die aktuellste Publikation erschien 2010, beschränkt sich aber auf die von Afonso komponierten und/oder getexteten, unter seinem Namen veröffentlichten Liedern und trägt den Titel *Todas as canções*.⁶⁸⁵

Bei den nicht genau datierbaren unvertonen war es in einigen Fällen möglich, durch den Abgleich mit biografischen und/oder zeitgeschichtlichen Informationen eine genauere Eingrenzung zu erreichen. In den davon nicht berührten Fällen muss als zeitliche Referenz eine recht lange Zeitspanne von etwa einem Jahrzehnt bleiben. Erst 1973 setzte wieder eine verlässlichere Datierung wieder ein.⁶⁸⁶ Diese Umstände erforderten bei der Analyse von Gedicht bzw. Liedtext und Vertonung das Bewerten der Hinweise auf den frühesten Entstehungszeitpunkt der lyrischen Texte.

Ab der 1958 veröffentlichten Single *Baladas de Coimbra* veröffentlichte Afonso bis zu seinem letzten Album 1985 im Schnitt nahezu jedes Jahr Singles, EPs oder Langspielplatten.

Diesen Punkt abschließend ist also festzuhalten, dass José Afonsos Werk nach allen bisher vorliegenden und gegeneinander abgeglichenen Informationen spätestens 1953 begonnen haben muss, als der Liedautor etwa 24 Jahre alt war. Da es bis 1982, diskografisch sogar noch bis 1985 reicht, umspannt es einen Zeitraum von drei Jahrzehnten.

VI.2.3. Frühphase

José Afonsos erste zwei Singles⁶⁸⁷ erschienen zu einer Zeit, in die auch seine ersten Gedichte datiert wurden. Laut der aktuellsten Werkausgabe ist *Pela quietude das tuas mãos unidas* sein erster lyrischer Text. Er soll Anfang der 1950er Jahre entstanden sein. Auch die Information, dass dieses sprachlich relativ komplexe und im freien Vers verfasste Gedicht anlässlich

⁶⁸⁴ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 335-338.

⁶⁸⁵ Ebenda.

⁶⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 37-57.

⁶⁸⁷ Sie tragen beide den Titel *Fados de Coimbra* (Plattenverlag *Alvorada*, 1953) und wurden noch auf Tonträgern mit 78 Umdrehungen gepresst. Von den vier Titeln ist nur *Fado das Águias* von Afonso geschrieben und komponiert worden. Vgl. Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 147.

des Todes von José Afonsos Großmutter geschrieben wurde, ermöglicht keine genauere Datierung.⁶⁸⁸

Somit muss als erster Text überhaupt *Fado das águias* gelten, das als Lied vertont im Jahr 1953 auf einer Single erschien. Dass gerade dieser Text auf keiner einzigen der Werkausgaben erschienen war, liegt daran, dass eine weitgehend lückenlose Diskografie⁶⁸⁹ erst ab Mitte der 1990er Jahre nach und nach rekonstruiert werden konnte und Platten vor 1958 – auch in der Werkausgabe *Textos e canções* – nicht erfasst worden waren.⁶⁹⁰ Der erste nicht vertonte Text wäre demnach *Sei que não me vens bater à porta*⁶⁹¹ aus dem Jahr 1954.

Afonsos erste Phase reicht bis zum Anfang der 1960er Jahre. Die unvertonen Gedichte dieser Zeit, insofern sie eine Datierung haben, sind zwar sehr wenige⁶⁹², aber thematisch und formell sehr divers. Bis 1960 nahm Afonso insgesamt vier weitere Lieder auf.⁶⁹³ Von diesen hatte er nur zum azorischen Volksgedicht *Balada* die Musik beigesteuert, alle anderen Stücke waren reine Interpretationen.

Mit der EP *BALADA DO OUTONO*⁶⁹⁴ von 1960 beginnt Afonsos allmähliche Abwendung von der Musiktradition Coimbras und zugleich ein Zeitraum

⁶⁸⁸ „Texto escrito no início dos anos 50, aquando da morte da avó“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 26. Es konnte nicht geklärt werden, ob es sich um Afonsos Großmutter väterlicher- oder mütterlicherseits handelt. Wenn erstere gemeint ist, dann ist *Pela quietude das tuas mãos unidas* definitiv nicht Afonsos erstes Gedicht. Seine Großmutter väterlicherseits, D. Lucrecia das Dores, verstarb nämlich am 16. Februar 1956. Zu diesem Zeitpunkt gab es bereits zwei in Coimbra datierte Gedichte. Leider liefert die für die 2009 erschienene Fotobiografie von Lourenço Correia de Matos recherchierte Genealogie mütterlicherseits keine Todesdaten für die Vorfahren ab der Generation von Afonsos Großeltern, vgl. hierzu Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 193.

⁶⁸⁹ Von den zwischen 1958 und 1969 erschienenen Singles konnten einige nicht diskografisch ermittelt werden. Dieser Umstand wird im Analyseteil konkretisiert. Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 175-191.

⁶⁹⁰ Auf Afonsos erstes Lied, *Fado das águias* (1953), verweist nur die von Viriato Teles recherchierte Diskografie sowie die aktuelle Liedersammlung *Todas as canções*. Vgl. Teles, Viriato (2009): *As voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 129 und Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 154-155. Dass keine der Werkausgaben zwischen 1966 und 2000 das Lied beinhaltet, liegt an der erst in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren nachrecherchierten und trotzdem immer noch unvollständigen Diskografie.

⁶⁹¹ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 27.

⁶⁹² Es gibt zehn von 1954 bis 1960 eindeutig datierte Gedichte. Zwischen 1960 und 1973 ist die Datierung der unvertonen Gedichte nur mit Einschränkungen möglich. Bei Liedern wurde die erste diskografische Edition herangezogen, falls keine weiteren Hinweise auf die Verfassung der Texte vorlagen.

⁶⁹³ Nicht gezählt werden hier Neuauflagen oder -aufnahmen (etwa als Instrumentalversionen) bereits edierter Stücke als eine relativ verbreitete diskografische Praxis.

⁶⁹⁴ Das Titelstück ist zugleich von den vier Titeln das einzige von Afonso geschriebene und komponierte Lied dieser Platte.

regelmäßiger Plattenaufnahmen, die bis zu Afonsos EP *CANTARES* und erster LP *BALADAS E CANÇÕES* (beide 1964) reicht. Zu dieser Zeit verdichten sich die Hinweise für eine verstärkte Politisierung.⁶⁹⁵ Der Anteil Afonsos eigener Lieder bzw. Vertonung fremder Gedichte steigt in dieser Zeit deutlich an. Darunter finden sich mit Liedern wie *Os vampiros* und *Coro dos caídos* auch Lieder mit politischen Inhalten.

José Afonso, der ab 1955 in verschiedenen Regionen Portugals als Lehrer arbeitete, aber erst 1961 sein Studium⁶⁹⁶ mit einer Arbeit über Jean-Paul Sartre abschloss, verbrachte bis 1964 rund drei Jahre in Faro (Algarve).⁶⁹⁷ Diese Zeit ist insofern von Bedeutung, da Afonso dort in Kontakt mit Dichtern wie António Barahona da Fonseca und Luísa Neto Jorge trat, deren Umfeld der Surrealismus und besonders die Gruppe der *Poesia-61* gewesen war.⁶⁹⁸

Der Beginn des Kolonialkrieges in Afrika 1961 und größerer Studentenrevolten 1962 als Widerspiegelung der politischen Krisen stellt bedeutende Einschnitte für das Bewusstsein eines erstarkenden Widerstands dar.⁶⁹⁹

Gut ein Jahrzehnt, von 1953 bis etwa 1964, umfasst also der hier als Frühphase zu bezeichnende erste Abschnitt des Lied- und Poesiewerks. Dies ist nicht als statische Einteilung zu betrachten, sondern als Zeitraum, in dem Afonsos Schaffen sich konzeptuell und periodisch ausgestaltet.

In Mosambik, wo Afonso aus beruflichen Gründen von 1964 bis 1967 lebte, erweitert sich sein künstlerischer Horizont durch die Zusammenarbeit mit anderen Medien. Dieser längere sowie weitere Afrikaaufenthalte seit seiner Kindheit sollten auch Afonsos kompositorischen Reichtum nachhaltig prägen.

Viele Lieder, die Afonso in dieser Zeit schrieb, wurden erst viel später vertont und aufgenommen.⁷⁰⁰ Die Erfassung seiner nicht vertonten Lyrik von den 1960ern bis Anfang der 1970er ergibt mehr als 30 Gedichte.⁷⁰¹ Die

⁶⁹⁵ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 75.

⁶⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 194.

⁶⁹⁷ Vgl. ebenda.

⁶⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 62.

⁶⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 60-61 und de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 662.

⁷⁰⁰ Vgl. Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 95-97.

⁷⁰¹ Hier werden jedoch nicht solche gezählt, die laut verschiedener Quellen in diesem Zeitraum entstanden sind und später als Lied auf eine Platte gelangten.

Schwierigkeit, aufgrund mangelnder Informationen undatierte Gedichte chronologisch einzuordnen, schwächt sich aus zwei Gründen etwas ab. Zunächst ist bekannt, dass José Afonso immer wieder über längere Zeit nicht schrieb und/oder komponierte, was die bestehenden Datierungen belegen. Engelmayer bestätigt, dass vor allem Afonsos lyrisches Werk schubweise entstand.⁷⁰² Darüber hinaus lässt die Arbeit von Irene Flunser Pimentel für den Textteil der Fotobiografie⁷⁰³ anhand des Abgleichs zahlreicher Quellen Entstehungsort und -zeitraum von einigen vertonten Texten eingrenzen.

VI.2.4. Hauptphase

Mitte der 1960er Jahre erschienen zahlreiche Platten, die allerdings in den meisten Fällen nur Wiederauflagen oder veränderte Zusammenstellungen älterer Titel waren. Erst 1968 erschien mit CANTARES DO ANDARILHO ein neues Album. Wenig später blieb die Musik sein einziges Betätigungsfeld, da Afonso nach sukzessiven und politisch motivierten Versetzungen dauerhaft vom Schuldienst suspendiert worden war.⁷⁰⁴ Der Beginn der Hauptphase seines Werks kann also Ende der 1960er angesetzt werden. Das Album CANTIGAS DO MAIO (1971) wird, in Verbindung mit anderen LP-Veröffentlichungen im Umfeld des ‚neuen‘ Protestliedes, häufig als Zäsur verstanden. Sie beschränkt sich jedoch auf zwei medial relevante Aspekte, nämlich einerseits der qualitative Sprung in der Produktions- und Aufnahmetechnik⁷⁰⁵; andererseits wurden Afonsos Alben zunehmend auf der konzeptuellen Ebene ausgereifter, was sich in der inhaltlichen Kohäsion der Themen und Stile niederschlägt. Diese Progression belegt auch die Dominanz Afonsos eigener Liedtexte und Kompositionen auf fast allen Alben

⁷⁰² Vgl. Interview mit Elfriede Engelmayer (Februar 2008).

⁷⁰³ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*.

⁷⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 89.

⁷⁰⁵ Hier ist zu betonen, dass die durchdachten und komplexen Arrangements durch die Nutzung von Tonstudios von internationalem Rang (vor allem in London und Paris) und nicht zuletzt dank der Zusammenarbeit mit einer jüngeren Studiomusiker- und Produzentengeneration möglich wurden. Vgl. hierzu Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 91 und 104.

ab 1968⁷⁰⁶, wozu auch Verarbeitungen populärer Gedichte⁷⁰⁷ in Verbindung mit eigener Lyrik zu zählen sind.

Sucht man im Jahr der ‚Nelkenrevolution‘ einen markanten, für diesen Ansatz relevanten Einschnitt in Afonsos Liedwerk, so findet man keine haltbaren Anhaltspunkte, die einer Periodisierung gerecht werden. Die nachträgliche ‚Gleichsetzung‘ des Liedes *Grândola, vila morena* mit der Bewegung der Streitkräfte, die den Putsch ausführte, täuscht über mehrere Tatsachen hinweg. Erstens wurde das Lied als zweites Signal verwendet. Es sollte bestätigen, dass alle Militäreinheiten tatsächlich aufgebrochen waren. Zweitens scheint die Wahl dieses Liedes nicht so unmittelbar und gezielt gewesen zu sein, wie oft kolportiert wurde. Hartnäckig hält sich der Mythos, das Lied sei verboten gewesen und deswegen von auffälligem Symbolcharakter, wobei es noch wenige Wochen zuvor mit dem Volkslied *Milho verde* bei einem Konzert von den strengen Behörden zugelassen worden war. Unter den anderen, für den Auftritt nicht zugelassenen vier Titeln waren solche, die von den Verantwortlichen der Militärbewegung als Signallieder in Betracht gezogen worden waren. *Grândola, vila morena* war also nicht die erste, sondern eine vollkommen pragmatische Wahl.⁷⁰⁸

Drittens war die erste Fassung dieses Liedes bereits im Mai 1964 entstanden. Noch in diesem Jahr verwendete es der Regisseur Manoel de Oliveira (geb. 1908) für seinen kurzen Dokumentarfilm *Vila Verdinho – Uma aldeia Transmontana*, der allerdings damals nur in kleinem Kreis gezeigt wurde.⁷⁰⁹ In der Buchausgabe *Cantares* von 1967 waren die ersten zwei Strophen abgedruckt worden, bevor 1971 die Aufnahme der endgültigen Version auf dem Album CANTIGAS DO MAIO gelangte.⁷¹⁰

Auch enthält das erste Album nach der ‚Nelkenrevolution‘, das Ende 1974 aufgenommen wurde, Lieder, die allesamt bereits vor dem 25. April

⁷⁰⁶ Dies betrifft im Schnitt deutlich mehr als die Hälfte der Lieder pro Album. Als einzige Ausnahme ist das Album *Contos velhos ramos novos* (1969) mit insgesamt elf Titeln zu nennen, von denen nur zwei von Afonso geschrieben und komponiert wurden.

⁷⁰⁷ Als Beispiel hierfür sei das Titelstück des Albums *Cantigas do Maio* (1971) genannt, für dessen Refrain eine volkstümliche Quelle angegeben wurde. Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 221.

⁷⁰⁸ Vgl. hierzu Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 210.

⁷⁰⁹ Die öffentliche Premiere fand allerdings erst 44 Jahre später, im Herbst 2008 statt.

⁷¹⁰ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 71-73.

konzipiert worden waren.⁷¹¹ Inhaltlich vollzieht sich nach der kurzen Phase des *canto livre*⁷¹² in Afonsos Werk nur eine Verlagerung der Protesthaltung vom nun nicht mehr existenten Regime in Richtung der ersten nationalen und weltpolitischen Frustrationserfahrungen vor dem Hintergrund nicht erreichter zivilgesellschaftlicher Zielvorstellungen.

Der „Caxias-Zyklus“

Bedeutend für Afonsos Schaffen ist die lyrisch höchst produktive Episode seines Gefängnisaufenthaltes im Mai 1973. Afonso schreibt in einem Zeitraum von wenig mehr als zwei Wochen⁷¹³ insgesamt 22 meist lyrische Texte. Unter Ihnen finden sich auch die einzigen bekannten Prosatexte José Afonsos. Diese Art Gedichtzyklus ist trotz der konkreten Situation, in der es entstand, größtenteils von ästhetisch hermetischen und surrealen sowie thematisch evasiven Tendenzen geprägt. Sie markieren eine Schaffensphase von höchster poetischer Kohäsion. Drei Texte, die Afonso als *Prosemas* betitelte und mit römischen Ziffern nummerierte, sind kurze Prosastücke. Allerdings ist *Prosema III* lediglich ein Brief an Afonsos damals siebenjährige Tochter Joana und hat eine entsprechend direkte, naive Sprache. Trotz des Titels hat sich der Autor selbst nicht bemüht, dem Text eine engere Literarizität zuzuweisen. Der Brief wurde inklusive Anrede und Abschlussgruß in die Textsammlung aufgenommen.⁷¹⁴ Er kann für die hiesige Analyse ausgeschlossen werden, weil sich durch die konkreten biographischen Bezüge zu sehr von Afonsos lyrischen Texten und erst recht von den anderen Texten dieses Zyklus' absetzt. Dagegen lassen sich *Prosema I* und *II* als sehr dichte, lyrische Texte charakterisieren. Ihre Sprache ist von relativer Komplexität, Satzbau und -länge erinnern an wissenschaftlich-bürokratische Texte. Ansätze einer narrativen Struktur werden durch eine starke Ironie und durch ständige Brüche im

⁷¹¹ Vgl. ebenda, S. 121. Dies gilt jedoch auch für zahlreiche Lieder vieler späterer Alben.

⁷¹² Diese Bezeichnung steht für die Musikbewegung, die sich im Rahmen des postrevolutionären Aktivismus dadurch charakterisierte, der Protestmusik ein nun freies und offenes Forum zu bieten.

⁷¹³ José Afonso verbrachte im Gefängnis von Caxias bei Lissabon insgesamt 21 Nächte. Am sechsten Tag erhielt er auf Anfrage Bleistift und Papier. Vgl. hierzu Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 108-109.

⁷¹⁴ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 61.

Gedankenfluss unterdrückt. Beide Prosastücke sind innere Monologe, externe Referenzen sind nur flüchtig anhand toponymischer Bezüge präsent.⁷¹⁵

Die verbleibenden 19 Texte sind auch in struktureller Hinsicht durch eine gewisse hermetische und ästhetische Poetizität gekennzeichnet. Als Titel fungiert häufig der erste Vers. Mit 11 Gedichten dominiert eine einstrophige Bauform mit vier bis 20 Versen. Die übrigen acht Texte sind von eher unregelmäßiger Bauform mit maximal drei Strophen, Reimschemata sind nicht immer von regelmäßiger Art, er herrscht zuweilen ein Spiel mit Assonanzen vor.

Vom Caxias-Zyklus hat José Afonso selbst lediglich zwei Gedichte vertont, nämlich *Era um redondo vocábulo* (Album VENHAM MAIS CINCO, 1973) und *De sal de linguagem feita* (Album FURA FURA, 1979).

VI.2.5. Spätphase

Als sich Afonso Anfang der 1980er Jahre darum bemühte, wieder in den regulären Schuldienst eingestellt zu werden, manifestierten sich die ersten Symptome der Krankheit ALS. Den größten Teil der lyrischen Texte schreibt Afonso in den ersten Jahren dieser letzten Lebenszeit. Trotz nicht immer genauer Datierbarkeit macht dieser Teil etwa die Hälfte des lyrischen Werkes aus.⁷¹⁶ Geht man hierin von den letzten datierten Texten aus und lässt solche Lieder außer Acht, deren Entstehung nicht mit Genauigkeit in diese Zeit gelegt werden kann, so hat Afonso zwischen Mitte Januar 1981 und Ende Oktober 1982⁷¹⁷ insgesamt 18 unvertonte Gedichte verfasst.⁷¹⁸ Hiermit ist hinsichtlich der lyrischen, d.h. nicht vertonten Texte die Spätphase seines Werkes als seine produktivste Schaffensperiode einzuordnen. Diskographisch endet Afonsos Schaffen mit dem letzten Album GALINHAS DO

⁷¹⁵ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 59-60.

⁷¹⁶ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 25.

⁷¹⁷ Der letzte datierte unvertonte Text *É um fartote de árias milanesas* entstand am 27. Oktober 1982, vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 173.

⁷¹⁸ Dieser eindreiviertel Jahre überspannende Zeitraum soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass der größere Teil dieser letzten unvertonten Texte in Schüben von oft nur wenigen Tagen entstanden war. Nur am 31. März 1981 schrieb Afonso vier Gedichte. Als er im Oktober 1982 zur medizinischen Behandlung in der rumänischen Hauptstadt Bukarest weilte, entstanden an vier aufeinander folgenden Tagen weitere sechs Gedichte. Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 157-158, 160, 162 und 166-171.

MATO im Jahr 1985, dessen Lieder jedoch zu einem erheblichen Teil auf deutlich älteren Texten und Kompositionen beruhen.⁷¹⁹

VI.3 Rekonstruktion einer impliziten Poetik

VI.3.1. Intertextualität und Intermedialität

VI.3.1.2. Punktuelle Intertextualität: literarische Referenzen

Von José Afonso sind verschiedene Aussagen bekannt, in denen er sich allgemein zur ihn inspirierenden Literatur und Philosophie – generell zu Autoren verschiedener Genres und Bereiche und speziell zur Poesie – äußert. Nicht immer decken sich diese Angaben mit Afonsos konkreter ‚Lyrikauswahl‘, das heißt den Gedichten als Grundlage seiner Vertonungen sowie weiteren Verweisen. Seine lakonische Reaktion auf die Frage, inwiefern er während seiner Zeit in Coimbra die literarische Präsenz des Neorealismus erlebt hatte, spricht für den bewussten Eklektizismus seines literarischen Horizonts: „Sim, havia aqueles tipos do Novo Cancioneiro^[720]. Eu senti o neo-realismo de forma indirecta.“⁷²¹ In den folgenden Aufstellungen zeigt sich dann auch, dass die Vertonung von Dichtern aus dem Umkreis des Neorealismus keine große Rolle spielt. Stattdessen sind die Bezüge viel ungerichteter, wie dieses und das folgende Kapitel zeigen. Die folgende Aufstellung ist nicht vollständig, zeigt aber an einigen Beispielen und in literaturhistorischer Chronologie die relevanten Bezüge.

Von der Renaissance bis zur Arcádia

Afonsos Angaben zufolge ist der von ihm geschriebene Text des 1964 erschienenen Liedes *O Pastor de Bensafrim*⁷²² (LP BALADAS E CANÇÕES) von den Eklogen des Bernardim Ribeiro (1480er-1540?) inspiriert worden.⁷²³

⁷¹⁹ Afonsos Angaben verweisen auf einen sehr langen Zeitraum zwischen 1968 Jahre und 1982. Vgl. Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 96-97.

⁷²⁰ Gedichtbände, der Anfang der 1940er Jahre für die erste kollektive Lyrik des Neorealismus steht. Vgl. dazu das Kapitel III.4.1.7. in dieser Arbeit.

⁷²¹ José Afonso in Salvador, José A. (1999): *José Afonso. O rosto da Utopia*, S. 94.

⁷²² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 197.

⁷²³ Vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 95-96. Der kleine Ort Bensafrim gehört zum Bezirk der Stadt Lagos (Algarve), der Region also, wo sich José Afonso Anfang der 1960er längere Zeit aufhielt.

Ribeiro gilt mit seinen dialogisch konstruierten Hirtenliedern als Pionier der portugiesischen Frührenaissance.⁷²⁴ Bukolisch ist Afonsos Lied nicht nur durch die Titelgebung, sondern dank der vielen naturlandschaftlichen Elemente⁷²⁵ und der elegischen Schilderungen beschwerlicher Arbeit.⁷²⁶ Afonsos Hirte trägt den Namen Florival und sein Schicksal schildert das lyrische Ich als Chronist aus geringer Distanz.⁷²⁷ Wie bei Ribeiros Eklogen steht das Leid unglücklicher Liebe im Mittelpunkt. Es manifestiert sich in Afonsos Lied durch die Steigerung in den Endversen der Strophen 1, 2 und 6:

Natural rezava assim
[...]
O pastor cantava assim
[...]
Sua dor chorava assim

Das Liebesthema begrenzt sich allerdings nur auf die ersten beiden Verse der sechsten Strophe:

Seu bem que ele vira
Num rio a banhar

Fernão Mendes Pinto (1510-1583) ist in Afonsos Werk eine feste Größe. Neben den im Kapitel VI.3.1.3. erwähnten Satz Lieder, den Afonso für Helder Costas Theaterstück *Fernão, mentes?* (1982) beisteuerte, wird der Autor des Reiseberichts *Peregrinação* (gedruckt 1616) namentlich im Gedicht *Rua do silêncio fica onde?* (um 1980/1981) aufgeführt. Dort unterstützt die das Seeabenteuer repräsentierende Figur Mendes Pintos das nautische Wortfeld.⁷²⁸

⁷²⁴ Vgl. Siepmann, Helmut (2003): „Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur“, S. 44.

⁷²⁵ „monte“, „serras“, „prados“, „bosques“, „campinas“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 197.

⁷²⁶ „passava ele os dias / no seu labutar“, „O seu mal não tinha fim“, „Sua dor chorava assim“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 197.

⁷²⁷ „A história que vou contar / Dum pastor Florival / Meu irmão de Besafrim“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 197.

⁷²⁸ „Bate dura a hora bate o cabrestante / da nau que leva Fernão Mendes Pinto / mais à frente“ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 127, v. 12-14.

Der vorromantisch-arkadische Satiriker Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), dessen humorvolle und teils derbkomische Poesie den portugiesischen Sprichwortfundus nachhaltig prägte⁷²⁹, wird im sehr hermetischen Gedicht *A fé que assava o místico avoengo* gleich zweimal angeführt.⁷³⁰

20. Jahrhundert

Im Gedicht *Vem-me à cabeça um náufrago*⁷³¹, das Anfang der 1980er Jahre entstand, wendet sich das lyrische Ich an den Dichter Ângelo de Lima (1872-1921), dessen nicht näher genanntes Gedicht inspirativ gewesen sei. Lima kam aus dem Symbolismus und ein Teil seines Werkes wurde von der Orpheu-Generation sehr positiv aufgenommen. Der Eindruck und die Wirkung seines Werkes lässt sich an der oft diskutierten Vermutung ablesen, Limas psychische Krankengeschichte sei teils für dessen inkohärent-surreale Poesie verantwortlich gewesen.⁷³²

Zusammen mit dem Lied *Perspective*⁷³³ (1960er Jahre), dessen Text Afonso allerdings für spätere Werkausgaben verwarf, gehört *Les baladins*⁷³⁴ zu seinen einzigen französischsprachigen Texten. Afonso schrieb es um 1964. Leider sind beide Lieder diskografisch nicht zu ermitteln. Afonsos Hinweis „eventualmente roubado ao título de um poema de Appolinaire [sic!]“⁷³⁵ folgend zeigt sich bei *Les baladins* eine enge Intertextualität zu dem Gedicht *Saltimbanques (Alcools, 1913)*.⁷³⁶ Es symbolisiert mit dem Bild der Zirkusartisten den schönen Schein im Sinne des *panem et circenses*. Die Dichotomie zwischen Obstbäumen und Gauklern im Gedicht von Guillaume

⁷²⁹ Vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 116.

⁷³⁰ „Já Bocage não era Sebastião“, „Bocage morreu Só devagarinho“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 157, vv. 4, 13.

⁷³¹ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 52.

⁷³² Vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 528 und Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 968.

⁷³³ Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 37.

⁷³⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 187-188.

⁷³⁵ Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 96.

⁷³⁶ Anders als Afonsos Kommentar suggeriert wurde nicht der Titel, sondern ein Ausdruck aus dem ersten Vers von Apollinaires Gedicht als Titel von Afonsos Gedicht übernommen.

Apollinaire⁷³⁷ (1880-1918) findet sich auch in Afonsos Text (vv. 1-2, 6-7, 26-27, 37-38):⁷³⁸

Les baladins
Sont venus un jour
[...]

Vite venez
Venez mes enfants
[...]

[...]
Des fruits de Mai bien dorés
Par le avenues des jardins
[...]

Quand le citrons
Se laissent manger

Dem Dichter Afonso Duarte (1884-1958), dessen Werk vom Saudosismo bis zum Neorealismus reicht, widmet Afonso das Gedicht *Sou дума vaga pátria carinhosa*⁷³⁹ (um 1980/1981). Das ‚zärtlich unbestimmte Vaterland‘ steht für eine ungebrochene Haltung zu den eigenen Wurzeln⁷⁴⁰, trotz der unmittelbaren Dekadenzerfahrung⁷⁴¹ (vv. 1, 9-10, 15):

Sou дума vaga pátria carinhosa
[...]

Eu sempre tenho dito tenho dito

⁷³⁷ Der Symbolist und bedeutende Vorreiter avantgardistischer Kunst Apollinaire prägte die Bezeichnung *surréalisme*, vgl. von Wilpert, Gero (1989): „Sachwörterbuch der Literatur“, S. 906-907.

⁷³⁸ Vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 437.

⁷³⁹ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 102.

⁷⁴⁰ Man betrachte hierbei das erste Quartett und das letzte Terzett von Afonso Duartes 1947 verfasstes Sonett *Terra Natal (Post-scriptum de um combatente, 1949)*: „E cá mesmo no extremo Ocidental / Duma Europa em farrapos, eu / Quero ser europeu: Quero ser europeu / Num canto qualquer de Portugal.“, „Um presidio será, mas é meu berço! / Nem noutra língua escreveria um verso / Que me soubesse ao sal desta harmonia.“, Duarte, Afonso (1974): *Obras completas: I – Obra poética*, S. 172.

⁷⁴¹ Bei Afonso Duarte handelt es sich um das nach dem 1. Weltkrieg zerstörte Europa, bei José Afonso Anfang der 1980er Jahre um die postrevolutionäre Enttäuschung.

Que já não se ouvem pássaros como outrora
[...]

Tenho uma pátria póstuma de grilos

Zu *Altos Castelos*, das als Lied 1964 auf dem Album *BALADAS E CANÇÕES* erschien, gibt es die Information, dass es nach einer nicht näher präzisierten Lektüre von Irene Lisboa (1892-1958) entstanden war.⁷⁴²

1973 schreibt José Afonso im Gefängnis das Gedicht *A Drummond de Andrade (com a devida vénia)*.⁷⁴³ Seine Inspiration wird auf die Lektüre des Gedichts *Congresso Internacional do Medo*⁷⁴⁴ (*Sentimento do Mundo*, 1940) von Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) zurückgeführt.⁷⁴⁵ Auf dieses Gedicht des Brasilianers hatte es bereits mit Alexandre O’Neills *O poema pouco original do medo*⁷⁴⁶ 1960 eine poetische Reaktion gegeben. Anders als O’Neill, der in seinem Text das Thema der Angst mit deskriptiver Strenge entwickelt, geht Afonso in seinem Gedicht konkret auf die Person Drummonds ein, die er wie eine Muse anruft.⁷⁴⁷ Dabei tauchen anstelle der Angst die Motive Stille, Einsamkeit und hoffendes Warten auf. Weitere intertextuelle Bezüge zum Drummondschen Text, wie sie in O’Neill Gedicht zu finden sind, liefert Afonsos poetische Widmung nicht. Es bleibt also die dialogische Verbindung, die sich speziell zwischen einem Vers Drummonds und der letzten, volkstümlich geprägten Strophe Afonsos herstellen lässt:

⁷⁴² Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 196.

⁷⁴³ Vgl. ebenda, S. 71. Mit „Com a devida vénia“ beginnt auch das ebenfalls im Gefängnis von Caxias entstandene Prosagedicht *Prosema I*, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 59.

⁷⁴⁴ Drummond de Andrade, Carlos (1965): „Poesie“, S. 70..

⁷⁴⁵ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 109.

⁷⁴⁶ Vgl. O’Neill, Alexandre (1984): *Poesias Completas 1951/1983*, S. 143-145.

⁷⁴⁷ „Velho Drummond se te tiver / junto de mim a esta hora / em que o silêncio é uma ordem / e a solidão longa espera / Tu me prestaras teu verbo / ou tua mão estendida“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 71, v. 1-6.

existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro⁷⁴⁸

Lembrar-te Drummond amigo
num território macabro
É como levars contigo
um filho desnaturado⁷⁴⁹

Während Afonsos ‚território macabro‘ als Angstmetapher lesbar ist, evoziert der direkte Vergleich eine Art Vater-Sohn-Beziehung.

Es gibt weitere solche intertextuelle Verweise verschiedenster Art auf literarische Themen, Werke und Autoren. Sie werden aufgrund ihrer Menge in den Kapiteln der Analyse des Lied- und Poesiewerks besprochen.

VI.3.1.2. Sekundäre Intermedialität: Vertonungen

Eine genauere Verortung versprechen die Vertonungen und Adaptionen ‚fremder‘ Lyrik, da sie als konkrete Nutzung im Sinne einer medialen Bearbeitung eines formalen, stilistischen und thematischen Bestands zu betrachten sind. Vertonungen beruhen auf dem sekundären, chronologisch nachgeordneten Medienwechsel, d.h. vor dem Lied war der noch unvertonte lyrische Text in seiner Eigenständigkeit präsent. Dies gilt übrigens auch für den Großteil von Afonsos Liedern mit eigenem Text, bei denen nachgewiesenermaßen die Vertonung ein zweiter, von der Dichtung klar getrennter Schritt war.⁷⁵⁰ Afonsos Lieder im Rahmen der Theaterstücke von Helder Costa wurden im folgenden Kapitel behandelt, da sie auf einem anderen Modus von Intermedialität beruhen.

Auch diese Betrachtung folgt einer literaturhistorischen Chronologie der vertonten Texte, um Afonsos Präferenzen für bestimmte Epochen sichtbar zu machen.

⁷⁴⁸ *Congresso internacional do medo*, Drummond de Andrade, Carlos (1965): „Poesie“, S. 70.

⁷⁴⁹ *A Drummond de Andrade (com a devida vénia)*, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 71.

⁷⁵⁰ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 233. Lieder, die ‚aus einem Guß‘ entstehen – was dem typischen Vorgehen des singer-songwriters entspricht aber bei Afonso nur selten der Fall war – markieren demgegenüber das Phänomen einer primären Intermedialität.

Spätmittelalter, Renaissance und Barock

Mit dem Lied *Bailia* (LP CONTOS VELHOS RUMOS NOVOS, 1979) vertont Afonso das gleichnamige Freundes- und ‚Tanzlied‘ des galicischen Klerikers am kastilischen Hof⁷⁵¹ und „poeta culto“⁷⁵² Airas Nunez de Santiago (letztes Drittel des 13. Jahrhunderts).⁷⁵³

Luís Vaz de Camões (1531?-1580) ist in Afonsos Werk als einer der zentralen kanonischen Bezugspunkte auszumachen. *Canção*, ein diskografisch nicht nachzuweisendes Lied aus den 1960er Jahren, ist die Adaptation von Camões' *Canção IV*.⁷⁵⁴ Mit *Na fonte está Lianor* (LP BALADAS E CANÇÕES) vertont 1964 Afonso ein weiteres Gedicht Camões'. 1968 folgt *Endechas a bárbara escrava* (LP CANTARES DO ANDARILHO) als Vertonung einer *Trova*. Das Klagelied ist eine umfassende Liebeserklärung an eine Sklavin, das rassistische Konventionen zu überwinden scheint.⁷⁵⁵ Schließlich vertont Afonso im Jahr 1970 mit *Verdes são os campos* ein weiteres Gedicht des Nationaldichters.

1969 veröffentlicht José Afonso auf dem Album CONTOS VELHOS RUMOS NOVOS erstmals seine Vertonung eines nicht portugiesischsprachigen Gedichts. Er greift mit dem Lied *No vale de Fuenteovejuna* das von dem Schriftsteller des spanischen *Siglo de Oro*, Lope Félix de Vega Carpio (1562-1634), verfasste Stück *Comedia Famosa de Fuente Ovejuna* (1619) über eine historisch verbürgte Volksjustiz aus dem Ende des 15. Jahrhunderts auf. Die Vertonung beruht konkret auf eine von der Dichterin Natália Correia ins Portugiesische übertragene Version von sieben Strophen aus der sechzehnten Szene des zweiten Aktes.

⁷⁵¹ Vgl. Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 140.

⁷⁵² Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 60.

⁷⁵³ Die *Cantiga Bailia* geht zurück auf die gleichnamige intertextuelle Vorlage eines anderen Troubadours, Joan Zorro (Letztes Drittel 13. Jahrhundert – Erstes Drittel 14. Jahrhundert), vgl. Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 106-107.

⁷⁵⁴ Vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 39-40, 97.

⁷⁵⁵ *Trova (a uma cativa com quem andava d' amores na Índia, chamada Bárbara)*, bekannter unter den Alternativtiteln *Endecha* und *Aquela cativa*, Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 397-398.

Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811) war ein Autor des Übergangs zwischen dem Barock und der vorromantischen *Arcádia Lusitana*. Die hauptsächlich satirischen Gedichte des Lissabonner Rhetorikprofessors und Politikers machten ihn zu einer wichtigen Referenz gerade für die portugiesischen Surrealisten.⁷⁵⁶ In Afonsos Werkausgabe befindet sich ein mit *Tolentino*⁷⁵⁷ betiteltes Gedicht. Es konnte im Rahmen dieser Untersuchung allerdings als Auszug aus Nicolau Tolentinos *A Guerra*⁷⁵⁸ (1801) identifiziert werden und ist daher in künftigen Ausgaben Afonsos nicht mehr zu berücksichtigen. Sein Abdruck belegt jedoch die Nähe Afonsos zur sozial-satirischen Lyrik dieses klassischen Autors. Diese bestätigt sich durch die Apostrophe an den Dichter im Gedicht *Em vendo a corja tomar o freio*⁷⁵⁹, das Anfang der 1980er Jahre entstand. Weiterhin vertonte Afonso auf dem Album FURA FURA (1979) eine Adaptation von einem Gedicht Tolentinos als das Lied *Senhora que o velho*.

20. Jahrhundert

Afonso, der die Lektüre einiger Gedichte des Pessoa-Heteronyms Álvaro de Campos als einen wichtigen Einfluss⁷⁶⁰ nannte, verweist auf einen Horizont literarischer Vorbilder, der Gemeinsamkeiten mit den portugiesischen Neo- und Surrealisten aufweist. Vom Orthonym Fernando Pessoa (1888-1935) vertonte Afonso im Jahr 1972 das humorig-spielerische Gedicht *No comboio descende*.⁷⁶¹ Den Kontrast zwischen Afonsos schwingender Umsetzung und der als Introspektion rezipierten ‚Aura‘ des Leben und Werkes Pessoa fasste der Sänger bei einem Live-Auftritt im Jahr 1983 wie folgt zusammen:

Isto agora é uma música um pouco dançável, de um poeta que foi muito pouco dançante, não é, que foi o Fernando Pessoa.⁷⁶²

⁷⁵⁶ Vgl. Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 666.

⁷⁵⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 47.

⁷⁵⁸ Vgl. Tolentino, Nicolau (1941): *Sátiras*, S. 34-35, Strophen 15-17.

⁷⁵⁹ „Tu Nicolau Tolentino sabes / Quantos peraltas são já ministros?“ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 142, Verse 9 und 10.

⁷⁶⁰ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 61.

⁷⁶¹ Vgl. Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 215.

⁷⁶² Eigene Transkription, LP AO VIVO NO COLISEU, (1983).

Das Lied *Balada Aleixo* erschien erstmals 1962 auf der Platte COIMBRA ORFEON OF PORTUGAL, die jedoch nur in den Vereinigten Staaten verlegt wurde. Zwei Jahre später erschien es auf der LP BALADAS E CANÇÕES (1964). Aleixos Werk tritt als Volksdichter des 20. Jahrhunderts deshalb hervor, weil er kaum Zugang zur Bildung hatte und dennoch – materiell unterstützt durch befreundete Förderer – der Nachwelt ein vielfältiges poetisches und auch dramatisches Werk hinterließ.⁷⁶³ In einer Zeit, als der Schub des Neorealismus die literarische Szene zu dominieren begann, schuf António Aleixo eine sprachlich einfache aber raffinierte Poesie mit ironischen und sozialkritischen Zügen, in der er stets als persönlicher Dichter im Vordergrund stand.⁷⁶⁴ José Afonso komponierte das Lied *Balada Aleixo* auch als Hommage an den genannten ‚poeta popular‘ und nutzte Teile aus Aleixos Poesiezyklus *O poeta e o mundo (Intencionais, 1945)*. Für die erste Strophe des Liedes adaptierte José Afonso den zweiten und dritten Vers im Sinne einer vor allem lautlichen Vereinfachung⁷⁶⁵, die offensichtlich der besseren Sangbarkeit diene. Dieser Vierzeiler erreicht über die Definition des Gesangs das Metapoetische und verbindet sich mit dem Freiheitstopos:

Quem canta por conta sua
Canta sempre com razão
Mais vale ser pardal na rua
Que rouxinol na prisão⁷⁶⁶

Es folgt als Refrain die zweite metrisch analog konstruierte Strophe, in der das lyrische Ich in einer Abschiedssituation versinkt. In der dritten Strophe übernahm Afonso Aleixos Vierzeiler ohne Adaptation, der den Liebestopos als als blinde Verliebtheit ausdrückt. Das Lied schließt in der vierten Strophe mit der Wiederholung der zweiten Strophe.

Balada Aleixo geht bei Betrachtung der motivisch-thematisch eher offen gehaltenen Kombination von Aleixos *quadras* (Freiheit, Liebe und Abschied) also nicht entscheidend über die Hommage an den Dichter selbst, wie sie

⁷⁶³ Vgl. de Magalhães, Joaquim (o.J.): *Ao encontro de António Aleixo*, S. 9-10.

⁷⁶⁴ Vgl. Aleixo, António (1969): *Este livro que vos deixo*, S. 15-17.

⁷⁶⁵ „Canta sempre com razão / Mais vale ser pardal na rua“ (von Afonso adaptiert) statt „quer ser, com muita razão / antes pardal, cá na rua“, Aleixo, António (1969): *Este livro que vos deixo*, S. 115

⁷⁶⁶ Eigene Transkription des Liedtextes.

der Titel belegt, hinaus. Somit ist für die Suche nach Anhaltspunkten für Afonsos Poetik dieses einmalige Experiment als weiterer Hinweis zu verstehen: Afonso beschäftigt sich mit einem Volksdichter, dessen Werk sich aus unintellektueller Spontaneität entwickelt und dennoch mit Lebensweisheiten einen philosophischen Zug entwickelt. Trotz auch sozialkritischer Züge und großer zeitlicher Nähe lässt sich Aleixos Werk aus den genannten Gründen nicht mit der neorealistischen Programmatik oder auch nur dem Umfeld dieser Strömung in Verbindung bringen. Aleixos Rolle für die hier herauszuarbeitende Poetik Afonsos ist also dahingehend zu bewerten, dass der poetische Impuls in Verbindung mit einem weder kanonischen noch sich in gelehrten Kreisen bewegendem Volksdichter steht. Hier bleiben also die Aspekte Volkskultur und Marginalität für Afonsos fortschreitende poetische Orientierung bedeutende Anhaltspunkte.⁷⁶⁷

In dem viele Jahre später erschienenen Lied *Viva o poder popular*⁷⁶⁸ (1975/1978) ruft Afonso den verstorbenen Volksdichter im siebten der insgesamt dreizehn volkstümlichen Vierzeiler herbei:

Anda cá abaixo ó Aleixo
Vem partir o fundo ao tacho
Quanto mais lhe vejo o fundo
Mais pluralista o acho

1962 kombinierte Afonso für eine Vertonung Gedichtteile von António Barahona da Fonseca (geb. 1939) und Manuel Alegre (geb. 1936). Das Lied *Senhor Poeta* erschien auf der EP *Baladas de Coimbra* (1962). Das Gedicht zielt – ausgehend von der Verknüpfung des Liebes- und Meerestopos in der ersten Strophe – mit Unmittelbarkeit auf die Figur des Dichters. Die erste Strophe entspricht Manuel Alegres Gedicht *Trova do amor lusíada*, dessen sechste und neunte Strophe (von insgesamt 20) bereits für die Vertonung durch den Sänger und Komponisten Adriano Correia de Oliveira (1961) neu kombiniert und, im Falle eines Verses, vereinfacht worden waren. Es gehört zu *Trova do vento que passa*, dem IV. Gedichtzyklus von Alegres Band *Praça da canção* (1965), dessen teilweise Vertonung sehr früh zum festen

⁷⁶⁷ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 128.

⁷⁶⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 293.

Inventar der Bewegung *canção de intervenção* gehörte.⁷⁶⁹ Afonsos kombinierte Vertonung von Barahona und Alegre verweist auf einen Zusammenhang, der sich zwischen der Ursprünglichkeit der Cantigas und der magisch-surrealen Poesiesprache ergibt.

Von den fünf Vierzeilern sind die zweite und vierte als sich wiederholender Refrain von vier metrischen Silben konstituiert, mit einer Varianz in der letzten Strophe, einem einheitlichen System, dass nur die erste Strophe aus der Feder Alegres mit ihrer ‚redondilha maior‘ durchbricht. Der Kontrast zwischen der ersten und den weiteren vier Strophen ist nicht nur metrischer Natur, sondern wird erst auf der inhaltlichen Ebene verdeutlicht. Während anfangs die Tradition der Minnellyrik aufgenommen wird

Meu amor é marinheiro,
E mora no alto mar,
Seus braços são como o vento,
Ninguém os pode amarrar.⁷⁷⁰

erzeugt ab der zweiten Strophe das Nebeneinander von Bezügen zu Feldern des Tierischen, Kosmischen und Magischen eine nahezu surreale Stimmung. Die Botschaft selbst kann eingegrenzt werden als eine Aufforderung, die Poesie als Sprachrohr in Sinne einer Befreiung zu nutzen. Die ersten beiden Verse der zweiten und letzten Strophen zeigen dies auf:

Senhor poeta,
Vamos dançar,

[...]

Soltam as velas,
Vamos largar,

Die Herausforderungen, auf die der ‚Herr Dichter‘ trifft, werden in der dritten Strophe im Zuge der beschriebenen animalischen Metaphorik klar als Aggressoren identifiziert:

⁷⁶⁹ Vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 925-927.

⁷⁷⁰ Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 288, v. 1-4.

Cavalgam zebras,
Voam duendes,
Atiram pedras,
Arrancam dentes.⁷⁷¹

Die Wiederaufnahme des Meeres aus Alegres Eingangstrophe ergibt, dass das Meer hier sowohl die Spielwiese als auch das Schlachtfeld der dichterischen Freiheit vermittelt.

Das Lied *Senhor poeta* markiert den direkten Kontakt zu bzw. musikalischem Umgang Afonsos mit Texten von surrealer Tendenz. Auf die beachtliche intertextuelle Nähe zu *Senhor arcanjo* (LP CANTIGAS DO MAIO, 1971), einem anderen Lied José Afonsos, wird im Rahmen dessen Analyse noch eingegangen.

Auf Afonsos LP TRAZ OUTRO AMIGO TAMBÉM von 1970 findet sich das Lied mit dem ungewöhnlichen Titel *Epígrafe para a Arte de Furtar*⁷⁷² – eine Vertonung des gleichnamigen Gedichts des Dichters Jorge Cândido de Sena (1919-1978). Senas Poesie ist inmitten des ersten Schubes neorealistischer Dichtung Ausdruck eines vermittelnden Versuches zwischen den inhaltsorientierten und ästhetischen Ansätzen.⁷⁷³ Seine poetische Entwicklung in Richtung Surrealismus begründet auch seine Besessenheit „von der Vorstellung, die Sprache neu gestalten zu können“⁷⁷⁴. Bei dem von Afonso vertonten Gedicht greift Sena auf eine „literarische Satire, die gleichzeitig eine umfassende Dokumentation der gesellschaftlichen Verhältnisse im 17. Jahrhundert“⁷⁷⁵ darstellt, dem anonymen Werk *Arte de Furtar* zurück. Senas Gedicht selbst erschien 1958 im Band *Fidelidade*.⁷⁷⁶

⁷⁷¹ Ebenda, v. 9-12.

⁷⁷² Ebenda, S. 135.

⁷⁷³ Vgl. Siepmann, Helmut (2003): „Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur“, S. 221.

⁷⁷⁴ Ebenda.

⁷⁷⁵ Ebenda, S. 69.

⁷⁷⁶ Vgl. de Sena, Jorge (1984): *Trinta anos de Poesia*, S. 113.

Von dem Dichter Luís de Andrade, genannt ‚Pignatelli‘, vertonte Afonso zwei Gedichte. *Elegia* (1964) ist eine Liebesklage im klassischen Stil⁷⁷⁷ und *Era de noite e levaram* (1969) evoziert die Festnahme eines Widerständlers⁷⁷⁸. Das Lied *Pombas*⁷⁷⁹ (1963) hingegen ist die Vertonung eines Afonso-Textes durch Luís de Andrade, was in einigen Publikationen fälschlicherweise umgekehrt dargestellt ist.⁷⁸⁰

Zwischen 1968 und 1978 vertonte Afonso insgesamt vier Texte von António Quadros (pintor)⁷⁸¹, der auch die Pseudonyme Mutiatimi Barnabé João und João Pedro Grabato Dias führte.⁷⁸² Das Titelstück des Albums CANTARES DO ANDARILHO (1968) basiert auf fünf Strophen, in denen für Quadros typisch das Spiel mit magischen Entitäten dominiert. Auch hier ist der volkulturelle Bezug von Bedeutung, wobei jedoch eine deutlich komplexere lyrische Poesie in den Vordergrund tritt. Diesen Wesenszug der Poesie Quadros' nutzt Afonso für seine Kompositionen bei weiteren Gelegenheiten, nämlich für die entsprechenden Vertonungen der Lieder *Ronda das mafarricas* (1971) und *Sete Fadas me fadaram* (1972). Das typisch postrevolutionäre *Eu, o povo*⁷⁸³ (1978) handelt von dem mosambikanischen Unabhängigkeitsprozess und fällt daher etwas aus dem Rahmen. Die ersten drei aufgeführten Gedichte haben eine ausdrucksstarke volkstümlich-magische Isotopie gemeinsam. Die Nutzung Quadros' Poesie erweitert den zentralen populären Bezug um eine gewisse Transzendenz des Volksglaubens mit sehr spielerischer Sprachverwendung, wie sie sich in vielfältigen Bezügen zeigt:

⁷⁷⁷ „Senhora por quem eu mouro“, „Senhora meu bem fermosa“, Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 125-126, vv. 13, 15.

⁷⁷⁸ „Era de noite e levaram / Quem nesta cama dormia“, „Sua boca amordaçaram / Com panos de seda fria“, Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 136, vv. 2-3, 6-7.

⁷⁷⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 191.

⁷⁸⁰ Vgl. Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 41 (fehlerhaft als Text von Luís Andrade angegeben) und Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 149 (korrekte Angabe).

⁷⁸¹ António Augusto de Melo Lucena e Quadros (1933-1994). Der Zusatz ‚(pintor)‘ soll Verwechslungen mit dem gleichnamigen Dichter und Literaturkritiker vermeiden.

⁷⁸² Vgl. Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 160.

⁷⁸³ Hier verwendete António Quadros unter dem Pseudonym ‚Barnabé João‘ ein lyrisches Ich, das die spezifische Perspektive der noch jungen mosambikanischen Unabhängigkeit übernahm.

Já fiz recados às bruxas do caselho à portelada dei-lhes a minha inocência elas não me deram nada.	Estavam todas juntas Quatrocentas bruxas [...]	Sete fadas me fadaram Sete irmãos m'arrenegaram Sete vacas me morreram Outras sete me mataram
[...]	Arlindo coveiro Com a tua marreca	[...]
Fui andarilho das bruxas moço de S. Cipriano já fui morto e inda vivo vendi a alma ao Diabo. ⁷⁸⁴	Leva-me primeiro Para a cova aberta ⁷⁸⁵	Sete cabras mancas Sete bruxas velhas Sete salamandras Sete cega-regas ⁷⁸⁶

Auf dem Album *CONTOS VELHOS RUMOS NOVOS* vertont Afonso Gedichte von zwei Zeitgenossen. Zunächst ein Gedicht des gleichaltrigen Lyrikers Fernando Miguel Bernardes (geb. 1929). *Qualquer dia* (1969) basiert auf dessen elegisch anmutenden Gedicht mit fünf Strophen. Das lyrische Ich drückt seine Unangepasstheit durch eine einfach gehaltene Metaphorik der winterlichen Kälte und Rauheit aus. Trotz einer deutlichen Steigerung der emotiven Intensität in Strophe vier und fünf – vom kritischen Hinterfragen zur Empfindung von Wut – lässt die refrainartige Wiederholung des Titelveses in den jeweils vorletzten und letzten Versen offen, inwiefern die Verzweiflung tatsächlich zu einem Ausbruch führt:

Qualquer dia⁷⁸⁷

No inverno bato o queixo	No Inverno vou pôr lume	No Inverno ganhei ódio
2 sem mantas na manhã fria	12 Lenha verde não ardia.	22 E juro que o não queria
No inverno bato o queixo	No inverno vou pôr lume	No inverno ganhei ódio
4 Qualquer dia	14 Qualquer dia	24 Qualquer dia
Qualquer dia	Qualquer dia	Qualquer dia
6 No Inverno aperto o cinto	16 No Inverno penso muito	
Enquanto o vento assobia.	Oh que coisas eu já via	
8 No inverno aperto o cinto	18 No inverno penso muito	
Qualquer dia	Qualquer dia	
10 Qualquer dia	20 Qualquer dia	

⁷⁸⁴ *Cantares do andarilho*, Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 83.

⁷⁸⁵ *Ronda das mafarricas*, ebenda, S. 275.

⁷⁸⁶ *Sete fadas me fadaram*, ebenda, S. 293.

Der ‚Beitrag‘ Bernardes‘ zu Afonsos Poetik, der durch die Auswahl für die Vertonung zu interpretieren ist, ist nur schwer objektiv einzuschätzen. Bernardes stand als Dichter auch aus Gründen der politischen Verwicklung seiner Generation den Neorealisten zwar nahe, gelangte jedoch nie zu länger entsprechend anhaltender literarischer Bedeutung. Er widmete sich nach und nach der Kinder- und Jugendliteratur.

Noch im Jahr 1969 erschien Afonsos Single *Menina dos olhos tristes* (1969), mit dem gleichnamigen Lied, das eine weitere Poesieadaptation eines Ausnahmedichters darstellt. Die sechs Vierzeiler sind eine Adaptation Afonsos von dem Gedicht aus dem posthumen Band *Um voo cego de nada* (1960) des Dichters Reinaldo Ferreira (1922-1959, Sohn des berühmten Autors ‚Repórter X‘).⁷⁸⁸ Das Lied zählt durch seine kaum verklausulierte Anspielung auf das brisante Kolonialkriegthema klar zu den politischen Liedern mit konkreter Botschaft und direktem zeitgeschichtlichen Bezug.⁷⁸⁹

Das letzte Musikstück auf der Langspielplatte CONTOS VELHOS RUMOS NOVOS, *A Cidade*⁷⁹⁰ (1969), ist die Vertonung eines vierstrophigen Gedichts von José Carlos Ary dos Santos (1937-1984). Es erschien erstmals im Band *Insofrimento in Sofrimento* (1969) als erstes namenloses Gedicht des Zyklus *In Sofrimento*.⁷⁹¹ Die Fassung, die José Afonso noch im gleichen Jahr für die Vertonung verwendete, variiert in insgesamt drei Versen, die im Folgenden kursiv hervorgehoben sind (vv. 9, 11):

A cidade tem *praças* de palavras abertas (Original)

A cidade tem *ruas* de palavras abertas (Vertonung)

[...]

A cidade tem *ruas* de palavras desertas (Original)

A cidade tem *praças* de palavras desertas (Vertonung)

⁷⁸⁷ Ebenda, S. 264.

⁷⁸⁸ Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 1413.

⁷⁸⁹ Auszug aus *Menina dos olhos tristes*: „Menina dos olhos tristes / O que tanto a faz chorar / o soldadinho não volta / do outro lado do mar [...] o soldadinho já volta / está mesmo quase a chegar // Vem numa caixa de pinho / do outro lado do mar“, Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 184.

⁷⁹⁰ Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 11.

⁷⁹¹ Vgl. Ary dos Santos, José Carlos (1994): *Obra Poética*, S. 201.

Der Tausch der ‚ruas‘ und ‚praças‘ ist kein weitreichender Eingriff, der mit Afonso gesprochen „exigências musicais“⁷⁹² geschuldet sein mag. Tiefgreifender ist der Eingriff im ersten Vers der vierten Strophe (v. 13):

A palavra *sarcasmo* é uma rosa rubra (Original)

A palavra *esperança* é uma rosa rubra (Vertonung)

Von ‚sarcasmo‘ zu ‚esperança‘ ist es semantisch ein weiter Weg. Grund für diese Adaptation kann die positive Betonung der letzten Strophe gewesen sein, indem der starke Topos der Hoffnung eingebracht und von dem in den nächsten Vers verwendeten ‚silêncio‘ verstärkt wird.

Afonso vertonte noch einen weiteren Liedtext von Ary dos Santos, bei dessen Entstehung allerdings auch José Mário Branco beteiligt war. Es handelt sich um das Lied *Fado excursionista*, das der Fadosänger Carlos do Carmo in sein Album *O HOMEM NO PAÍS* (1982) integrierte.⁷⁹³

Ary dos Santos‘ Bedeutung wird vorwiegend mit seinen provokant-öffentlichkeitswirksamen Rezitationen und seinen von Komponisten verschiedenster Stilrichtungen vertonten Poesien verbunden. Seine Einordnung in die „[d]erivas da poesia de intervenção“⁷⁹⁴ der Fünfziger, Sechziger und Achtziger Jahre ist zwar wenig präzise aber auch kaum ergiebiger zu ergänzen.⁷⁹⁵ Ary dos Santos wurde von seiner Zeitgenossin Natália Correia einem ‚socio-romantismo‘ zugeordnet⁷⁹⁶, einer sicherlich diskutablen Bezeichnung.

VI.3.1.3. Figurative Intermedialität: Auftragsarbeiten

In einigen Fällen deuten Afonsos eigene Lieder im Titel oder im Text auf ein Typus oder Genre musikalischer Lyrik oder rhythmischer Formen hin. Es handelt sich hierbei um Bezeichnungen wie Fado, Kanzone, Lied, Chor,

⁷⁹² Vgl. Ary dos Santos, José Carlos (1989): *As Palavras das Cantigas*, S. 182.

⁷⁹³ Vgl. ebenda, S. 173.

⁷⁹⁴ Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1068.

⁷⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 1068-1072.

⁷⁹⁶ Vgl. Ary dos Santos, José Carlos (1989): *As Palavras das Cantigas*, S. 11.

Gesang und Ballade, die sich oft in ihrer Bedeutung überschneiden.⁷⁹⁷ Auch die Wahl der Plattentitel, die in den meisten Fällen dadurch ein Titelstück repräsentieren, spiegelt eine übliche intermediale Systematik wider.⁷⁹⁸

Da das Lied bereits im inhärenten Sinn von intermedialer Form ist, erweist sich das Phänomen der gezielten und kooperativen Wechselwirkung im Zusammenhang mit Künsten und Medien als besonderer Fall. Damit gemeint sind so genannte Auftragsarbeiten, mit denen Künstler ihre in diesem Fall dichterische und kompositorische Arbeit einem anderen medialen Rahmen zuführen.

Bei seinem Aufenthalt in Mosambik Mitte der 1960er Jahre beginnt Afonso, hauptsächlich für Theaterstücke und, in sehr kleinem Umfang auch für Filmproduktionen, Lieder zu schreiben. Bis 1982 kam auf diese Weise ein nicht zu unterschätzender Teil seines kompositorischen und lyrischen Werks zustande. Insgesamt 29 in diesem Sinne relevante Lieder konnten ermittelt werden, von denen jedoch nicht alle auf Afonsos Platten gelangten.

1966 schreibt José Afonso für den Film *O Anúncio*, der für das Amateurfilmfestival beim Cineclub von Beira (Mosambik) bestimmt war, das Lied *Vejam bem*.⁷⁹⁹ Eine um einige Strophen gekürzte Fassung gelangte zwei Jahre später auf das Album *CANTARES DO ANDARILHO* (1968). Im Jahr 1969 reichte Afonso dieses Lied auch beim Liederfestival der RTP⁸⁰⁰ ein, wo es jedoch abgewiesen wurde.⁸⁰¹

⁷⁹⁷ Nennungen innerhalb des Textes – wie „toada“ (im Gedicht *Sabia antigamente de palavras*, 1978) oder „cantata“ (im Lied *Senhor arcanjo*, 1971) – werden der Übersicht halber hier nur exemplarisch angeführt. Als Beispiele für Referenzen im Liedtitel seien genannt: *Fado das águias*, *Canção do desterro*, *Cantiga do monte*, *Coro da primavera*, *Canto moço* und *Balada do Outono*. Auch bei von Afonso vertonten Liedern zeigt sich eine vergleichbare Titelsystematik, wie diese drei Beispiele zeigen: *Moda do entrudo* (volkstümlich), *Cantares do andarilho* (António Quadros [pintor]), *Coro dos tribunais* (Bertold Brecht, adaptiert durch Luiz Francisco Rebello).

⁷⁹⁸ *Fados de Coimbra* (1953), *Baladas de Coimbra* (1962), *Cantares de José Afonso* (1964), *Baladas e canções* (1964), *Cantares do andarilho* (1968), *Cantigas do Maio* (1971), *Coro dos tribunais* (1974) und *Fados de Coimbra e outras canções* (1981).

⁷⁹⁹ Vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 104. Regisseur bzw. Autor des Filmes konnten nicht ermittelt werden.

⁸⁰⁰ Es handelt sich um die nationale Vorauswahl für den *Grand Prix Eurovision de la Chanson*, vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 501.

⁸⁰¹ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 88.

Ebenfalls 1966 stellte Afonso mehrere Lieder für das Theaterstück *A exceção e a regra* her, eine portugiesische Adaptation eines Lehrstücks von Berthold Brecht.⁸⁰² Es konnte in Mosambik unter der Leitung des Regisseurs Cardoso dos Santos trotz der Zensur, die für alle Brecht-Stücke galt, aufgeführt werden. Afonso selbst und seine zweite Ehefrau Zélia gehörten zum Ensemble.⁸⁰³ Diese Liedbeiträge beruhen auf von Afonso adaptierten Texten der portugiesischen Fassung des Brechtschen Stücks, die wiederum von Luiz Francisco Rebello stammte. Damit gehören sie nicht zu Afonsos Dichtung im engeren Sinne, wenngleich er die Texte für die Vertonung mehr oder weniger intensiv überarbeitet hatte. Von den fünf Liedern für dieses Bühnenstück gelangte nur das Lied *Canta o juiz* nicht als Aufnahme auf spätere Platten. *Canta o coolie*⁸⁰⁴ erschien 1972 auf der LP EU VOU SER COMO A TOUPEIRA. Zwei Jahre später erschien auf dem Album CORO DOS TRIBUNAIS (1974) das gleichnamige Titelstück sowie *Canta o comerciante*.⁸⁰⁵ Erst 1978, auf dem Album ENQUANTO HÁ FORÇA, erschien schließlich *Ali está o rio*.

Im Jahr 1976 produzierte er das Titelstück für den Dokumentarfilm *Continuar a viver ou os índios da Meia Praia*⁸⁰⁶ von António da Cunha Telles. Das Lied war noch im gleichen Jahr Teil des Albums COM AS MINHAS TAMANQUINHAS, wobei die LP-Fassung nur 15 der ursprünglichen 28 Strophen beinhaltet.

Drei kurze Lieder des Albums ENQUANTO HÁ FORÇA (1978) sind, zusammengefasst unter dem Titel *Barracas de Ocupação*⁸⁰⁷, für das gleichnamige Theaterstück von Richard Demarcy im Auftrag des *Círculo Cultural* der Stadt Setúbal von Afonso getextet und komponiert worden.⁸⁰⁸

⁸⁰² Brecht, Berthold: *Die Ausnahme und die Regel* (Uraufführungen 1938/1956)

⁸⁰³ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 80.

⁸⁰⁴ Dieses Lied trug zeitweise den Titel *A caminho de Urga* und wurde nach dem ersten Vers auch *É para a Urga* betitelt.

⁸⁰⁵ Das Lied *Canta o comerciante* ist auch unter dem Namen *Eu marchava de dia e de noite*, dem ersten Vers bekannt.

⁸⁰⁶ Auf den Film wird im Rahmen der Analyse des Liedes kurz eingegangen.

⁸⁰⁷ In der Werkausgabe werden die einzelnen Lieder wie folgt aufgeführt: 1. *Lá vêm subindo o abismo*, 2. *Lá vêm os nossos soldados*, 3. *Maravilha, maravilha*. Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 290-291.

⁸⁰⁸ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 146.

Helder Costas (geb. 1939) Stück *Zé do Telhado*⁸⁰⁹ (1978) brachte das Ensemble *A Barraca* in der Inszenierung von Augusto Boal auf die Bühne. Zu ihm gehören sechs Lieder, die auf Afonsos Album FURA FURA (1979) gelangten. Afonso hatte jeweils anonyme Volkspoesie⁸¹⁰ und einen Text aus der Feder Helder Costas⁸¹¹ vertont.

Ende der 1970er Jahre entstand das nicht aufgenommene Lied *Era assim pelos afonsinos* für João Motas (geb. 1942) Inszenierung des Theaterstücks *Guerras do Alecrim e Manjerona*⁸¹² von António José da Silva (‚O Judeu‘, 1705-1739). Es wurde von der Theatergruppe *A Comuna – Teatro de Pesquisa* 1979 aufgeführt. Zwei weitere Lieder, die Afonso für dieses Stück komponiert hatte, erschienen auf der LP FURA FURA (1979). Neben dem Titelstück aus Afonsos Feder beruht das Lied *Senhora que o velho* auf einem Gedicht des satirischen Dichters Nicolau Tolentino (1740-1811).

Die umfangreichste Zusammenarbeit verband Afonso ein zweites Mal mit dem Autor und Regisseur Helder Costa, dessen Stück *Fernão, mentes?* (1982) über das Werk *Peregrinação* (Druck 1616) von Fernão Mendes Pinto (1510-1583) handelt.⁸¹³ Zehn Titel dichtete und komponierte Afonso für Costas Bühnenstück. *Levo-te no porão do esquecimento*, *Quatro homens em terra* und *A selva é aqui* gelangten nicht auf ein Album. Weitere fünf Lieder⁸¹⁴ gelangten auf die LP COMO SE FORA SEU FILHO (1983). Für das Album war übrigens ein Vers aus einem dieser Lieder, *Verdade e mentira*, titelgebend. Auf Afonsos letztem Album GALINHAS DO MATO (1985) erschien schließlich das Lied *Alegria da criação*. Vieles deutet allerdings darauf hin, dass es letztendlich nicht für Costas Theaterstück verwendet worden war.⁸¹⁵

⁸⁰⁹ Vgl. Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*, S. 1124.

⁸¹⁰ Es handelt sich um diese fünf Lieder: *Quanto é doce*, *As sete mulheres do minho*, *O Cabral fugiu para Espanha*, *Quem diz que é pela rainha* und *Na catedral de Lisboa*.

⁸¹¹ Es handelt sich um das Lied *De quem foi a traição*.

⁸¹² Uraufführung 1737, vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 1022-1023.

⁸¹³ Das Doppelalbum *Por este rio acima* (1982) von Fausto Bordalo Dias handelt ebenfalls von den Reiseberichten des Fernão Mendes Pinto. Auch seine Lieder sind Teil des Theaterstücks von Helder Costa. Vgl. Dias, Jorge e Maio, Luís (1998): *Os melhores álbuns da Música Popular Portuguesa (1960-1997)*, S. 64.

⁸¹⁴ *Utopia*, *A nau de António Faria*, *Canção da paciência*, *Canção do medo* und *Verdade e mentira*.

⁸¹⁵ Vgl. Interview mit Elfriede Engelmayer (Februar 2008).

VI.3.2. Afonsos Poesie- und Liedwerk

VI.3.2.1. Das volkstümliche Fundament

Die intertextuellen Verknüpfungen haben gezeigt, dass José Afonsos Poesie- und Liedwerk auch ein volkstümliches Fundament besitzt. Populäre Poesie zieht sich – ob als vollständige oder anteilige Kombinationen bei Vertonungen, Adaptationen oder Montagen – durch sein gesamtes Werk. Selbst einige Gedichte von modernem Vokabular oder surrealer Spielart folgen oft einem populären Muster, die teils über die Bauform und Metrik – der ‚quadra popular‘ (Vierzeiler im siebensilbigen Metrum der ‚redondilha maior‘) hinausgeht.

Das Gedicht *Tu mudas apressurado*⁸¹⁶ (um 1980/1981) sei hier als Beispiel für die Montage populärer Poesie angeführt (vv. 21-24):

Se te assaltar o colapso
Ao pontapé de saída
Tira o cavalo da chuva
Ouve o sinal de partida

[...]

Adeus querido forçado
Adeus que me vou embora
Fica-te com o teu gado
E eu com a minha pastora

Aufgrund der Vielzahl solcher Beispiele werden diese Texte nicht in separat behandelt, sondern befinden sich in den folgenden Kapiteln und wurden mit einem entsprechenden Hinweis auf die volkstümlichen Aspekte versehen.

Auf Grundlage der Diskografie von 1968 bis 1979 ermittelte Engelmayer insgesamt 18 ‚Volkslieder‘⁸¹⁷, die von Afonso interpretiert, adaptiert und vertont worden waren.⁸¹⁸ Ein Abgleich mit Diskografie, Liedersammlung und der

⁸¹⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 143.

⁸¹⁷ In der Diskografie verweist die Angabe ‚popular‘ häufig auf den Liedtext und der Hinweis ‚tradicional‘ häufig auf Musik und Text.

⁸¹⁸ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 203.

einschlägigen Forschung von Mário Correia⁸¹⁹ ergibt 26 Titel, d.h. etwa ein Sechstel aller von Afonso aufgenommenen Lieder.⁸²⁰ Nicht bei allen ist die volkstümliche Herkunft regional genau einzugrenzen⁸²¹; mit über einem Drittel überwiegen Volkslieder der mittel- und nordportugiesischen Inlandprovinzen Beira Alta und Beira Baixa⁸²². Es folgen vier Volkslieder der Azoren⁸²³, zwei aus dem südlichen Alentejo⁸²⁴ und jeweils ein Lied aus der Provinz Trás-os-Montes⁸²⁵ und aus Galicien⁸²⁶.

Einen separaten Block Afonsos eigener volkstümlicher Lyrik bildet die 1980 erstmals herausgegebene Poesiesammlung *Quadras populares*. Bis zur Werkausgabe von 1983 bestand diese aus insgesamt 29 thematisch betitelten Blöcken von einem bis zu zwölf Vierzeiler. Für die weiteren Ausgaben wurden auf Afonsos Wunsch diese ‚Titel‘ entfernt und die Sammlung um solche Vierzeiler bereinigt, die inzwischen Teile von Liedern oder anderen Texten geworden waren. *Quadras populares* besteht nunmehr aus 88⁸²⁷ Vierzeilern und einer 90igsten letzten zweizeiligen Strophe. Der überwiegende Teil der *Quadras populares* hätte auch im hiesigen Kapitel VI.3.2.2. untersucht werden können. Schon die ehemaligen Titel⁸²⁸ ver-

⁸¹⁹ Vgl. Correia, Mário (1999): *A música tradicional na obra de José Afonso*, S. 15.

⁸²⁰ Vgl. Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 24, 37, 43, 73, 76-77, 78-79, 86-87, 121-122, 173-174, 189, 192, 193, 197, 222-223, 242, 243, 265, 269, 270-271, 280-281, 282-283, 289, 299-300, 309-310, 328-329.

⁸²¹ Die nachfolgenden Angaben bezeichnen, welcher Teil des Liedes von volkstümlicher Quelle ist, gefolgt von dem Jahr der ersten Aufnahme in Afonsos Diskografie: *Vira de Coimbra*, Text und Musik (1960); *Trovas antigas*, Text (1964); *As sete mulheres do minho*, Text, (1979); *Na catedral de Lisboa*, Text, 1979; *Cabral fugiu para Espanha*, Text (1979); *Quanto é doce*, Text (1979); *Quem diz que é pela rainha*, Text (1979); *Altos altentes*, Text (1983).

⁸²² Bei diesen Liedern sind sowohl Text als auch Musik aus populärer Quelle: *Resineiro engraçado* (1968); *Senhora do Almortão* (1968); *Canta camarada* (1969); *Lá vai Jeremias* (1969); *Oh! Que calma vai caindo* (1969); *Maria Faia* (1970); *Milho verde* (1971); *Moda do Entrudo*, erste Version (1970); *Ó minha amora madura* (1972); *Moda do Entrudo*, zweite Version (1985). Vgl. hierzu Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 204.

⁸²³ *Balada* (1956), später neu aufgenommen unter dem Titel *Canção longe*, Text (1963); *Os bravos*, Text und Musik (1964); *Saudadinha*, Text und Musik (1968); *S. Macaio*, Text und Musik (1969).

⁸²⁴ *Tenho barcos, tenho remos*, Text und Musik (1962); *Tu gitana*, Text (1985).

⁸²⁵ *Deus te salve, Rosa*, Text und Musik (1969).

⁸²⁶ *Achégate a mim, Maruxa*, Text (1979).

⁸²⁷ Hier ist die viertletzte Strophe bereits herausgerechnet, da sie dem ersten Vierzeiler des nicht aufgenommenen Liedes *Na Rua António Maria* entspricht. Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 300 und 332.

⁸²⁸ Der Reihenfolge nach handelt es sich um diese Titel: *Intróito*, *Tempos mudados*, *Habitação*, *Um Pinto*, *G.N.R.*, *Fachos*, *Capital*, *Comuna*, *Povo*, *Cooperativa*, *Reforma agrária*, *Corrupção*, *Reacção de sotaina*, *Resistir*, *25 de Abril/1.º de Maio*, *Nuclear*, *Movimento antinuclear*, *Europa/C.E.E.*, *Fatos alheios/Imitação*, *Reacção de volta*, *A feira*, *Dona Manuela*, *Gente nova*, *Velhice*, *Operação Noruega*, *Operação Pirâmide*, *Infância*,

weisen auf konkrete und einschlägige Themen bis hin zum Pamphlet, die jedoch in dem restlichen Lyrik- und Liedwerk ebenfalls vertreten sind. Der Umstand, dass diese Gedichte als thematische und vor allem formale Einheit verlegt wurden, verweist jedoch auf ihre eigenständige Bedeutung innerhalb von Afonsos unvertontem Werk. Die ehemals als *Intróito* betitelte Einleitung⁸²⁹ bestätigt die Geschlossenheit der *Quadras populares* (v. 1-8):

Nestas quadras vão notícias
P'ra quem está mal informado
Dá-me o tom desta cantiga
Quero estar bem preparado

Quero estar bem preparado
O Sol é Dó bate fino
Quando o compasso é folgado
Entra melhor no ouvido

Neben der vierzeiligen Bauform und siebensilbigen Metrik basiert die Volkstümlichkeit auf der Nähe zum Tellurischen, dem popularen und alltäglichen Vokabular, der Einfachheit der Sprache, ihre expressive und didaktische Funktion und die Tendenz zum Aphorismus und Bonmot (v. 265-268):

Discursos, festas, colóquios
Não chegam (nem caridade)
O melhor são as crianças
Disse o poeta, e é verdade

Auch auf dem biografisch relevanten Feld zeigt sich Afonsos Präferenz für dem Popularen nahestehende Diskurse, Formen und Sprachregister. Im Gedicht *Eis para sempre o mano*⁸³⁰ (1960er) sprechen viele Hinweise dafür, dass es von Afonsos älteren Bruder João handelt. Die enge Vertrautheit zeigt sich im scherzhaft-ironischen Ton (vv. 1-4, 8-9, 33-36):

Eis para sempre o mano

Crueldade, Nicarágua/Frente Sandinista, Emigração, Afonso, José (1983): *Textos e canções*, S. 160-173.

⁸²⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 326.

⁸³⁰ Ebenda, S. 56.

Concentrado em vinagre
Tem menos cinco anos
que um seu parente próximo
[...]
Quando a febre o devora
O mano é friorento
[...]
és como um ídolo branco
enfaixado no dedo
Por isso te convoco
daqui a meu contento

VI.3.2.2. Der politisch-historische Komplex

VI.3.2.2.1. Zum thematisch-diskursiven Aufbau

Der thematische Komplex von politisch relevanten Themen und damit verbunden historischen Bezügen und Diskursen der Vergangenheit und Gegenwart wird im untersuchten Poesie- und Liedwerk exemplarisch beleuchtet. Im Text können konkret-historische Ereignisse die gegenwärtige politische Relevanz verdeutlichen, indem sich beispielsweise die Französische Revolution und die ideologischen Kämpfe im 20. Jahrhundert wechselseitig ergänzen.⁸³¹

Mit den hier untersuchten Aspekten manifestiert sich der primär textuelle Korpus von Afonsos Werk gegenständlich als Typus politischer Lyrik mit variierenden kommunikativen Eigenschaften – von passiver Denunziation bis zur offen-engagierten Haltung. Die thematischen Details – individuelle und kollektive Akteure, Ereignisse, Orte, etc. – werden jeweils aus den Liedtexten und Gedichten herausgearbeitet und ergeben eine vielfältige lyrische Bearbeitung aus der Perspektive des Widerstandes.

Die Dualität ‚Repression‘ vs. ‚Widerstand‘ bildet die erste Ordnung. Auf dem Feld der ‚Repression‘ wird unterschieden zwischen der ‚Diktatur‘ als staatliches Herrschaftssystem und dem ebenfalls plakativen Begriff der ‚Konterrevolution‘, als Tendenz der Kontinuität oder Restauration der alten

⁸³¹ „Tu chamaste-me Comuna / Pensando que me ofendias / Com esse nome viveu / Paris os seus melhores dias“, *Quadras populares*, ebenda, S. 326, v. 37-40. Im Namen ‚Comuna‘ vermischen sich der Begriff der Kommune und die pejorative Bezeichnung für Kommunisten.

und neuen Eliten nach dem Sturz des *Estado Novo*.⁸³² Nur hier zeigt sich eine Einteilung in ein Vor und Nach 1974.

Der Bereich des ‚Widerstandes‘ gliedert sich in ‚passive‘, das heißt evasive und ‚aktive‘, das heißt offensiv-kämpferische Handlungen und Akteure. Verkürzt gesprochen handelt es sich um das biologische Fight-or-flight, das sich im hier betrachteten Fall mit der Formel ‚Widerstandskampf oder Emigration‘ darstellen läßt. Zum aktiven Widerstand zählen auch die postrevolutionären zivilgesellschaftlichen und politischen Bewegungen gegen die hier vereinfacht als ‚Konterrevolution‘ beschriebenen Tendenzen.

VI.3.2.2.2. Die Repression

VI.3.2.2.2.1. Das diktatorische Regime

VI.3.2.2.2.1.1. Historische Bezüge

Der Vergleich zwischen der wirtschaftlich motivierten und auch mit Gewalt durchgesetzten Überseeexpansion der Entdeckungszeit und dem autoritären Regime Salazars lebt von der Wahrnehmung einer Kontinuität des historischen Prozesses. Das 1983 erschienene Lied *A nau de António Faria*⁸³³ basiert auf einer Episode aus Fernão Mendes Pintos *Peregrinação* und wurde von Afonso für Helder Costas Theaterstück *Fernão, mentes?* (1982) verfasst. Afonsos Lied von zehn ‚quadras populares‘ thematisiert die Gier und Skrupellosigkeit der Asienfahrten (v. 21-28):

Aljofre pérola rama
Eis os pecados do mundo
Assim vai a nau ao fundo
Dest'arte a honra e a fama

Entre cristãos e gentios
Em gritas e altos brados
Para ganhar uns cruzados
Lançam-se vivos aos rios

⁸³² Hiermit sind letztendlich auch die am überparteiischen Kompromiss orientierten politischen gemäßigten und konservativen Kräfte des Zentrums gemeint, die letztendlich den Weg zur europäischen Integration und ihrem Gesellschafts- und Wirtschaftsmodell ebneten. Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, 649-651.

⁸³³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 307.

Sie evozieren latent ein Bild des Unrechts, das anno 1982 im Rückblick die Salazar-Zeit mit ihrer imperialen Ideologie und klerikalen Bindung⁸³⁴ weckt. *A nau de António Faria* betreibt einen historischen Diskurs, der durch die intertextuelle Fortschreibung fast ein Jahrzehnt nach der ‚Nelkenrevolution‘ aktualisiert wird. Die Vertonung in Durtonart nutzt übliche Phrasen der *guitarra portuguesa* und einen trägen und dennoch intensiv stampfenden Rhythmus. Die Perkussion verbindet Elemente des portugiesischen Volkslieds mit afrikanischen Klangtexturen. Auch durch die Abwesenheit eines echten Refrains – an seiner Stelle vokalisiert Afonso eine Melodiefolge – dominieren bei diesem mit über fünf Minuten recht langem Lied die repetitiven Strukturen.

In einem weiteren für Costas Theaterstück beigesteuerten aber diskografisch letztendlich nicht ediertem Lied, *A selva é aqui*⁸³⁵ wird auf den Autor Mendes Pinto und die Nachwirkung seines Werks selbst verwiesen:

Por estes crimes só tu bordaste
ou tua noiva ou lá quem lá deixaste
teus filhos tuas trevas noite escura
um livro de memórias que inda dura

Zum gleichen Theaterstück gehört das Lied *Canção do Medo*⁸³⁶, das ebenfalls auf der LP von 1983 erschien. Die Perspektive ist hier jedoch die eines Akteurs, der den Gefahren und Grausamkeiten entrinnen möchte (v. 7-8):

Quero sair desta guerra
Mesmo agora neste instante

Seine Situation verspricht alles andere als Ruhm und Ehre im Krieg (v. 9-12, 29-32):

Ai carnes do meu padrinho

⁸³⁴ „A cruz de Cristo nas velas / Soprou o diabo nelas“, v. 6-7.

⁸³⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 155.

⁸³⁶ Ebenda, S. 312. Kurz bevor die Platte erschien, hatte das Lied in einer Textausgabe noch den Titel *Canção do cagaço* und nutzte damit eine derb-volkssprachliche Metapher für ‚Angst‘. Vgl. Afonso, José (1983): *Textos e canções*, S. 216.

Podeis tremer à vontade
Que a vida do teu sobrinho
Vale bem a tua idade

[...]

Tão pouco pode a natura
Nestas afrontas mortais
Que um homem morra mil vezes
Mil e uma é já demais

Dieses Lied von acht ‚quadras populares‘ ist von volkstümlichem Vokabular. Die Vertonung charakterisiert einen Wechsel zwischen dem Gesang Afonsos und einem mehrstimmigen Frauenchor. Wie bei *A nau de António Faria* gibt es keinen Refrain. Zwischen einigen Strophen sorgen rau-heisere Stoßlaute für eine kriegerische Stimmung.

Die letzte Strophe eines anderen (aber nicht auf eine Platte gepressten) Liedes für das Stück *Fernão, mentes?* mit dem Titel *Quatro homens em terra*⁸³⁷, rundet den beschriebenen Diskurs mit ironischem Ton ab (v. 21-24):

É forte tudo isto a ferro e fogo
Malha o grande ferreiro em cima da limalha
A fé é um vitupério o Império um logro
a Honra é que não falha

Diese historischen und exotischen Bezüge⁸³⁸ sind in Afonsos Werk eine Konstante und scheinen in diesen Fällen durch die intertextuell frei genutzte historisch-literarische Vorlage besonders auf.

Die Geschichtsschreibung als von den Herrschenden manipulierter Diskurs thematisiert das Lied *Não seremos pais incógnitos*⁸³⁹ (1974).⁸⁴⁰ Ein lyrisches Wir spricht offen gegen Ignoranz. Dabei entsteht allegorisch eine Genealogie „Não seremos pais incógnitos / Netos de filhos ignaros“ (vv. 1-

⁸³⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 154.

⁸³⁸ Genannt werden mit „párias“ (v. 5) die Inder der untersten Kaste bzw. die keiner Kaste angehören und mit „Parcas“ (v. 12) die altrömischen Schicksalsgöttinnen.

⁸³⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 255.

⁸⁴⁰ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 95.

2). Das Zitieren von literarischen Werken, allem voran des Renaissance-dramaturgen Gil Vicente (ca. 1465-1536)⁸⁴¹, „Quem tem farelos tem quintas“ (v. 5), „Filho de D. Charlatão“ (v. 14) leitet von der familiären auf eine adlige Ebene über, die neben historischen Bezügen auch rein fiktiv ist (vv. 7-14):

No tempo em que o rei Fernando
Passava por ser honrado

No tempo em que Dona Márcia
Filha de Mércia Condessa
Cantava xácaras do tempo
Em que era madre abadessa
Também depunha o meirinho
Filho de D. Charlatão

Solch banale Informationen liefern die „livros avaros“ (v. 3), die ‚dreisten‘ Geschichtsbücher. Der letzte Vers spricht die eigentliche Beleidigung nicht aus, mit der das lyrische Ich zugleich die Genealogie abschließt und den offiziellen Diskurs ablehnt.⁸⁴² „Mas sei de que filhos são“ (v. 16).

Der Liedtext besteht aus zwei Achtzeilern im siebensilbigen Metrum. Mit der a capella-Vertonung ohne jedes Instrument kehrte Afonso bei diesem Lied ausnahmsweise zum Gesangsstil der Coimbra-Ballade zurück, mit seinen langen und intensiven Vibrati und einer zumeist hohen Stimmlage. Mit starkem Hall nähert sich die Aufnahme oft der Übersteuerung. Die Melodie auf Grundlage einer Mollharmonie ist einfach und erreicht im sechsten Vers jeder Strophe einen Höhepunkt, deren letzten beiden Verse nicht mehr von José Afonso, sondern von dem Vitorino Salomé gesungen wurden.

VI.3.2.2.1.2. Individuelle Akteure

Die Identität der ‚Hauptfigur‘ des 1960 entstandenen Gedichts *Matias*⁸⁴³ ist nicht zweifelsfrei zu bestimmen. Der lyrische Text, der aus fünf Strophen mit zwischen vier und sieben Versen Länge und gezielt gesetzten Reimen

⁸⁴¹ Vgl. ebenda, S. 95-96.

⁸⁴² Vgl. ebenda.

⁸⁴³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 36.

besteht, liefert viele Hinweise auf einen gestürzten Amtsträger, der imperiale Fantasien pflegte (vv. 1-2, 9, 10):

Matias destronado
Deposto numa noite
[...]

Matias despertando
O Quinto Império

Auch im Gedicht *Olhai o nardo e a cicuta* (1960er Jahre) formuliert Afonso solche imperialen Fantasien und ihr Scheitern.⁸⁴⁴ Das Träumerisch-Irreale entfaltet sich besonders in der dritten Strophe von *Matias*⁸⁴⁵ über eine reiche Blumenmetaphorik⁸⁴⁶ und der Expansion des ‚Fünften Imperiums‘⁸⁴⁷ in Richtung der pythagoreischen Sphärenmusik (vv. 15-17):

E cinco Eras
Era a maldita música
De esferas

In der vierten Strophe zeigt sich, dass die zentrale Figur beabsichtigt, all diesen Dingen den Rücken zu kehren. Sein lyrisches Ich hebt dabei die vergangenen Ehren hervor, auf die es nun verzichtet (vv. 18-20):

Não quero mais malícias
no meu peito
Malícia em Cinco Quinas

Die Zahl fünf vereint im lyrischen Text die patriotischen Bezüge (vv. 10, 15, 20, 24). Die letzten zwei Verse enthüllen die allegorische Identität des ‚Matias‘ (vv. 25-26):

⁸⁴⁴ „Em todos os trapos e bandeiras / Se edificam sonhos absurdos / E Impérios“, „Eu te darei a minha anuência / lúgubre“, „homens / Que edificariam países e rios / Mas nem vontades mataram // A morte espera-vos / Na justiça dos tempos“, ebenda, S. 40, vv. 3-5, 8-9, 12-16.

⁸⁴⁵ Ebenda, S. 36.

⁸⁴⁶ „eram goivos dormindo“, „era Dália um rosa“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 36, vv. 13 und 14.

⁸⁴⁷ Vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 1010-1013.

Matias, não,
Tibério

Der römische Kaiser Tiberius⁸⁴⁸ steht für lange Alleinherrschaft, imperialen Expansionismus aber auch für politische Intrigen. Möglicherweise verweist das Gedicht *Matias* generalisierend auf die Präsidentschaftskandidatur des ehemals regimetreuen Generals Humberto Delgado. Dieser erste Höhepunkt der Opposition gegen den *Estado Novo* fand 1958 statt.⁸⁴⁹ In diesem Kontext könnte ‚Matias‘ den damaligen Außenminister Portugals, Marcelo Duarte Matias, bezeichnen. Der Politiker hatte dem nach der Wahl-niederlage Anfang 1959 in die brasilianische Botschaft geflohenen Delgado den Status des politischen Flüchtlings verwehrt. Da also Delgado und Duarte Matias Kontrahenten waren, ergibt sich im Gedicht die Problematik, dass sich beide Seiten vermischen. Diese These lässt sich also nicht weiter festigen. Das Thema Delgado war jedoch für eine oppositionelle Position virulent; das weitere Schicksal des dissidierenden Generals verarbeitete Afonso in verschiedenen Liedtexten und Gedichten, wie verdeutlicht wird.

Im Gedicht *As casas olham por cima* (um 1980/1981) stehen die Häuser personifiziert für statische Elemente, welche die Lage rundherum beobachten (vv. 1-3):

As casas olham por cima
calculando a distância
que as vizinha

⁸⁴⁸ Tiberius Iulius Caesar Augustus (42 v. Chr.-37 n. Chr.). Im Gedicht *É verdade é verdade* ist diese Figur auf der Flucht: „Continuava a monte Tibério / o enganado“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 54, v. 19-20.

⁸⁴⁹ Die Präsidentschaftskandidatur des Fliegergenerals Humberto da Silva Delgado (1906-1965) gegen den offiziellen Regierungskandidaten, Admiral Américo Tomás, im Jahr 1958 gilt als erste große Bewährungsprobe für Salazars *Estado Novo*. Die Begeisterung weiter Teile des Volkes und die Unterstützung vor allem durch die gemäßigte Linke im Zuge der Delgado-Kampagne brachte das Regime zumindest in Verlegenheit. Oliveira Marques kommentiert Wahl und Wahlausgang wie folgt: „Obwohl keine freien Wahlen garantiert wurden und nicht alle Urnen kontrolliert werden konnten, beschloss Delgado, den Weg bis zum Ende zu gehen. Die offiziellen Zahlen verschafften ihm ein Viertel aller Stimmen, doch der General berief sich stets darauf, dass er aus den Wahlen als Sieger hervorgegangen und daher der rechtmäßige Führer der Portugiesen sei.“, de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 568.

Dass die beweglichen (oppositionellen) Elemente zwischen Ihnen sich gerade in Beja als Soldaten aufstellen, verweist auf den 1. Januar 1962: in der Stadt des Baixo Alentejo war ein von Delgado geplanter Militäraufstand gescheitert (vv. 4-7).⁸⁵⁰

Há quem levite entre elas
como as pombas
e assente praça em Beja
largos dias

Dass im Lied *Os Eunucos*⁸⁵¹ (1970) die Ermordung Delgados angedeutet wird, bestätigt sich (vv. 11-12).⁸⁵²

Havia um dono a mais na satrapia
Mas foi lançado à cova dos chacais

Delgado und seine brasilianische Sekretärin Arajaryr Campos wurden im Februar 1965 von PIDE-Agenten ermordet.⁸⁵³ Der in Afonsos Texten sehr präsenste Bezug zur antiken Herrschaft⁸⁵⁴ und die literarisch tradierte Animalisation der repressiven Akteure durch ein hier hundartiges nachtaktives Raubtier schufen eine literarisch höchst gelungene Verschlüsselung.

Das früheste von den wenigen Beispielen für einen konkreten Bezug zur zentralen Figur des Salazar-Regimes liefert das Gedicht *Cantar do guardador*⁸⁵⁵, wobei der Zusatz „Entenda-se guardador por Salazar“⁸⁵⁶ diese Interpretation bereits vorweg nimmt. Der Hinweis im Titel, dass es sich um

⁸⁵⁰ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 569.

⁸⁵¹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 214. In der ersten diskografischen Edition trug der Titel den kaschierenden Zusatz (*no reino da Etiópia*), vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 50.

⁸⁵² Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 91.

⁸⁵³ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 570.

⁸⁵⁴ Das Wort „satrapia“ (v. 11, dt. Satrapie) bezeichnet eine spezifische Regierungsform und -zeit im antiken Persien. Mit der Nennung Äthiopiens im Titelzusatz spiegelt es Afonsos Präferenz wider, auf exotische Geografien zurückzugreifen.

⁸⁵⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 39.

⁸⁵⁶ Ebenda.

ein Lied handeln könnte, bestätigt sich. Afonso hat es 1964 geschrieben, ohne es allerdings je veröffentlicht zu haben.⁸⁵⁷ Es besteht aus elf Vierzeilern im popularen Siebensilber mit wenigen Ausnahmen.⁸⁵⁸

Das biblische Bild des Herdenhüters – dem lyrischen Ich – erfährt in diesem Liedtext eine Umkehrung. Dieser Hirte kontrolliert seine Herde durch lückenlose Einpferchung (v. 5-8):

Mil olhos e mil ouvidos
São postos num redondel
Com cercaduras à volta
Todas presas num cordel

Für die Refrainstrophe adaptierte Afonso ein bekanntes Sprichwort⁸⁵⁹ (v. 9-12):

Ninguem sabe de mais
A minha lei
Na minha terra
Quem tem olho é rei

Anders als im Sprichwort nimmt hier das Auge die Bedeutung des Beschattens⁸⁶⁰ an. Die Redewendung ‚ter olho‘ zeigt aber auch Klugheit an. Diese ist dem Hüter vorbehalten, dem das Gesetz gehört. Entsprechend gestalten sich seine Privilegien, die ihn von der Herde absetzen (v. 13 und 14):

Muita neve cai na serra
Só p’ra mim não há nevão

Deutlich sind die Anspielungen auf Zensur und Straflosigkeit (vv. 17-20 und 25-28):

⁸⁵⁷ Der ursprüngliche Titel lautete *Cantar do guarda-cabras*, griff also mehr auf die ländliche Umgangssprache zurück, vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 71.

⁸⁵⁸ Die Ausnahmen betreffen jene Strophen (drei, sechs, neun und elf), denen eine klare Refrainfunktion zukommt. Sie sind identische Wiederholungen und verlassen die *redondilha maior* zugunsten des Vier-, Fünf- und Sechssilbers.

⁸⁵⁹ „Em terra de cegos, quem tem um olho é rei.“ sowie vergleichbare Varianten.

⁸⁶⁰ Selbst die mit der Kontrolle Beauftragten werden beobachtet: „Nos covais deixei o gado / Mas sei o que estão fazendo / Os cães que as estão guardando / Enquanto durmo estou vendo...“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 39, v. 29-32.

Tenho ouvido mil cantigas
Gabar a minha afeição
Mas a mais bela cantiga
É «tê-las todas na mão»
[...]

As bocas que estão balindo
Sei como as hei-de calar
Se às vezes me pedem contas
Não tenho contas a dar

In *Cantar do guardador* wird eine bukolische Situation im Sinne der Figur eines Diktators allegorisch umgesetzt und von jeder Idylle entledigt.

Das Lied *O avô cavernoso*⁸⁶¹ erschien 1972 und hat zwei Strophen von elf und respektive sechs freien Versen, wobei sich stellenweise Varianten von Kreuzreimen ergeben.⁸⁶² Der heisere⁸⁶³ Großvater wird als jemand beschrieben, der die Anordnungsgewalt inne hat (v. 1-4):

O avô cavernoso
Instituiu a chuva
Ratificou a demora

Mit dem Vers „Ninguém o chora agora“ (v. 5), in dem der durch den durch Synärese komprimierten Binnenreim auffällt, ist der Bezug zur Berichterstattung über den Tod Salazars 1970 unmittelbar herauszulesen. Die Malven (vv. 9 und 15) sind in der Redewendung ‚ir às malvas‘ klar mit dem Sterben verbunden. Dadurch erhalten auch die ersten Verse eine Konkretisierung, denn ‚caverna‘ funktioniert auch als Metapher für eine Grabgrube. Das Bild der langen Menschenschlange, die dem aufgebahrten Leichnam die letzte Ehre erweist, wird deutlich (v. 7-8):

⁸⁶¹ Ebenda, S. 231.

⁸⁶² Vv. 3 und 5, 4 und 6, 9 und 11 sowie 10, 12 und 14.

⁸⁶³ In der Lesart Elfriede Engelmayers bedeutet das polyseme Adjektiv ‚cavernoso‘ denotativ soviel wie ‚höhlenreich‘. Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 76. Die hier vertretene Interpretation stellt einen Bezug zur heiseren und hochfrequenten Stimme Salazars dar.

Vinte mil léguas de virgens vieram
Inúteis e despidas

Das Lied thematisiert die ‚kirchenpolitisch‘ kanalisierte Volksfrömmigkeit, die im Zusammenhang als eine der wesentlichen gesellschaftlichen Stützen des Regimes betrachtet werden kann.⁸⁶⁴ Bei der Vertonung des Liedes, das ursprünglich den dechiffrierenden Titel *Morte clériga*⁸⁶⁵ hatte, steht der zurückhaltende a cappella-Gesang Afonsos im Vordergrund. Erst nach und nach kommen Saiteninstrumente hinzu, die den Gesang allerdings nicht melodisch begleiten, sondern mit rhythmischen gegenläufigen und dynamischen Einsätzen eine verstörende Unruhe erzeugen, ohne dass das Lied insgesamt an Dramatik zunimmt. Die zwischendurch aufheulenden Stimmen sind eine sehr treue Umsetzung des letzten Verses „Até que se ouvem gritos, matinadas“ (v. 17).

Das Lied *Vampiros* (1963) sticht aufgrund seiner expressiven und dramatischen Denunziation hervor:

Vampiros⁸⁶⁶

	No céu cinzento		Eles comem tudo
2	Sob o astro mudo	34	Eles comem tudo
	Batendo as asas		Eles comem tudo
4	Pela noite calada	36	E não deixam nada
	Vêm em bandos		
6	Com pés de veludo		No chão do medo
	Chupar o sangue	38	Tombam os vencidos
8	Fresco da manada		Ouven-se os gritos
		40	Na noite abafada
	Se alguém se engana		Jazem nos fossos
10	Com seu ar sisudo	42	Vítimas dum credo
	E lhes franqueia		E não se esgota
12	As portas à chegada	44	O sangue da manada
	Eles comem tudo		

⁸⁶⁴ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 588, 603.

⁸⁶⁵ Vgl. Afonso dos Santos, João (2002): *José Afonso, um olhar fraterno*, S. 216.

⁸⁶⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 194. Die Fassungen der Anthologien wurden hier in den genannten Bereichen mit der gesungenen Fassung abgeglichen.

14	Eles comem tudo		Se alguém se engana
	Eles comem tudo	46	Com seu ar sisudo
16	E não deixam nada		E lhes franqueia
		48	As portas à chegada
	A toda a parte		Eles comem tudo
18	Chegam os vampiros	50	Eles comem tudo
	Poisam nos prédios		Eles comem tudo
20	Poisam nas calçadas	52	E não deixam nada
	Trazem no ventre		
22	Despojos antigos		Eles comem tudo
	Mas nada os prende	54	Eles comem tudo
24	Às vidas acabadas		Eles comem tudo
		56	E não deixam nada
	São os mordomos		
26	Do universo todo		
	Senhoras à força		
28	Mandadores sem lei		
	Enchem as tulhas		
30	Bebem o vinho novo		
	Dançam a ronda		
32	No pinhal do rei		

In der von Elfriede Engelmayer herausgegebenen Anthologie erscheint dieses Lied in achtstrophiger Struktur. Bis auf die vierzeiligen Refrains (Strophen 5 und 8) haben die Strophen acht Verse. Die strophischen Einheiten zwei und sieben sowie fünf und acht sind identische Wiederholungen und zwei Refrainvariationen.

Allerdings ist der Refrain in die zweite und vorletzte Strophe eingebettet. Dadurch ergibt sich wiederum eine leichte Varianz des gleichmäßigen Wechsels zwischen Strophe und Refrain.

Die Figur des Vampirs ist Resultat eines Bedeutungstransfers vom tierischen Blutsauger zum Untoten als Repräsentant einer Zwischenwelt, einer Figur zwischen der Sagengestalt und ihrer reichen literarischen Tradition. Die reiche Symbolgeschichte des ‚vampiro‘ wird in Afonsos Liedtext klar auf die verknüpften Rollen des politischen Gegners und Raubtiers verdichtet.⁸⁶⁷ Konstitutiv für diese Zuweisung ist die Reihung der Eigenschaften

⁸⁶⁷ Vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 105-106.

und des Vorgehens bei ihren Raubzügen. Vampire sind die kollektiv im Stillen handelnden Hauptakteure der Oppression (v. 3-8), denen nicht vertraut werden kann (v. 9-13). Der Refrain ist also zugleich eine Warnung an alle potentiellen Opfer und stellt damit nach den klaren Denunziationen zuvor also das Element von Engagiertheit. Es folgt in der dritten und vierten Strophe der Ausdruck der Machtreichweite der Vampirbanden, während die sechste Strophe sich erstmals den Opfern widmet. Diese werden – in Opposition zur Handlungssphäre der Vampire in der ersten Strophe („céu“, „astro“) – rein irdisch verortet. Der „chão do medo“ (v. 37) ist hier über das Umfallen ins Massengrab (v. 41) Endpunkt der Abwärtsbewegung.

Engelmayer betont den engen Bezug zum sieben Jahre später erschienen Lied *Os eunucos*⁸⁶⁸ (LP TRAZ OUTRO AMIGO TAMBÉM, 1970), dessen Auszug zum politischen Mord an Delgado bereits untersucht wurde.⁸⁶⁹ Über der beiden Liedern gemeinsamen Symbolisierung der Akteure der staatlichen Repression zeigen sich deutliche Unterschiede, die über das Fehlen einer inhaltlichen Steigerung und eines leicht skandierbaren Refrains in *Os eunucos* hinausgehen.⁸⁷⁰ Die Eunuchen stellen die Handlanger des Regimes dar; durch ihren Kadavergehorsam sind sie also selbst Opfer, was Ihnen auch in Gegenwart des größten Unrechts nicht bewusst wird (vv. 3-4):⁸⁷¹

E quando os pais são feitos em torresmos
Não matam os tiranos pedem mais

Die *Vampiros* entsprechen hingegen ihrem Raubtierinstinkt und handeln als Befehlshaber („mordomos“, v. 25) fast mit eigener Autorität. Die Vertonung dieses Liedes beruht auf einfach gehaltenen Harmoniewechseln in Molltonart. Von den beiden akustischen Gitarren dominiert diejenige, die eine Art Basslinie spielt. Vor dem Hintergrund der spartanischen Instrumentierung

⁸⁶⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 214.

⁸⁶⁹ Afonso selbst lokalisiert das ein Jahr nach *Vampiros* erschienene Lied *Coro dos caídos* (1964) als „complemento dos vampiros entretidos, após a batalha, na recolha dos mais valiosos despojos“, Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 102. „Cantai bichos da treva e da aparência“, „Cantai cardumes da guerra e da agonia / Neste areal onde não nasce o dia“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, 184, vv. 1, 5-6.

⁸⁷⁰ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 50-52.

⁸⁷¹ Vgl. ebenda, S. 50.

tritt Afonsos Stimme deutlich hervor. Sein Gesang potenziert durch ein kurzes aber intensives Vibrato die Dramatik, die sich aus dem schnellen Rhythmus ergibt.

Das Gedicht *Venâncio era coelho*⁸⁷² entstand wahrscheinlich Anfang der 1960er. Es besteht aus 19 freien Versen, wobei der letzte als quasi eigene Strophe abgesetzt ist. Ein Mann namens Venâncio wird als Betrüger⁸⁷³ beschrieben (v. 9-12):

Viaja sempre
Com apelidos falsos
Não declara
A bagagem que leva

Dass die Person in einem gewissen Sinne auch Opfer ist bzw. in dieser Rolle aufgeht, zeigen diese Verse in derber Sprache (v. 17-18):

Não se importa
Que lhe mijem em cima

Der letzte Vers ist von den ersten 18 Versen abgesetzt (v. 19):

Atenção é vampiro

Sollte *Venâncio era coelho* vor dem 1963 erstmals erschienenen Lied *Vampiros* geschrieben worden sein – was sich weder belegen noch widerlegen lässt –, wäre es in Afonsos Werk das erste Auftauchen der dämonisch geprägten Tierallegorie.

Mit dem Lied *Gastão era perfeito*⁸⁷⁴ (1973) schuf Afonso das Portrait des typischen Spießbürgers der Salazar-Zeit, der sich folgsam mit den

⁸⁷² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 50.

⁸⁷³ Der Hase steht als literarisches Symbolik u.a. für List, Überheblichkeit und Verschlagenheit, Vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 148-149.

⁸⁷⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 249.

Verhältnissen arrangiert hat und von diesen profitiert.⁸⁷⁵ Es besteht aus elf popularen Vierzeilern mit einigen wenigen metrischen Ausnahmen und nicht regelmäßigen Reimschemata. Der Name hat allen Informationen nach keine reale Entsprechung. Das lyrische Ich nennt als Ort des Kennenlernens die Stadt Alverca bei Lissabon. Die Bedeutung des Eigennamens Gastão verweist auf eine große Ausgabe bzw. auf einen verschwenderischen Menschen, was zahlreiche Bezüge auf Reichtum und Kostbarkeiten bestätigen.⁸⁷⁶

Das Bild eines Hundes⁸⁷⁷ offenbart, dass Gastão selbst ‚geführt‘ wird und einer klaren Hierarchie nachgeordnet ist (v. 1-4):

Gastão era perfeito
Conduzido por seu dono
Em sonolências⁸⁷⁸ afeito
Às picadas dos mosquitos

Die Tatsache, dass der im Lied Genannte für eine höhere politische Karriere nicht die Kompetenz aufwies (v. 27 und 28)

Não fora Gastão dos fracos
E já seria ministro

stand nicht seiner Haltung im Wege, dem System trotzdem dienlich zu sein und dessen Akteure zu hofieren (v. 19-20):

Gastão era um parapeito
De Papas e Cardeais

⁸⁷⁵ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 91 und Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 109.

⁸⁷⁶ „milionário“, „tapetes raros“, „De quanto a vida o prendara“, „estiletos de prata“, „colchas de seda fina“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 249, vv. 5, 6 sowie 14-16.

⁸⁷⁷ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 91.

⁸⁷⁸ Die Gewohnheit der Schläfrigkeit steht für eine Gleichgültigkeit gegenüber kritischen Fragen und Erfahrungen. Diese einfache Metaphorik entwickelt im nachfolgend untersuchten Lied *Tenho um primo convexo* eine größere Dynamik.

Er hielt große Reden, in denen er seine Autorität auf einen frühen Verwandten aus der Zeit der Staatsgründung Portugals zurückführte (v. 34-36):

A quem o quisesse ouvir
Dizia que era sobrinho
Do Fernão Peres de Trava

Nun steht dieser galicische Graf Peres de Trava aber für einen endgültig zurückgeschlagenen Machtanspruch.⁸⁷⁹ Die ironische ‚Perfektion‘ des Lebens von Gastão besteht also darin, dass er zwar wohlhabend ist, aber nur im kleinen Bereich Macht ausübt, also selbst untergeordnet bleibt.

Die Vertonung von *Gastão era perfeito* ist aufgrund der schnellen Gitarrentexturen und popularen Perkussion ein Volkslied im doppelten Sinne, da auch die Klangwelt des nichteuropäischen Folk tangiert wird. Damit zusammenhängend verweisen die fröhliche Melodie und Vokalisierungskaskaden zwischen den Strophen auf den als Scat bezeichneten Gesangsstil im Jazz, was zusätzlich der Leichtigkeit des Arrangements zugute kommt. Das Lied damit als Beispiel für Afonsos Cross-over zu nennen.

*Tenho um primo convexo*⁸⁸⁰ (1974) ist ein Lied von 17 Versen in einer Strophe ohne einheitliche Metrik. Die konvexe Wölbung kann, auf einen Menschen übertragen, eine Dickbäuchigkeit anzeigen, die im weiteren Verlauf als Trägheit auftaucht (v. 5-10):

O meu primo dormita⁸⁸¹
Glu glu entre palmeiras
Suspenso numa rede
De suor e preguiça

⁸⁷⁹ Diese historische Figur war einer der Günstlinge der Gräfin Teresa von León. Sie unterlag 1128 ihrem eigenen Sohn, Afonso Henriques, dem späteren ersten König Portugals. Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 25-26.

⁸⁸⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 262.

⁸⁸¹ Man vergleiche im Zusammenhang das Verb ‚dormitar‘ mit dem Substantiv ‚sonolência‘, das im zuvor besprochenen Lied *Gastão era perfeito* Verwendung findet.

Dass der Verwandte des lyrischen Ichs „fadado para amnistias“ (v. 2) ist, verweist klar auf eine Episode im Zusammenhang mit Afonsos Verhaftung und Gefängnisaufenthalt im Frühjahr 1973.⁸⁸² Der größte Teil des Liedtextes schildert über Pflanzenmetaphern die Naivität, mit der der Cousin die Gefahr der Repression ignoriert (v. 3-6):

Em torno de ele nadam
Plantas carnívoras
Agitando como plumas
As cordas violáceas

Selbst spürbare Verletzungen („Corvos bicam-lhe os pés / Trincam-lhe os calos“, v. 11-12) rütteln den Verwandten nicht auf (v. 17):

Mas de nada o meu primo se apercebe

Die symbolische Sprache und ihre konventionellen Natur- und Tiermetaphern drängen die biographische Episode in den Hintergrund. Die „reizvoll instrumentiert[e]“⁸⁸³ Vertonung mit vielen Elementen aus der brasilianischen Bossa nova – Afonsos emuliert mit seinem Gesang besonders im Vers 17 sogar ihre typische Phrasierung – geht intensiv auf die (dem lyrischen Ich nach trügerische) Unbekümmertheit des ‚primo‘ ein und übergeht damit jeden Bezug zur Repression oder Gefahr.

Nachgewiesenermaßen ist das Lied vor dem 25. April 1974 geschrieben worden. Die Verbindung seiner Entstehung zu Afonsos Gefängnisaufenthalt im vorangegangenen Jahr, aber auch die poetische Form rücken es in die Nähe des „Caxias-Zyklus“.

VI.3.2.2.1.3. Kollektive und institutionelle Akteure

Der Blick richtet sich nun auf die institutionelle Ebene. Von dem Lied *Na Rua Antônio Maria* existiert keine Aufnahme. In den Werkausgaben wurde es in

⁸⁸² Ein Cousin hatte Afonso geraten, sich nach Möglichkeit mit dem Regime zu arrangieren, vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 100.

⁸⁸³ Ebenda, S. 100.

die Zeit des Albums *Fura Fura* (1979) eingeordnet.⁸⁸⁴ Allerdings ist bekannt, dass Afonso diesen Text bereits 1971⁸⁸⁵ bei sich führte, als er von der Staatspolizei DGS vor dem Antritt einer Reise nach Paris am Lissabonner Flughafen festgenommen und verhört worden war. Auf den Text angesprochen verharmloste Afonso diesen als humoristisches Spiel mit der historischen Kontinuität – vom Wirken des berüchtigten weil hart durchgreifenden Polizei-Intendanten Pina Manique⁸⁸⁶ bis zur Situation der Gegenwart.⁸⁸⁷ Sicher ist, dass schon der Titel – dem ersten Vers der zweiten Strophe entnommen – eine unmissverständliche Referenz auf die Adresse der PIDE/DGS-Zentrale liefert.⁸⁸⁸ Die von Afonso den DGS-Beamten vorgetragene Erklärung ging hauptsächlich auf diese für den Liedtext thematisch konstitutive Strophen ein (vv. 5-8 und 15-20):

Na Rua António Maria
Da primaz instituição
Vive a maior confraria
Dessa válida nação
[...]

Mas eles Conceição vão
Lamber as botas
Comer à mão
Dum novo Pina Manique
Com outra lábia
Com outro tique⁸⁸⁹

Dieser Wechsel zwischen volkstümlichen Vierzeiler und Sechszeiler – mit Metren zwischen Sieben-, Fünf- und Viersilber – gilt für den ganzen dreizehn

⁸⁸⁴ Diese späte Einordnung wurde nicht begründet und stammt von der ersten Werkausgabe (1983). Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 300 und Afonso, José (1983): *Textos e canções*, S. 150.

⁸⁸⁵ Diese Zeitmarke passt auch zum Hinweis, der auf die erste Ausgabe von *Textos e canções* (1983) zurückgeht: „Não foi gravado. Canção alusiva à «primavera marcelista» e à nova roupagem da PIDE que passou a designar-se por DGS.“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 300.

⁸⁸⁶ Amtszeit 1780-1803, vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 298.

⁸⁸⁷ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 104.

⁸⁸⁸ Der vollständige Name der Straße lautet ‚Rua António Maria Cardoso‘. Sie liegt in der Lissabonner Altstadt im Viertel Chiado.

⁸⁸⁹ Diese vierte Strophe wird als siebte, zehnte und dreizehnte Refrainstrophe wiederholt.

Strophen umfassenden Liedtext. Die neue Bezeichnung DGS für die Staatspolizei PIDE⁸⁹⁰ wird mit gleicher Ironie verarbeitet:

Tem quatro letras apenas
Mas outro nome lhe dão
Nesta fortaleza antiga
Só não muda a guarnição

Afonso ironisiert die patriotischen Bezüge⁸⁹¹ und das repressive Handeln der Institution, das heißt das Wegsperrern⁸⁹² politischer Gegner. Das Bild wird in der zwölften Strophe entscheidend erweitert (v. 54-57):

Aldeia da roupa branca
Suja de já não corar
O Zé Povo foi p'ra França
Não se cansa de esperar

Der Filmklassiker⁸⁹³ (v. 54) der ‚goldenen Ära‘ portugiesischer Komödien steht für den offiziellen Diskurs der seichten Kinounterhaltung, in der die Tugend des einfachen und bescheidenen Lebens propagiert wurde.⁸⁹⁴ Der tatsächlich harten, ‚schmutzigen‘ Realität entkommt der einfache (namenlose) Landbewohner also nur durch die Emigration.

⁸⁹⁰ DGS (Direcção Geral de Segurança) war die neue Bezeichnung der von Salazar-Nachfolger Marcello Caetano (Amtszeit 1968-1974) umstrukturierten und umbenannten Geheimpolizei PIDE. Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 300 und de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 572 und 641.

⁸⁹¹ „matula ufana“, „pagode“, „patriótica espia“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 300, Verse 25, 31 und 40.

⁸⁹² Das Eckzimmer mit Meeresblick ist eine höchst sarkastische Wendung für die Gefängniszellen im Fort der mittelportugiesischen Küstenstadt Peniche: „E oferece a quem bem estima / Um quarto de esquina / Com vistas p'ò mar“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 300, Verse 45 bis 47.

⁸⁹³ *Aldeia da Roupa Branca*, Portugal 1938, Regie: Chianca de Garcia, vgl. Shaw, Lisa (2007): *A Aldeia da Roupa Branca*, S. 47.

⁸⁹⁴ „Em geral, estes filmes são optimistas e inocentes, servindo como reflexo de uma sociedade ordeira e respeitosa, e dos tão alardeados brandos costumes do povo português. A dura realidade da vida cotidiana nos tempos de Salazar é ocultada a favor de uma visão utópica do Portugal contemporâneo onde tudo termina bem.“, Shaw, Lisa (2007): *A Aldeia da Roupa Branca*, S. 48.

*Arcebispiada*⁸⁹⁵ (1978) gehört zu den polemischsten Liedern Afonsos.⁸⁹⁶ Es wurde bereits 1975 geschrieben und unter dem Namen *Ladaínha do Arcebispo* auf einer in Italien produzierten Platte veröffentlicht. Für sein Album ENQUANTO HÁ FORÇA (1978) hatte es Afonso unter dem veränderten Titel neu aufgenommen.⁸⁹⁷

Hintergrund waren Angriffe extremistischer Gruppen auf linke Parteizentralen im Rahmen einer Demonstration zugunsten des damaligen Erzbischofs von Braga.⁸⁹⁸ Der Liedtext nutzt mit der *redondilha maior* eine populäre Metrik, wobei der Aufbau drei strophische Einheiten von 34 und zweimal vier Versen ausmacht. Gleich der Titel entlarvt das pompöse Auftreten der katholischen Elite als Lächerlichkeit, denn das Wortspiel „kann ‚Epos auf den Bischof‘ heißen oder auch ‚Witz über den Erzbischof‘ (...).“⁸⁹⁹ Das lyrische Ich richtet sich anklagend direkt an die kirchlichen Würdenträger und interpretiert deren sittlich-moralische Stützung des autoritären Regimes als direkte Komplizenschaft (v. 1 und 2):

Pregais o Cristo de Braga
Fazeis a guerra na rua

Der Aufbau und besonders die exorzistische Formel „Abrenúncio Vade Retro“ (v. 15-33), mit der die Versuchung des Teufels abgewiesen wird, verstärken die Imitation der „salbungsvolle[n] Tonart der Predigten“⁹⁰⁰. Die Aufnahme Afonsos bestätigt dies, denn das Stück wird nicht gesungen, sondern pathetisch rezitiert. Im Hintergrund erzeugen hauptsächlich metallische Geräusche eine ‚inquisitorische Atmosphäre‘.⁹⁰¹

⁸⁹⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 289.

⁸⁹⁶ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 117.

⁸⁹⁷ Gegenüber der Version von 1975, die von dem ehemaligen Priester Francisco Fanhais acapella gesungen worden war – Afonso rezitierte nur die letzten vier Verse – wurden die Verse 31 und 32 vertauscht und die polemischen Verse 37 und 38 („Ide todos bardamerda / Ide afogar-vos no mar“) durch „Já lá vem Camilo Torres / Com o seu fusil a sangrar“ ersetzt. Vgl. zur Platte von 1975 Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 158.

⁸⁹⁸ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 146.

⁸⁹⁹ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 122.

⁹⁰⁰ Ebenda.

⁹⁰¹ Vgl. ebenda.

Die offiziellen Positionen der Kirche zu gesellschaftlichen Themen⁹⁰² werden nach und nach eingeführt. Die Verbindung zu ähnlichen Regimetypen mit kirchlich-staatlicher Basis führt dann zu einem Bild, in dem das inquisitorische Autodafé endgültig durchbricht (v. 23-26):

Se o Pinochet concordasse
Já em Fátima haveria
Mais de trinta mil vermelhos
A arder de noite e de dia

Mit dem historischen Erzbisum von Braga (v. 1) und an soeben zitierter Stelle der Wallfahrtsort Fátima (v. 24) sind die beiden katholischen ‚Zentren‘ Portugals genannt. Am Ende des Liedes wird die kirchliche Inszenierung und Macht demaskiert, die zu Lasten der ursprünglichen Christusfigur gegangen sei (vv. 35, 36 und 39-42):

Ó Carnaval da capela
Ó liturgia do altar
[...]

Igreja dos privilégios
Mataste o Cristo a galope
Também Franco, o assassino
Mandou benzer o garrote

Die sprachliche Direktheit und thematische Klarheit charakterisiert dieses Lied als agitatorisches Pamphlet, das sich durch die Übernahme der rezitativen Form der Predigt ihren Diskurs zunutze macht.

Die Vertonung von 1975 ist im a capella-Gesang gehalten. Afonsos Sängerkollege Francisco Fanhais, pikanterweise ein ehemaliger Priester, singt die einfache Melodie mit klarer Stimme und persifliert damit das Vorsingen im Gottesdienst. Nur die letzten vier Verse werden von Afonso selbst rezitiert. Diese Darbietungsform wurde schließlich als Grundlage für die zweite Fassung von 1978 übernommen. Ohne jede Harmonie oder Melodie wurde

⁹⁰² Diese sind in der Reihenfolge des Auftretens im Liedtext der Kommunismus, die Alphabetisierung, der Großgrundbesitz, Medizin (darin besonders die Geburtenkontrolle).

der pathetische Vortrag von hauptsächlich metallischen Klängen und Geräuschen unterlegt.⁹⁰³

*Era assim pelos afonsinos*⁹⁰⁴ (Ende der 1970er) hatte Afonso für das Theaterstück *As Guerras do Alecrim e Manjerona*⁹⁰⁵ geschrieben, das Lied aber auf keiner seiner Platten veröffentlicht. Um eine das repressive Regime stützenden Kirche zu verdeutlichen, wurden Akteure aus der Renaissance und dem Estado Novo in eine Szene zusammengeführt (vv. 17-20):

Talvez seja de contar
Que também ali entrava
O Cardeal Cerejeira
E o Prior de Calatrava

Kardinal Manuel Gonçalves Cerejeira (1888-1977) war Salazars Jugendfreund, Beichtvater und das Gesicht der regimetreuen katholischen Kirche Portugals.⁹⁰⁶ Der Geistliche des kastilischen Calatrava-Ordens verweist klar auf die Figur des Markgrafen des Calatrava-Ordens aus Lope de Vegas Bühnenstück *Fuenteovejuna*. Einen von der Dichterin Natália Correia übersetzten Gesang aus diesem Werk des spanischen *Siglo de Oro* hatte Afonso 1969 als Lied *No vale de Fuenteovejuna* vertont.

Dass die These der katholischen Kirche als exklusiver Handlanger der Macht nicht trägt, belegt *Alípio de Freitas*, ein anderes Lied Afonsos, das im Kapitel über die Akteure des Widerstands betrachtet wird.⁹⁰⁷

Das Lied *Ó vila de Olhão (crónica de uma vila)*⁹⁰⁸ wurde 1964 veröffentlicht und besteht aus 13 Strophen, wobei viele Verse und Strophen identische

⁹⁰³ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 122.

⁹⁰⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 120.

⁹⁰⁵ Die Komödie aus dem Jahr 1737 stammt von António José da Silva (genannt ‚O Judeu‘, 1705-1739) und wurde 1979 von João Mota inszeniert.

⁹⁰⁶ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 518-519.

⁹⁰⁷ Afonsos christliche Erziehung spielt im Gedicht *Meu Cristo meu cristozinho* (18.05.1980) zwar eine wichtige Rolle, ist aber nur als Erinnerung an den Anblick einer kleinen Christusstatue vorhanden, was weitere Erinnerungen auslöst. Die Erlösung durch das Opfer Christi wird mit leichter Ironie belegt: „Meu Cristo meu cristozinho / Minha carinha pintada / Deste-me um reino por um copo / Não me levaste mais nada“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 89, v. 1-4.

⁹⁰⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 185-186.

Wiederholungen sind. Das Metrum ist mit fünf Silben einheitlich. Die ersten vier Verse der ersten zehnzeiligen Strophe basieren auf eine Volkspoesie. Dort wird die südportugiesische Stadt mit ihrem Beinamen ‚Vila da Restauração‘⁹⁰⁹ angerufen, was einen festen politisch-historischen Bezug setzt. Im Liedtext wird klar unterschieden zwischen der Stadt als schützende Patin und der abgelehnten Stiefmutter, deren Begriff oft die Konnotation einer Rabenmutter annimmt (v. 1-4):

Ó vila de Olhão
Da Restauração
Madrinha do povo
Madrasta é que não

Besonders ab der dritten Strophe werden Wirtschafts- und Eigentumsverhältnisse⁹¹⁰ thematisiert (v. 15-18):

Larga ó pescador
O que tens na mão
Que o peixe que levas
É do teu patrão

Bald verschärft sich diese Kritik in der fünften Strophe mithilfe einer fernöstlich-imperialen und einer militärischen Herrschaftsfigur (v. 27-28):

Vem o mandarim
Vem o capitão
Paga o pagador
Não paga o ladrão

⁹⁰⁹ Diesen Titel erhielt der Ort 1808 nach der erfolgreichen Revolte ihrer Bürger gegen die napoleonischen Truppen. Eine Abordnung von Olhão fuhr mit dem Schiff nach Brasilien, um dem dorthin geflüchteten D. João VI. die Nachricht über die Befreiung des Königreichs Algarve zu übermitteln. Der König zeichnete sie aus und verlieh daraufhin der Stadt Olhão den Ehrentitel. Diese Episode steht hier repräsentativ für die ersten erfolgreichen Volksaufstände gegen die französische Invasion, der der portugiesische König zunächst nichts entgegengesetzt hatte und erst durch das Bündnis mit England zurückgeschlagen werden konnte. Zu den napoleonischen Invasionen vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 330 bis 332.

⁹¹⁰ Die letzte vierzeilige Strophe des Liedes *Só ouve o brado da terra* (1974) wird hier als Beispiel für diese direkte Sprache angeführt: „Anda ver o deus banqueiro / Que engana à hora e que rouba ao mês / Há milhões no mundo inteiro / O galinheiro é de dois ou três“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 263.

Durch einen Perspektivwechsel in der elften Strophe übernimmt das lyrische Ich die Rolle der Unterdrückenden (v. 50-53):

Ó pata descalça
Deixa-me da mão
Que os da tua raça
Já não pedem pão

In diesem Lied wird teils chronistisch, wie der Titelzusatz suggeriert, der Verfall des Ortes Olhão, der wie viele Küstenregionen größtenteils von der Fischerei lebte, nachgezeichnet. Die historische Verknüpfung fungiert als Reaktivierung einer nur historiographisch präsenten Erinnerung, als die Bewohner noch entschlossen und erfolgreich gegen eine äußere Bedrohung vorgingen.

VI.3.2.2.1.4. Kolonialismus

Ein weiterer Aspekt der institutionalisierten Repression fällt unter den Begriff des Kolonialismus. Das Lied *Menino do bairro negro*⁹¹¹ (1963) repräsentiert eines der frühen Lieder Afonsos, in denen Armut klar denunziert wird. Dass die ‚Schwärze‘ aus dem Titel mehrdeutig ist, bestätigt Afonsos Kommentar:

A negritude de que fala o poema existe nos estômagos diagnosticados por Josué de Castro no seu livro "Geopolítica da Fome".⁹¹²

Bei den zehn Vierzeilern herrschen vier-, fünf- und siebensilbige Metren vor. Die erste und die sechste, die vierte und neunte sowie die fünfte und zehnte Strophe sind identisch. Der existentielle Missstand wird wie folgt aufgeführt (vv. 5-6, 9, 14-16):

Menino sem condição
Irmão de todos os nus
[...]

⁹¹¹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 178.

⁹¹² Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 96. Das genannte Buch des brasilianischen Aktivisten Josué Apolônio de Castro (1908-1973) erschien 1946.

Menino do mal trajar
[...]

Bairro negro
Onde não há pão
Não há sossego

Ein lyrisches Ich spricht die Elendskinder direkt an und vermittelt Hoffnung.⁹¹³ Nach dem Refrain symbolisiert schließlich der Gesang⁹¹⁴ den erhofften Ausbruch aus dem Elend (v. 17-20):

Menino pobre o teu lar
Queira ou não queira o papão
Há-de um dia cantar
Esta canção

Diese Besänftigung durch die kindgerechte Metapher des ‚schwarzen Mannes‘ ist vielmehr eine Bitte um Geduld, wodurch das denunziative Element weiterhin im Vordergrund steht.

Die Vertonung beginnt mit einer Aufnahme vom Geschrei fröhlich spielender Kinder, über die sich eine kurze Gitarreneinleitung legt. Die Instrumentalbegleitung ist sehr minimalistisch und Afonsos Gesang melodisch sehr ausgeprägt. Bei dieser ersten und ihrer Wiederholung als sechste Strophe wiederholt der Sänger den letzten Vers. Erst mit der zweiten Strophe setzt eine dynamische Rhythmik ein. Die vierte Strophe (v. 13-16) repräsentiert den Refrain und Afonsos Gesang erreicht hier durch die höhere Stimmlage und ausgedehnte Vibrati eine Dramatik, die allerdings nicht die durchgehende Durtonart verlässt. Damit erzeugt die harmonische Melodiefolge eine freundliche Stimmung.

Die Originalversion des Liedes *Por aquele caminho*⁹¹⁵ konnte bisher diskografisch nicht rekonstruiert werden. Afonso hatte den Text dieses Liedes im Jahr 1965 für die literarische Beilage der *Voz de Moçambique* vorge-

⁹¹³ „Anda ver o mar“, „Vem ver a luz“, „Um novo dia lá vem“, „Um dia há-se aprender“, vv. 2, 8, 10 und 31.

⁹¹⁴ Man vergleiche, wie dieser Aspekt im Liedtext vorbereitet wird: „Só quem souber cantar / Virá também“, „Se até da gosto cantar“, vv. 11-12, 25.

⁹¹⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 189.

sehen.⁹¹⁶ Der Liedtext schildert den Alltag und das Schicksals eines ausgebeuteten Afrikaners (vv. 17-24):

Mas tudo no rosto
De negro nascido
Indica que o negro
É um espectro vivo

Quem lhe dá guarida
Mostra-lhe a pintura
Duma cor que valha
Para a sepultura

Die Denunziation des miserablen Lebens ist rein deskriptiv und teils ironisch (vv. 1-2, 13-16, 29-32):

Por aquele caminho
Da alegria escrava
[...]

Leva o solitário
Sob os pés marcado
Um rasto de sangue
De sangue lavado

[...]

Falta ao caminheiro
Dentro d'algibeira
Um grão de semente
D'outra sementeira

Das Lied *Lá no Xepangara*⁹¹⁷ (1974) bilanziert den vollständigen Lebenszyklus eines Afrikaners, dessen Arbeitskraft von den Kolonisten ausgebeutet wird. Xepangara ist eine Satellitenstadt Maputos.

⁹¹⁶ 1969 erschien eine von Adriano Correia de Oliveira gesungene Version, Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 173.

⁹¹⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 258-259.

Von der Geburt bis zur Bahre⁹¹⁸ wird die Misere als Leben mit Hunger und hoher Kindersterblichkeit („Se morrer de fome / Tapa-se com um pano“, v. 11-12), der körperlichen Züchtigung („Dá-se uma lambada“, „Mais uma patada“, „Dá-se-lhe porrada“, vv. 27, 31) und der harten Arbeit („Guarda-se o tutano / Fica pele e osso“, „Vai para o contrato / No fundo da mina / fica mais barato“, vv. 35, 36, 42-44) abgebildet. Der Liedtext denunziert die Misere nicht etwa durch eine offene Anklage, sondern durch eine Art Umkehrung: *Lá no Xepangara* liest sich aufgrund der besonderen Verwendung der Verbformen im Präsens (z.B. „faz-se“, „dá-se“, vv. 20, 27), die hier eine dem Imperativ ähnliche Funktion erfüllen, wie eine Anleitung.⁹¹⁹ Ihre Befolgung entspräche also dem allgemeinen Usus, der das Leben der Afrikaner unter der Herrschaft der weißen Kolonisten⁹²⁰ charakterisiert. Die ‚Beförderung‘ zum Hausangestellten, in Mosambik „mainato“⁹²¹ genannt bringt ein ‚Privileg‘ (v. 37-40):

Quando já for homem
Tira-se o retrato
Come na cozinha
Chama-se mainato

Das lyrische Ich, das im Hintergrund bleibt, nimmt damit auf subtile Weise die Rolle eines Weißen an, der persönlich von der Ausbeutung des Afrikaners profitiert und dies auch gutheißt. Das Lied ist durch diesen ‚Seitenwechsel‘ – der Denunziation durch Simulation der Perspektive des

⁹¹⁸ Die Sequenz im Liedtext lautet: „menino“ (nach der Geburt), „menino“ (als Kleinkind), „mufana“ („Kind“ in einer regionalen Sprache Mosambiks), „moço“, „homem“, „mainato“ (Diener im Haus der Weißen), „velho“, vv. 2, 16, 25, 34, 37, 40 und 45. Vgl. hierzu auch Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 99.

⁹¹⁹ Diese kausale Verbindung ‚Aktion-Reaktion‘ zieht sich parallelistisch durch den ganzen Liedtext und kann exemplarisch an den Versen 37 und 38 aufgezeigt werden: „Quando já for homem / Tira-se o retrato“.

⁹²⁰ Paradigmatisch für diese hierarchische Beziehung ist, dass im Liedtext der junge Afrikaner den „musungo“ (v. 23), das heißt den Weißen demütig grüßt, vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 99.

⁹²¹ José Afonso hatte während seiner Zeit in Mosambik selbst einen solchen ‚mainato‘. Die spätere Hommage an diesen singenden und Gitarre spielenden Hausangestellten im Lied *Carta a Miguel Djédjé* (1970) steht im deutlichen Gegensatz zur Geschichte einer Ausbeutung: „O seu valor um dia / Você mostrou / Todo o mainato o ouvia / E até dançou / Miguel só você sabia / Tocar como já tocou“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 217, Verse 7 bis 12.

Unterdrückenden – eine alternative aber dennoch ausdrucksstarke Form des politischen Liedes als offene Denunziation. Unterstützt wird dies durch die Vertonung. Die durchgehende Dur-Tonart wird durch eine repetitive, zweistimmige Gitarrenphrase strukturiert. Die rhythmische Grundlage ist eine nur minimalistisch eingesetzte Perkussion. Nach jeweils zwei der zwölf fünfsilbigen Vierzeiler, von denen die letzten beiden Strophen immer wiederholt werden, singt Afonso im Falsett eine einfache begleitende Melodiefolge, die lautmalerisch an ein Pfeifen erinnert. Diese hat, anders als alle Strophen, eine Refrainfunktion.

Das ganze Arrangement vermittelt eine Leichtigkeit, der auch Afonsos Gesangsstil folgt. Kein Vers, kein Ausdruck wird durch Intonation, Vibrato oder vergleichbare Gesangstechniken besonders hervorgehoben.⁹²² Afonso singt melodisch einfach, konstant und ohne großen Ausdruck, was nicht nur im Vergleich zur Vokaltradition des Coimbra-Liedes, sondern auch zu seinem eigenen Gesangsstil im deutlichen Kontrast steht.

Im Gedicht *Congo*⁹²³ (um 1980/1981) wird die Situation eines Freundes geschildert, der durch einen Schlangenbiss umkommt (vv. 1-7):

Um amigo do Congo aconteceu dormir
avisada a tempo uma cobra
foi descendo
(pelos sons da noite)
ao longo da pilastra
estilo colonial último modelo
e mordeu-o na coxa direita

Das Sterben selbst ist ein höchst mystischer Prozess (vv. 11-17):

Desde esse dia
o amigo do Congo
volta-se em silêncio para o lado do mangal
que circunda a cidade
abre de súbito as asas de morcego

⁹²² Die einzige Abweichung ist die geringfügige Verzögerung der letzten beiden Silben bei der Wiederholung des letzten Verses jeder Strophe.

⁹²³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 101.

e saúda os viventes
até ao outro dia

Die koloniale Thematik wird in diesem Gedicht nur leicht tangiert und das Tropische als gleichsam tellurischer und magischer Ort evoziert.

VI.3.2.2.1.5. Rolle der Frau

Die Rolle der Frau markiert einen spezifischen gesellschaftlichen Bereich, der von repressiven Tendenzen oder Strukturen betroffen ist. Im Lied *A mulher da erva*⁹²⁴ (1971) leidet eine Frau darunter, dass sie noch im hohen Alter ihren Broterwerb als Grasverkäuferin bestreiten muss. Afonso schrieb den Liedtext nach einer Begegnung mit einer solchen Frau,⁹²⁵ woraus sich auch der narrative Zug dieses Textes ableiten lässt. In der geschilderten Szene läuft eine alte Frau noch in den Nachtstunden eine Straße in Richtung des ‚erzählenden‘ lyrischen Ichs hoch, um Gräser zu verkaufen (v. 5-12):

Saia rota
Subindo a estrada
Inda a noite
Rompendo vem
A mulher
Pega na braçada
De erva fresca
Supremo bem

Ihre Misere wird verallgemeinert und um die Ausweglosigkeit der Situation erweitert (v. 21-24):

Há quem viva
Sem dar por nada
Há quem morra
Sem tal saber

⁹²⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 225.

⁹²⁵ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 69.

Den ersten Vierzeiler im Metrum der ‚redondilha maior‘ singt Afonso a capella. Der starke Hall seiner Stimme entfaltet sich durch leichte echohafte Verzögerungen im Raumklang. Die danach einsetzende Gitarrenbegleitung wird nur minimalistisch durch den leicht dumpfen Klang eines elektrischen Pianos ergänzt. Nach dem Abklingen des Liedes variiert eine kurze Flötenmelodie, die verhallt aus der Ferne zu kommen scheint, die Harmonie des Liedes und stärkt damit die Molltonart.

*Balada do sino*⁹²⁶ erschien als Lied 1968. In den sechs Vierzeilern folgen zwei Vier-, ein Zwei- und ein Siebensilber aufeinander. Die Glocke aus dem Titel bzw. der Glockenschlag erhält im Gedicht als refrainartiger, dritter Vers jeder Strophe onomatopoetisch Einzug.⁹²⁷

In der zweiten Strophe wendet sich das lyrische Ich an den Fährmann eines kleinen Bootes (v. 5-8):

Senhor Barqueiro
Quem leva aí
Dão Dim
Na barquinha d’Aladim

Mit der dritten Strophe hat der Fährmann das Wort. Im Kontrast zur orientalischen Sagengestalt⁹²⁸ agiert der Besitzer des Schiffes, der eine Gefangene⁹²⁹ transportiert, als Markgraf⁹³⁰ im weltlichen Bereich. Da der Fährmann berichtet, die Gefangene würde am nächsten Morgen verheiratet zurückkehren, bittet ihn der erste Sprecher, sie freizulassen (v. 17-20):

Se a tem guardada
Deixe-a fugir
Dão Dim
Na barquinha do Vizir

⁹²⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 201.

⁹²⁷ Es handelt sich zumeist um die Lautmalereien „Dim Dem“ und „Dão Dim“. Aber auch der elfte Vers „Dois três“ simuliert lautmalerisch den Glockenklang, vv. 3, 7, 11, 15 und 19.

⁹²⁸ Im vierten Vers „Na barquinha de Belém“ gibt es bereits eine örtliche Tendenz zum Nahen Osten. Andererseits bezeichnet Belém den heute zu Lissabon gehörenden Hafenort, von dem die Seefahrer aufbrachen, vgl. hierzu Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 34.

⁹²⁹ „Levo a cativa / Duma só vez“, vv. 9-10.

⁹³⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 201, Verse 12 und 20.

Der Wesir, Würdenträger des türkischen Sultans, scheint das Fluchtboot zu stellen. Doch auch so bleibt die Gefangene ihrer Freiheit beraubt (v. 21-24):

Lá vai roubada
Lá vai na mão
Dim Dão
Na barquinha do ladrão

Afonso hat mit *Balada do sino* auf der Grundlage des Mädchenraubs ein Lied geschrieben, das mit den archaischen Herrschaftsverhältnissen spielt und den Freiheitsentzug thematisiert. Zwar ist es formell eingerahmt in die Harmlosigkeit eines Kinderliedes und bedient sich märchenhafter Exotik, ermöglicht aber auch durch die Nähe zur parallelistisch gestalteten mittelalterlichen Troubadourlyrik die Aufnahme ihrer sozialkritischen Tradition.⁹³¹

Gerade die virtuose Gitarreneinleitung der Vertonung steht in der Tradition der Coimbra-Ballade. Afonso hatte für *Balada do sino* eine Gitarrenbegleitung für ein anderes, nicht fertiggestelltes Lied verwendet.⁹³² Über die offensichtliche Nähe zum simplen und repetitiven Stil von Kinderliedern hinaus hat die Thematik durch die Vertonung in der Molltonart Einzug erhalten.

Das Lied *Avenida de Angola*⁹³³ (1970) thematisiert die Prostitution⁹³⁴ in dem afrikanischen Gebiet.⁹³⁵ Es besteht aus zwölf *quadras populares*. Auffällig ist der jede zweite Strophe erscheinende populäre Refrain, der sich – obwohl in keiner Werkausgabe so angegeben – als die Adaptation der ersten Strophe des traditionellen Kinderliedes *Lá vai uma, lá vão duas* entpuppt.⁹³⁶ Dass in

⁹³¹ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 34 und Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 99.

⁹³² Vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 99.

⁹³³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 215.

⁹³⁴ Afonso hat im Lied *Lago do Breu* (1962) eigene Erfahrungen als Gewissenskonflikt verarbeitet, vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 177 und Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 97.

⁹³⁵ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 91.

⁹³⁶ „Lá vai uma, lá vão duas / Três pombas a voar / Uma é minha, outra é tua / Outra é de quem a apanhar“. Afonsos Refrainstrophe ersetzt lediglich die Verben ‚voar‘ durch ‚descansar‘ sowie ‚a apanhar‘ durch ‚n’a agarrar‘ und verzichtet zudem auf Kommata. Quellen: Departamento Curricular do Pré-Escolar; Escola Básica e Secundária da Madalena do Pico, Ort: www.eccn.edu.pt/departamentos/dcpe/animaisletras.htm, sowie *Canções infantis em Português* (Alfarrábio – Universidade do Minho), Domingos Morais (selecção), Ort: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/cancioneiro/html/102.html>.

diesem Lied gerade die Taube als Symbol u.a. für die Liebe, Treue und Unschuld⁹³⁷ für die Prostituierten stehen soll, spricht für eine höchst ironische Bearbeitung der Thematik, der sich auch die fröhliche Vertonung fügt.

Die Situation, der der Prostitution ausgesetzten afrikanischen Mädchen, wird in klaren Bildern geschildert (vv. 1, 2 und 9-12):

Dum botão de branco punho
Dum braço de fora preto
[...]

Na sala há cinco meninas
E um botão de sardinheira
Feitas de fruta madura
Nos braços duma rameira

Dass die Prostitution offensichtlich von der Mutter zur Tochter vererbt wird, wird im Rückgriff auf die Taubensymbolik noch einmal betont (v. 41-44):

Na noite das columbinas
Leva-as na tua algibeira
Na sala há cinco meninas
Feitas da mesma maneira

Die fröhliche Melodie der Vertonung entspricht dem Typus des Kinderliedes. Afonsos Gesang ist in den Strophen von expressiver Kraft und im Refrain von Leichtigkeit.

Beim nicht vertonten Gedicht *Não nos vêm de cima as incertezas*⁹³⁸ (Mai 1981) ist die grassierende Prostitution Vorwand für die Karikierung des neuen Portugals. Auffällig ist zunächst die Wiederholung der Verneinung im Titel durch das Negationspräfix, was die Verneinung jedoch nicht vollständig umkehrt. Der lyrische Text besteht aus fünf Vierzeilern in zehnsilbigem Metrum.

⁹³⁷ Vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 382-383.

⁹³⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 165.

Die zentralen Wortfelder bilden häusliche, urbane⁹³⁹ und ländliche⁹⁴⁰ Bezüge aus. Sprachlich stechen alltägliche Redewendungen wie „em séria cavaqueira“⁹⁴¹, „'stá lá okei“⁹⁴², „bye bye tchauzinho até para a semana“⁹⁴³ hervor. In ironischer Sprache werden Szenen des nächtlichen ‚Rotlichts‘ erzeugt (vv. 1-2, 5-6, 9-12, 19):

Não nos vêm de cima as incertezas
o vão da escada serve de caminho
[...]

Há sempre um hóspede e um recepcionista
em séria cavaqueira fora de horas
[...]

O país tem curriculum nocturno
'stá lá okei um tiro p'ró queridinho
Há sempre espaço para mais um duro
Altas hora da noite escorre um vinho
[...]
Diz-se madama não se diz amiga

*A noiva dos bilros*⁹⁴⁴ gehört zu den Liedern, die Afonso nicht aufgenommen hat.⁹⁴⁵ Es ist um 1972 entstanden und besteht aus acht Achtzeilern im Wechsel zwischen Drei- und Viersilber. Das Wort ‚bilro‘ kann sowohl einen ‚Klöppel‘, mit dem Spitze gestrickt wird, aber auch im übertragenden Sinne einen ‚kleinen Kerl‘ bezeichnen. Primär im Liedtext ist die denotative Bedeutung.

⁹³⁹ „escada“, „sobremesa“, „hóspede“, „recepcionista“, „Sintra“, „Lisboa“, vv. 2, 4, 5, 8.

⁹⁴⁰ „lince“, „Malcata“ (Serra da Malcata, Bergregion im Nordosten Portugals), „fraga“, „fontana“, vv. 14, 15, 16, 18.

⁹⁴¹ V. 6.

⁹⁴² V. 10.

⁹⁴³ V. 20.

⁹⁴⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 236-237.

⁹⁴⁵ Es gibt allerdings eine Aufnahme von dem Duo Carlos Alberto Moniz und Maria do Amparo, die im Jahr 1973 erschien. Vgl. Teles, Viriato (2009): *As voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 176.

Mit den variierenden Namen⁹⁴⁶ der heiratswilligen Bräute beginnen die ersten Strophen, wobei die vierte Strophe in Kontinuität der Anlaute der zuvor genannten Frauennamen die Werbenden als ältere Schürzenjäger vorführt (v. 25-32):

Marialvas
Já com entradas
Entram na rua
A assobiar
Soltam vivas
Às raparigas
Que de longe
Os vêem passar

Die Haupttätigkeit der Bräute ist, als Vorbereitung für die Hochzeit ihre Aussteuer durch das Herstellen von Textilien anzureichern.⁹⁴⁷ Sie tun dies mit großem Arbeitseinsatz.⁹⁴⁸ Dies überfordert sogar den Schutzpatron der Liebenden in einer humorvollen letzte Strophe:

Santo António
Do matrimónio
Já não sabe
O que há-de fazer
Com a ruça
Da carapuça
Talvez venha
Um dia a aprender

Nur unterschwellig wird in diesem Liedtext die Unterdrückung in einer patriarchalischen Gesellschaft lesbar. Diese Passivität gilt auch für die Opfer dieser Unterdrückung.

⁹⁴⁶ „Mariana“, „Marinela“, „Mariazinha“, „Dona Olga“, „Dona Inácia“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 236, Verse 1, 9, 17, 33 und 41.

⁹⁴⁷ „De acomodar / Guardanapos / Com quadradinhos“, „Guardatrapinhos / Marinela / Põe-se a fazer“, „Camisolas / Com três argolas / Faz p'ró noivo“, „Bordadeira / Tão dobadoura“, „Faz babetes“, „Com colchetes / Com ramalhetes“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 236, Verse 4 bis 6, 14 bis 16, 21 bis 23, 37 bis 38, 43 und 45 bis 46.

⁹⁴⁸ „Não se cansa“, „Que tanto empolga / Quem a viu / Suspirar a valer“, „Desde a alva / À noite romper“, „Sempre sempre / Sempre a bordar“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 236-237, Verse 3, 34 bis 36, 47, 48, 55 und 56.

Dies ändert sich in Afonsos Gedicht *Dos muitos filhos grados*⁹⁴⁹, das Afonso um 1980/1981 schrieb. Dort hat eine Hausfrau und Mutter ihr Leben verschwendet (v. 6-8):

e estragaste os teus dias
entre a corda da roupa
a cozinha e o homem

Eine Situation, aus der nur ein jäher Ausbruch herausführen könne (vv. 9-13):

Amanhã sem aviso
apanhas um eléctrico
mudas de roupa
acompanhas
o trajecto dos astros

Der Ausbruch verspricht ein neues, freies Leben (vv. 14-16)

De repente
é o arco-íris em volta
o guarda-freio a volúpia

und das lyrische Ich gibt im letzten, vom üblichen Gedicht abgesetzten Vers, die lakonische Empfehlung „Não voltes“⁹⁵⁰. Dieser Imperativ ist bereits in den vorherigen Präsenzformen enthalten, die oft als abgeschwächte Befehlsform im Sinne eines direkten Ratschlags verwendet werden. Dies steht der Lesart dieses Gedichts als eine Art ‚Erzählung‘ entgegen, obwohl die Zeitform von der Vergangenheit⁹⁵¹ zur Gegenwart führt. Im Gedicht *Mulher* (1980) steht der Unterdrückung ein aktives Widerstandspotential entgegen, daher wurde es im Kapitel zu den Akteuren des aktiven Widerstands besprochen.

⁹⁴⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 144.

⁹⁵⁰ V. 19.

⁹⁵¹ „tiveste“, „concebeste“, „estragaste“, vv. 2, 5, 6.

VI.3.2.2.2. Die ‚Konterrevolution‘

Die nordostportugiesische Region Trás-os-Montes war nicht nur der bevorzugte Fußfluchtweg von Verfolgten, sondern stand auch aufgrund ihrer Abgeschlossenheit für einen Informationsrückstand, der die Auswirkungen der neueren politischen Entwicklungen im Zuge der ‚Nelkenrevolution‘ stark verzögerte. Mit dem Lied *Em terras de Trás-os-Montes*⁹⁵² (1976) ging Afonso auf diese Tatsache ein (v. 29-30):

Entre Parada e Coelhoso
Ainda reina opressão

Diese Feststellung beruht auf einer Episode, die sich im Zuge der Festnahme verschiedener Widerständler durch sich noch im Amt wählenden Spitzel und Agenten der PIDE im Jahr 1975 abspielte.⁹⁵³ Afonso nennt Ort, Täter und Opfer mit Namen und schildert die Begebenheit in chronologisch-narrativer Geradlinigkeit. Die Sprache ist klar und gelegentlich derb.⁹⁵⁴ Sie folgt damit der popularen Form der acht Vierzeiler. Am Ende des Liedes bleibt die Mahnung an die Wachsamkeit und Einheit:

Não deixem fugir o melro
Não quebrem vossa união

Der Text dieses Liedes hat einen besonderen Stellenwert, weil er durch das Aufgreifen und Denunzieren einer anachronistischen Situation selbst als ‚spätes Protestlied‘ anachronistisch wirkt. Allerdings war zur Aufnahmezeit von *Em terras de Trás-os-Montes* ein zumindest partieller Misserfolg des sozialistisch geprägten Revolutionsprozesses erfahrbar geworden. Thematisch behandelt es damit ein letztes Nachhallen der Repression des beendeten Regimes und zugleich die pessimistische Perspektive einer Art ‚Konterrevolution‘. Wie viele andere politische Lieder basiert auch dieses auf eine dokumentarische Verknüpfung.

⁹⁵² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 280.

⁹⁵³ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 115.

⁹⁵⁴ „Diz o Marcolino aos pides / Apertem-me esse cabrão“, v. 15-16.

Die Vertonung dieses Liedes kann getrost als ungewöhnlich bezeichnet werden. Die vokale Grundlage beruht auf eine einfache, zweistimmig gesungene Melodie. Die rein perkussive Begleitung wurde mit volkstümlichen Schlaginstrumenten umgesetzt, wobei sich ein harter, sehr trockener Grundschatz auf der ersten Takteinheit durch das ganze Lied zieht.

Als *Verão quente* bezeichnet man die ‚heiße Phase‘ des Revolutionsprozesses in der Jahresmitte von 1975, als sich die zersplitterten Gruppierungen immer vehementer bekämpften und sich politische Krisen häuften.⁹⁵⁵ *Foi na cidade do Sado*⁹⁵⁶ erschien 1975 und kann wegen der konkreten Episode, die es thematisiert, als politisches Lied im engeren Sinne gelten. Es handelt von den Zusammenstößen im Zuge einer Parteiveranstaltung der sozialdemokratischen PPD vom 8. März 1975 in Setúbal⁹⁵⁷. Gegen diese demonstrierten linke Gruppen, für die diese Partei das Großkapital und den US-Imperialismus repräsentierte. Gegen die Demonstranten gingen die Autoritäten schließlich mit Polizeigewalt vor.⁹⁵⁸ Diese Ereignisse werden im Lied chronologisch geschildert (v. 6-15):

Quinta-feira já se ouvia
Dizer à boca calada
Que o PPD era a CIA

Uma tarjeta laranja
Convite ao povo fazia:
Venham todos ao comício
Da Social Democracia

Eram talvez quatrocentos
Gritando a plenos pulmões:
Abaixo o capitalismo

⁹⁵⁵ Vgl. zu dieser Zeitspanne de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 643-645.

⁹⁵⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 269.

⁹⁵⁷ Im Gedichttitel wird diese einfach als Stadt am Fluss Sado, der bei Setúbal in den Atlantik mündet, umschrieben.

⁹⁵⁸ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 269.

Das zwölfstrophige Lied in ‚quadras populares‘ in alltäglicher Sprache führt alle weiteren Akteure an, wie den Bankkonzern Totta & Açores⁹⁵⁹, die Polizeikräfte als Aggressoren⁹⁶⁰ sowie ein Todesopfer (v. 33-36):

Cai morto João Miguel
De nascimento algarvio
Dezoito já eram feridos
Ficou o Naval⁹⁶¹ vazio

Zum Ende des Liedes nimmt Afonso den nächsten Zwischenfall der turbulenten postrevolutionären Zeit vorweg, der sich nur wenige Tage später ereignete (vv. 41, 42, 45, 46):

Aos onze do mesmo mês
Às onze horas do dia
[...]

Do outro lado do rio
Morre o soldado Luís

Diese Referenz auf den Tod des Soldaten Joaquim Carvalho Luís beim missglückten Putschversuch des Generals Spínola am 11. März 1975 hat Afonso in einem anderen Lied, *No dia da unidade*⁹⁶², bearbeitet.⁹⁶³ Es erschien 1976 und besteht ebenfalls aus volkstümlichen Vierzeilern, in diesem Fall sieben an der Zahl. Wie das zuvor betrachtete Lied sind die Referenzen konkret. Das sich der Revolte widersetzende Lissaboner Regiment⁹⁶⁴ wird in der letzten Strophe als Vorbild für die revolutionäre Aktion als Kooperation zwischen Bevölkerung und den niederen Militärrängen inszeniert (v. 25-28):

⁹⁵⁹ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 269, Vers 24.

⁹⁶⁰ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 269, Verse 22 und 29 bis 32.

⁹⁶¹ Dies bezeichnet den genauen Ort der Parteiversammlung, der im zweiten Vers mit „pavilhão do Naval“ konkret genannt wird, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 269, Vers 2.

⁹⁶² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 276.

⁹⁶³ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 124 und de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 643.

⁹⁶⁴ RAL-1 (v. 25): *Regimento de Artilheria Ligeira 1*.

Seja o RAL-1 o modelo
Duma luta popular
Se vos tocam num cabelo
Podeis connosco contar

Beim sehr konventionell⁹⁶⁵ vertonten Lied *Foi na cidade do Sado* war dies in noch überhöhter Weise geschehen: „Soldado filho do Povo / Vamos fazer um País“ (vv. 47-48).

Die Lieder Afonsos dieser Zeit sind chronistische Bearbeitungen verschiedener auch persönlicher Erlebnisse, die den Revolutionsprozess charakterisieren.

Das Gedicht *Fui ontem ao Norte*⁹⁶⁶ entstand nach einer Reise Afonsos in Portugals Norden im Jahr 1976.⁹⁶⁷ Es besteht aus 23 freien Versen. Thematisch entwickelt es die Erfahrungen dieser Tagesreise⁹⁶⁸ aus der Perspektive des lyrischen Ichs. Es nimmt die Umgebung und die Menschen des Norden als befremdlich wahr: „Caras extintas por dentro / Caíam da janela“ (vv. 4-5) Höhepunkt ist allerdings die Sichtung eines Hakenkreuzes an einer alten Hausruine (v. 14-20):

Sons estridentes
rompiam as paredes
Duma casa em ruínas
A suástica luzia
Num círculo
de sinais obscuros
Como a morte

Gegenüber dieser düsteren Aussicht reagiert das lyrische Ich am Ende des Textes vehement und mit ideologischer Entschlossenheit (v. 21-23):

⁹⁶⁵ Die monotone Begleitung durch akkustische Gitarren erfährt nur durch verschiedene Akkordeonzwischenspiele Abwechslung.

⁹⁶⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 41.

⁹⁶⁷ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 143.

⁹⁶⁸ Im zweiten Vers wird mit „era ainda cedo“ der frühe Morgen evoziert, während am Ende des Gedichts es bereits dämmt, vv. 2, 21.

Fez-se noite
Ergui o punho
À onda que passava

*O país vai de carrinho (os meninos nazis)*⁹⁶⁹ erschien als Lied 1983 und ist ein satirischer Beitrag zur nach der Revolution erstarkenden jungen extremen Rechten. Diese gedeiht in einem wohlhabenden Elternhaus, das den Söhnen motorisierte Statussymbole ermöglicht (v. 7-12):

Barulho de escape aberto
Lá vai o menino-mota

Gosta do passeio em grupo
No mercedes que o papá
Trouxe da Europa connosco
Até à Europa de cá

Das annähernd alliterative Kompositum ‚menino-mota‘ ist als Bild gelungen und mag eine urbane Version des antiken Zentaur evozieren. Mit dem ökonomischen geteilten Europa ist der EG-kritische Diskurs im Vorfeld der Integration Portugals aufgenommen.

Wie der Titelnachsatz bereits vermittelt, werden die „plutocrata[s]“⁹⁷⁰ als Nachfolger der Nationalsozialisten präsentiert. Dieser Vergleich wurde vor allem in dieser Strophe satirisch überspitzt (v. 17-20):

Se o Adolfo pudesse
Ressuscitar em Abril
Dançava a dança macabra
Com os meninos nazis

Neben kaum getarnten Bezügen zur Jugendorganisation⁹⁷¹ und Rassenpolitik⁹⁷² der NS-Zeit wählte Afonso auch andere historische Vergleichspunkte:

⁹⁶⁹ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 309.

⁹⁷⁰ Vers 14.

⁹⁷¹ „Com treze anos ou menos / Entrar na ordem teutónica / Combater os sarracenos“, Verse 22 bis 24.

Chame-se o Buffalo Bill
Chegue aqui o Jaime Neves
Para recordar Wiriamu,
Mocumbura e Marracuene

Die Verbindung von drei exemplarischen Orten, wo im Rahmen des Kolonialkrieges Massaker stattfanden⁹⁷³, mit Bezügen zur Unterhaltungsindustrie⁹⁷⁴ und einem die Seiten wechselnden Militär⁹⁷⁵ ist der satirische Höhepunkt des Liedtextes.

Der Titel ist ein gelungenes Wortspiel, denn neben der für den Liedtext zentralen denotativen Bedeutung kann ‚ir de carrinho‘ als Redewendung auch ‚den Bach herunter gehen‘ bedeuten. Damit lässt sich die Botschaft des Liedes sehr leicht erfassen als folgende Aussage: ‚Wenn die neue Rechte erstarkt, bedeutet das den Niedergang des Landes‘. In der letzten Strophe wendet sich das lyrische Ich an die ‚meninos nazis‘ und schickt sie mit einer agitatorischen Note zum Teufel.⁹⁷⁶

Der Liedtext ist mit zehn *quadras populares* konventionell konstruiert, wobei ein Reimschema nicht immer greift. Eher unüblich für den Abdruck von Afonsos Texten ist die Durchnummerierung der Strophen.⁹⁷⁷

Die Vertonung von *O país vai de carrinho* überrascht mit einer für den Lissabonner Fado üblichen Instrumentierung⁹⁷⁸ auf der Grundlage einer

⁹⁷² „Os pretos, os comunistas / Os índios, os turcomanos / Morram todos os hirsutos! / Fiquem só os arianos!“, Verse 25 bis 28.

⁹⁷³ Wiriamu, Mocumbura und Marracuene sind Orte in Mosambik, wo Massaker der portugiesischen Truppen an der einheimischen Bevölkerung durchgeführt wurden. Marracuene taucht auch im Gedicht *É um fartote de árias milanesas* (27.10.1982) auf, wo der Tod eines Kolonialkriegskämpfers mit dessen dort verübten Greuelthaten ‚verrechnet‘ wird: „Antes de entrar na última morada / Mataste em Marracuene em noites frias?“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 173, v. 12-13.

⁹⁷⁴ Buffalo Bill (1846-1917) war ein US-amerikanischer Wildjäger, der mit einer mobilen Unterhaltungsshow zum Bild des abenteuerlichen ‚Wilden Westen‘ beitrug.

⁹⁷⁵ Oberst Jaime Alberto Gonçalves das Neves (geb. 1936) hatte zeitweise mit der revolutionären Bewegung der Streitkräfte MFA kooperiert, sich aber aus vor allem ideologischen Gründen von ihr distanziert und sich der konservativen Bewegung angeschlossen, die mit dem Putsch vom 25. November 1975 die revolutionäre Phase beendete.

⁹⁷⁶ „Ao fazer voto perpétuo / De ir p’rà puta que o pariu“, Verse 39 und 40. Der Kraftausdruck wurde in der Aufnahme durch ein Geräusch eines zweifachen Einatmens durch die Nase von den Autoren und Produzenten selbst ‚zensiert‘. Wie in solchen Fällen üblich, wird dadurch die zensierte Stelle eher noch stärker betont, zumal das Weglassen des Tabuismus ‚puta‘ den Ausdrucks nicht beeinträchtigt.

⁹⁷⁷ Nur in einem anderem Fall, dem nicht vertonten frühen Gedicht *Sobre os meus olhos* (1958), wurde eine Nummerierung, in diesem Fall mit römischen Ziffern, gewählt. Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 31-32.

elektrisch verstärkten Gitarre, die das Lied zunächst allein einleitet und deren schnelles sowie stakkatoartiges Spiel zusammen mit den Trommeln der Stilistik afrikanischer Musik sehr nahe kommt. Der Refrain entspricht keiner gesungenen Strophe, sondern einem Zwischenspiel mit verstärktem Einsatz der Perkussion, neu hinzukommenden Bläsersätzen und zwei-stimmigen Gesängen, die zusammen dem afrikanischen Element mehr Raum verschaffen. Die größte Auffälligkeit und einmalig in Afonsos Diskografie ist ein spezifischer Aspekt der Gesangstechnik. Bei den meisten Strophen wird die erste Silbe des zweiten und vierten Verses dupliziert bzw. in den Vorvers vorgezogen.⁹⁷⁹ Dadurch erhalten einige Verse im Gesang mindestens eine Silbe mehr. Durch die Nähe zum Stottern erzeugt dieser Gesangsstil eine gewisse Komik.

Das Gedicht *Em vendo a corja a tomar o freio*⁹⁸⁰ (um 1980/81) ist als Abrechnung mit den politischen Weichenstellungen im nachrevolutionären Portugal zu lesen. Die mediale Propaganda in Zeiten der Annäherung Portugals an die EG⁹⁸¹ weckt Erinnerungen an die Reden der beiden lang-jährigen obersten Repräsentanten des Estado Novo (vv. 13-18):

Isto do tempo de antena é moda
Que vem do fundo da tradição
Quando o tirano de Santa Comba
Fazia tudo pela nação

E as calinadas do Pai Tomás
Dignificando o Pátrio idioma?

Während Oliveira Salazar metonymisch über seinen Geburtsort Santa Comba Dão präsent ist, wurde der Nachname des langjährigen Staatspräsidenten Américo Tomás in ein Wortspiel mit dem portugiesischen Titel *A*

⁹⁷⁸ Der *viola*, einer begleitenden akkustischen Gitarre sowie der *guitarra portuguesa*, die motivisch bis virtuos zum Einsatz kommt und melodisch die Grundharmonie umspielt.

⁹⁷⁹ Bei dem hierfür gewählten Beispiel sind die zusätzlichen – gesungenen aber nicht abgedruckten – Silben durch Unterstreichung angegeben: „Que a cruz gamada reclama de / De novo o Grão-Capitão / Só os meninos nazis pó / Podem levar o pindão“, Verse 33 bis 36.

⁹⁸⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 142.

⁹⁸¹ „Este chulismo de quintarola / Esta viagem p'rá CÊÉÉ / E o populacho todo pachola / Olarilolé“, vv. 21-24.

Cabana do Pai Tomás des berühmten Sklavenromans *Unkle Tom's Cabin* (1852) von Harriet Beecher-Stowe (1811-1896) verarbeitet.

Das auch ehemalige Widerständler zu Kollaborateuren der als Reaktion gegen die revolutionäre Phase von 1974/1975 wahrgenommenen politischen Konsolidierung wurden, beobachtete Afonso in seinem Bekanntenkreis. Im Lied *Como se faz um canalha*⁹⁸² (1976) geht es um eine solche Erfahrung, die Elfriede Engelmayer im Gespräch mit Afonso kontextualisieren konnte.⁹⁸³ Aber auch ohne diese Informationen ist der Liedtext als ironischer Kommentar der postrevolutionären Ernüchterung durch die Seitenwechsel von Akteuren zu lesen. In zwölf popularen Vierzeilern wird dieser Wandel nachvollzogen. Die folgenden Verse sind ein diskursiver und intertextueller Höhepunkt des Liedes und zeugen von Afonsos Praxis, literarisch-kanonische und historische Bezüge zu vermengen und in eine neuen Kontext⁹⁸⁴ zu bringen (v. 21-26):

Já são tantos namorados⁹⁸⁵
Só falta o Holden Roberto⁹⁸⁶
Devagar se vai ao longe⁹⁸⁷
Nunca te vimos tão perto

⁹⁸² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 279.

⁹⁸³ Es handelt sich um Aventino Teixeira, einem Jugendfreund Afonsos. Teixeira wandelte sich vom antifaschistischen Kämpfer zum Unterstützer der antikommunistischen Mitte-Rechts-Bewegung der portugiesischen Sozialdemokraten. Teixeira war zudem enger Ratgeber des Staatspräsidenten General Ramalho Eanes, vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 113-114.

⁹⁸⁴ Gemeint ist das afrikanische Szenario zwischen Kolonialkrieg und geopolitischer Ausrichtung nach den erlangten Unabhängigkeiten.

⁹⁸⁵ Engelmayer vergleicht die Aufzählung der ‚Komplizen‘ mit der Dom Nuno Álvares-Episode aus Luís de Camões' *Os Lusíadas* (1572, Strophen 23-25 des Gesangs IV), vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 114.

⁹⁸⁶ Holden Álvaro Roberto (1923-2007) war der Gründer der *Frente Nacional da Libertação de Angola* (FNLA) und in den 1950er Jahren bezahlter Informant des US-Geheimdienstes. Seine weiteren politischen Allianzen waren höchst wechselhaft (China, Zaire, Israel). Nach der Unabhängigkeit Angolas scheiterte sein Versuch, eine politischen Karriere einzuschlagen. Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 635.

⁹⁸⁷ Diese Redewendung vermittelt eigentlich ein geduldiges und überlegtes Vorgehen. Sie wird hier jedoch sarkastisch verwendet und sagt in Verbindung mit dem Folgevers nur etwas über den weiten zurückgelegten – ideologischen – ‚Weg‘ aus.

Nunca te vimos tão longe
Daquilo que tens pregado

Diese Distanz zwischen dem besungenen Kollaborateur zu seinen ursprünglichen Grundsätzen und den ehemaligen Kampfgenossen fand einen antithetisch durchsetzten Ausdruck. Mit „Rasputin cá dos Cabrais“⁹⁸⁸ wird der ‚Wendehals‘ als eine spezifisch lokale, das heißt portugiesische⁹⁸⁹ Art des „üble[n] Ratgeber[s]“⁹⁹⁰ bezeichnet.

Portugals Kooperation mit West- und Zentraleuropa und Annäherung an dem respektiven Wirtschaftssystem wurde von den ehemaligen Widerständlern zumindest kritisch aufgenommen, weil damit der ‚Gelegenheit‘ einer alternativen sozialökonomischen Gesellschaft in Portugal ein Riegel vorgeschoben worden sei.

Der General António Ramalho Eanes war einer der zentralen Köpfe der Militärbewegung vom 25. November 1975, mit der linke Machtbestrebungen zurückgeschlagen wurden, und von 1976 bis 1986 Staatspräsident.⁹⁹¹ Afonso karikiert Eanes im Lied *O homem da gaita* (1976) als Mundharmonikaspieler. Nach seiner ‚Pfeife‘ tanzten sprichwörtlich alle Mitläufer (v. 4-6):

Se alguém a ouvia
Fosse gente ou bicho
Entrava na roda a dançar

Mit der poetischen Bearbeitung eines Volksmärchens aus der Algarve-Region, das wie die Sage *Rattenfänger von Hameln* die Verführbarkeit thematisiert, wird die Absurdität des Machtdiskurses denunziert.⁹⁹² Dieser ist

⁹⁸⁸ Verse 34.

⁹⁸⁹ Die ‚Cabrais‘ evozieren die korrupte und despotische Staatsführung des Justizminister António Bernardo da Costa Cabral, die in schwere politische Unruhen mündete. Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 391-394.

⁹⁹⁰ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 114.

⁹⁹¹ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 648-649, 668.

⁹⁹² Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 108.

allerdings nicht im eigentlichen Liedtext enthalten. Bevor das Lied beginnt, imitiert José Afonso die schnelle und gedämpfte Sprache des Generals Eanes.⁹⁹³ Der gesprochene Satz wurde nicht in die Werkausgabe übernommen:

(A tropa operacional de Santarém está tecnologicamente preparada para o desempenho das mais elevadas funções de que o país necessita)⁹⁹⁴

Zu den letzten Liedern Afonsos gehörend thematisiert *Década de Salomé*⁹⁹⁵ (1985) die bevorstehende Integration Portugals in die Europäische Gemeinschaft. Das Lied oder sein Text muss spätestens Anfang 1983 bereits verfasst worden sein.⁹⁹⁶ Der im Liedtext entfaltete Sarkasmus beruht auf die Gegenüberstellung des alten⁹⁹⁷ und neuen Portugal mit seiner oberflächlichen Modernisierung. Angereicht wird dies durch Bezüge zur Emigration, die im Liedtext durch die vielen Französismen nach Art des Sprachgebrauchs der dortigen Emigranten (Refrain: v. 12-19) vermittelt wird:

Estamos na Europa
Civilizada
Já cá faltava uma maison
Pour la Patrie
P'lo Volkswagen
Acabou-se a forragem
Viva o Patron!

Dass der mit der EG-Integration verbundene Fortschritt und die entsprechenden bürgerlichen Hoffnungen trügerisch sind, wird mit gezielt derber Sprache, deren Satire dem Humor populärer Lyrik nahe ist, vermittelt (v. 33 und 34):

⁹⁹³ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 108.

⁹⁹⁴ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 107.

⁹⁹⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 318-320.

⁹⁹⁶ *Década de Salomé* war 1983 auf einer Textausgabe als noch unvertonter Text erschienen, vgl. Afonso, José (1983): *Textos e canções*, S. 326-328.

⁹⁹⁷ Satirisch als fad und richtungslos vermittelt: „Vai terminar esta prosa“, „Já tem destino esta terra“, „O tempo das cereilas está no fio“, Verse 1, 20, 22.

Faz-se um enxerto
Com mijo de gato
Sola de sapato

Wie in den Gedichten und Liedern mit surrealistisch-satirischem Schwerpunkt zeigt sich eine postrevolutionäre Dekadenz an den alltäglich-banalen Nachrichten (v. 8-11):

Diz o jornal que um emigra
Morreu afogado em Mira
Antes da data
Do marriage

Dass auch an dieser Stelle des Liedtextes die Emigrationsthematik eine zentrale Rolle spielt, steht für die gesellschaftliche Veränderung im ersten Jahrzehnt nach der Revolution. Im demokratischen Portugal wurden die jährlich zu Besuch kommenden portugiesischen Emigranten allmählich zur einer auffälligen Gruppe, weil sie den importierten Wohlstand einerseits durch den Hausbau⁹⁹⁸ im zurückgelassenen Heimatland und andererseits durch das ‚Defilieren‘ der „Volkswagen“⁹⁹⁹ repräsentierten. Aus dem Liedtext heraus zeigt sich diese Auffälligkeit als das Ökonomische und die Komik des Textes verstärkende sprachliche¹⁰⁰⁰ Marker. Damit lässt *Década de Salomé* kaum ein Stereotyp aus, welche einige Portugiesen über seine Emigranten kultivieren.

Der verheißene Wohlstand des neuen, das heißt europäischen Portugals bedeutet jedoch Konsumismus¹⁰⁰¹ und ist einer kollektiven Zivilgesellschaft abträglich und fördert deren Indifferenz (v. 60-64):

⁹⁹⁸ „Uma maison“, Vers 15.

⁹⁹⁹ Vers 17.

¹⁰⁰⁰ Selbst ‚Volkswagen‘ (v. 17) spricht Afonsos Duettpartner bei diesem Lied, José Mário Branco, mit starkem französischen Akzent aus. Darüber hinaus ist der Anteil französischer Vokabeln bzw. des entsprechenden Codeswitchings sehr hoch, was die abgedruckten Zitate belegen.

¹⁰⁰¹ „Saem quarenta mil ovos moles“, „Aos grandes Super-Mercados / Chega a cultura num bi-camion“, vv. 37-38. Man vergleiche an dieser Stelle das Gedicht *Creio num camion repleto de bananas* (um 1980/1981), das der anaphorischen Struktur nach und teilweise auch intertextuell ein Glaubensbekenntnis simuliert ist und den materielistischen Aspekt betont und mit einem Impuls der Engagiertheit endet: „Creio num camion repleto de bananas / Creio num abat-jour de musselina [...] // Que fazer do meu élan mefistofélico / tipo porches último-modelo / a caminho do fruto do vosso ventre ó Clemente? [...] // Vai

Estamos na Europa
Do «estou-me nas tintas»
Nada de colectivismos
Chacun por si
E chacun por soi

Das damit die ‚Dekade der Salome‘ nun eingeleitet sei, zeichnet der Bezug zur legendären biblischen Frauengestalt. In der hier etwas diffusen Metapher mag diese Stieftochter des Herodes eine Verführung verkörpern, die zu einer unüberlegten Vorgehensweise verleitet. Vielleicht (oder zusätzlich) ist der Name auch nur ein Spiel mit dem Nachnamen von Janita Salomé, der an mehreren Alben José Afonsos als Musiker mitwirkte und bei diesem Lied auch sein Duettpartner war.

Dekadenz bedeutet im Liedtext nicht nur eine fehlende Zivilgesellschaft mit dem Sinn für kollektive Verantwortung (v. 62), sondern auch den von Außen kommerzialisierten¹⁰⁰² kulturellen¹⁰⁰³ Niedergang (vv. 39, 40, 76 und 77):

Camões e Eça vendem-se enlatados
Lavados com «champon»
[...]

A carcaça do Gama¹⁰⁰⁴
Vai a leilão!

Trotz der stark integrationskritischen Botschaft tritt der jüdische Aspekt dieses Liedes nicht in den Hintergrund. Die Perspektive angesichts der neuen ‚Zeitrechnung‘ des damals künftigen EG-Mitglieds Portugals offenbart gleich zu Anfang des Liedtextes die Verbindung von Übertreibung und Banalität (v. 3 und 4):

Será o apocalipse ou a torneira
A pingar no bidé?

mais um passo companheiro / Eu vi um orfão sedento de justiça“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, 108, vv. 1-2, 9-11, 14-15.

¹⁰⁰² Diesen Aspekt bedient ein Bild aus der europäischen Modeszene: „Será o Christian Dior o manajero / A mandar no País?“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 319, vv. 58-59.

¹⁰⁰³ Hier exemplifizieren dies literarische und historische Beispiele.

¹⁰⁰⁴ Hiermit ist der alte Schiffsrumpf des Indienfahrers Vasco da Gama gemeint.

Bei der Vertonung teilen sich Afonso und José Mário Branco den Gesang. Das Arrangement sticht dadurch hervor, dass es ohne nennenswerte musikalische Elemente lusofoner Prägung auskommt – eine Seltenheit in Afonsos Liedwerk – und stattdessen zwischen Folk und Jazz einzuordnen ist. Dafür verantwortlich sind der spezifische Klang der Tasteninstrumente, die streckenweise an den Dixieland erinnern. Die von Branco gesungenen Refrainstrophen haben einen deutlich erhöhten Takt, Afonso singt mit bereits angeschlagener Stimme den gemächlicheren Teil.

VI.3.2.2.3. Vom Rückzug zum Widerstand

VI.3.2.2.3.1. passiv

VI.3.2.2.3.1.1. Emigration

É muita fruta, querida, a gente estagna
Não se perde nem ganha a cozinhar mezinhas
[...]

É tempo de emigrar meu passarinho¹⁰⁰⁵

Emigration ist ein in der Regel unfreiwilliger Rückzug als passive Alternative zum Widerstand. Im Umfeld des portugiesischen Protestliedes gehören zu den wichtigsten Beiträgen mehrere Titel des Konzeptalbums *Quarteto 1111* (1969) der gleichnamigen Gruppe sowie das Lied *Cantar de Emigração* (1971), die Vertonung eines Gedichtes der Galicin Rosalía de Castro (1837-1885) mit der Komposition des Musikers José Niza, gesungen von Adriano Correia de Oliveira.¹⁰⁰⁶

Afonsos Lied *Canção do desterro (Emigrantes)*¹⁰⁰⁷ hatte ursprünglich den Titel *Coro dos exilados*. Es wurde bereits 1964 geschrieben¹⁰⁰⁸ und 1970 veröffentlicht. Es hat sieben Achtzeiler mit regelmäßig gesetzten Metren

¹⁰⁰⁵ *Eu hei-de subverter a minha dama* (um 1980/1981), Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 134, vv. 5-6, 16.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Dias, Jorge e Maio, Luís (1998): *Os melhores álbuns da Música Popular Portuguesa (1960-1997)*, S. 16-17.

¹⁰⁰⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 216.

¹⁰⁰⁸ Das Lied entstand Afonso zufolge kurz nach der Lektüre eines Artikels in der Zeitschrift *Seara Nova* über die Motive der portugiesischen Emigration. Vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 101 und Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 71.

zwischen Vier-, Fünf- und Sechssilbern. Die geschilderte Situation ist die eines Paares, mit dem Mann als lyrisches Ich – im Wechsel mit einem anderen, die Situation beobachtenden Sprecher – und der Frau, die mit ‚Maria Bonita‘ angesprochen wird. Das Paar ist dabei, über den Seeweg die Heimat dauerhaft¹⁰⁰⁹ zu verlassen und wird von Freunden verabschiedet. Darüber hinaus gibt es eine alte Frau¹⁰¹⁰, welche sich dreimal¹⁰¹¹ anstelle des lyrischen Ichs zweifelnd an Maria Bonita wendet und somit ebenfalls die Reise anzutreten scheint. Jede Strophe schließt mit Variationen dieser Frage (v. 7-8):

Maria Bonita

Onde vamos morar¹⁰¹²

Die geschilderten Erfahrungen oszillieren zwischen der bevorstehenden beschwerlichen Reise und der Hoffnung auf die Möglichkeiten, die das Zielland bietet.¹⁰¹³ Die Gleichsetzung mit der Seefahrt der Entdeckungszeit in diesem Lied beschrieb Afonso selbst als

odisseia dos forçados actuais, partindo em modernas naus catrinetas, como os Mendes Pintos de outras épocas, a caminho dum destino que na História se repete como um dobre de finados.¹⁰¹⁴

Diesem mythischen Zugang des Liedautors folgend tauchen auch im Liedtext nautische Bezüge im Sinne einer sicheren Reise auf (v. 17-20):

¹⁰⁰⁹ „Não voltamos cá“, „Eu sou como o vento / Que foi e não veio“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 216, Verse 4, 37 und 38.

¹⁰¹⁰ Der Vergleich zum Velho do Restelo aus Camões' Lusiaden drängt sich hier auf, wie Elfriede Engelmayers Lesart bestätigt. Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 56.

¹⁰¹¹ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 216, Verse 21, 22, 45, 46, 55 und 56.

¹⁰¹² Das nur in der fünften Strophe wiederholte Verb wird in den anderen Strophen im Zuge einer regressiven Folge wie folgt ersetzt: „parar“, „cair“, „viver“, „penar“, „morrer“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 216, Verse 16, 24, 32, 50 und 58.

¹⁰¹³ „E o mar é tão grande / E o mundo é tão largo“, „E a roda do leme / E a proa molhada“, „Ganho a camisa / Tenho uma fortuna / Em terra alheia / Sei onde ficar“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 216, Verse 5, 6, 13, 14 und 33 bis 36.

¹⁰¹⁴ Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 101. Elfriede Engelmayer interpretiert diese Verbindung mit diesen Worten: „Portugal (...) ist besonders geprägt von der Bitternis des Auswandern-Müssens, weil die Erde bei den herrschenden Eigentums- und Produktionsverhältnissen oft nicht genug hergab (und gibt).“, Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 55.

Nem uma nuvem
Sobre a maré cheia
O sete-estrela¹⁰¹⁵
Sabe bem onde ir

während die letzte Strophe mit der Ungewissheit der Rückkehr endet (v. 57 und 58):

Maria Bonita
Onde vamos morrer

Die Sichtweise, dass es die Portugiesen „mehr vielleicht als die Emigranten anderer Nationen (...) immer wieder in ihre Heimat zurück[zieht]“¹⁰¹⁶, offenbart in diesem Lied die Gespaltenheit zwischen endgültigem Abschied und bestehendem Rückkehrwunsch.

Die Vertonung beginnt mit einer Klangsicht leicht gezupfter Gitarrenakkorde, aus denen eine Basslinie sich nur leicht ausmachen lässt. Afonsos Gesang ist expressiv, kraftvoll und setzt die Dramatik des Liedtextes um.

Die Emigrationsthematik wird im Lied *Natal dos simples*¹⁰¹⁷ (1968) von der Volkstümlichkeit der Form und des Themas um dem heidnisch-christlichen Brauch der „Dreikönigslieder“¹⁰¹⁸ überdeckt. Afonso zufolge wurde er für dieses Lied, dessen in den 1960er Jahren verfasste Text bis zu seiner Vertonung den deutlicheren Titel *Natal dos mendigos*¹⁰¹⁹ trug, u.a. von dem revolutionären Lied aus dem spanischen Bürgerkrieg *Los quatro generales* (1937) inspiriert.¹⁰²⁰ Auf dieses Lied geht der Bezug zum Weihnachtsfest zurück, der bei Afonsos Liedtext allerdings nur konkret im Titel existiert. Die

¹⁰¹⁵ Dieser Begriff bezeichnet die Sterngruppe der Plejaden, auch Siebengestirn genannt und damit ein Orientierungspunkt des Nachthimmels in der früheren Seefahrt.

¹⁰¹⁶ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 56.

¹⁰¹⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 200.

¹⁰¹⁸ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 32.

¹⁰¹⁹ Vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 69-70.

¹⁰²⁰ Vgl. ebenda, S. 101.

Armen – das lyrische Wir – tragen vor den Toren der Reichen die ‚Januargesänge‘ vor. Sie nutzen die Gelegenheit, Frauen zu umwerben (vv. 2-4, 8):¹⁰²¹

Vamos cantar as janeiras
Por esses quintais adentro vamos
Às raparigas solteiras

[...]
Às raparigas casadas

Die restlichen vier Strophen verlassen die Thematik und evozieren anhand der nordportugiesischen Liedtradition¹⁰²² eine Region von Armut, in der die Emigration die einzige Lösung war (vv. 10-12, 14-16, 24):¹⁰²³

Vira o vento e muda a sorte
Por aqueles olivais perdidos
Foi-se embora o vento norte

[...]
Muita neve cai na serra
Só se lembra dos caminhos velhos
Quem tem saudades da terra

[...]
Quem anda à noite à ventura

Bei der volkstümlichen Form fällt auf, dass die jeweils ersten beiden Verse aller Strophen identisch sind. Die Wiederholung der jeweils letzten beiden Verse gilt nur für die Vertonung, wo sie zweistimmig gesungen wird. Afonso singt die im Kontrast zum inhaltlichen Feld leichte und heitere Melodie des Liedes und wird nur von einer Gitarre begleitet. Der Vergleich mit *Los quatro generales* zeigt melodische Analogien,¹⁰²⁴

¹⁰²¹ Vgl. ebenda.

¹⁰²² Afonso selbst führt als Beispiele die ‚Januargesänge‘ der Region Alpedrinha bei der Ortschaft Folgoso an, vgl. ebenda.

¹⁰²³ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 32.

¹⁰²⁴ Vgl. ebenda, S. 33.

Die illegale Emigration thematisiert das Lied *Adeus ó Serra da Lapa* (1973). Die genannte Bergregion liegt im Nordwesten Portugals und stand für eine Bevölkerung, deren Armut sie zur Auswanderung trieb. Die relative Nähe zur spanisch-portugiesischen Grenze evoziert die Option, das Land auf dem Fußweg verlassen zu können, wobei so genannte ‚passadores‘ gegen Bezahlung beim illegalen Grenzübertritt halfen (v. 13-15):¹⁰²⁵

O meu dinheiro contado
É para quem me levar
O meu caminho está traçado

Bis auf die letzte enden alle Strophen mit dem Vers „Não faço gosto em voltar“ (vv. 4, 8, 12, 16), der volkstümlich formulierten Feststellung, dass es keine Rückkehrperspektive gibt. Das lyrische Ich schildert sein Schicksal, das es mit anderen teilt. Trotz der schwierigen Lage fühlt es sich für die Mitflüchtenden verantwortlich (vv. 5-7, 19 und 20):

Companheiros de aventura
Vinde comigo viajar
A noite é negra a vida é dura
[...]

Meus companheiros de aventura
Tudo farei para salvar

Bei der Vertonung gestaltet sich Afonsos a capella-Gesang nach und nach mehrstimmig aus und wird dabei von einem ebenfalls polyphonen Bläsersatz begleitet, der allerdings gezielt zwischen Dissonanz und Akkordharmonie pendelt. Im letzten Melodiesatz sind nur noch die Bläser zu hören. Deren Disharmonien sind besonders gut zu herauszuhören, auch wenn sie am Ende wieder aufgelöst werden. Die fröhliche Durtonart der Gesangsmelodie wird damit deutlich relativiert.

¹⁰²⁵ Vgl. ebenda, S. 84.

Die Abenteuersymbolik des Ausfahrens auf die See als Allegorie für die bewusst gewählte Emigration findet sich auch in dem Lied *Fura fura*¹⁰²⁶ von 1979. Es hat sechs Strophen mit zehn, sechs und sieben Versen in variierendem Metrum, während die dritte Strophe in der sechsten wiederholt wird. Das Schicksal des Emigranten wird in der dritten Person Singular¹⁰²⁷ geschildert (vv. 1-7 und 31-33):

Vem da sua terra
Um homem
Tentar a ventura
Põe a roupa
Na maleta
Lá vai de abalada
Não pensa em voltar
[...]

Vai num barco à vela
Numa aduela
Vai fazer-se ao mar

Der Gedichttitel wurde der Tiermetapher entnommen, die für Emsig- bzw. Beharrlichkeit steht (v. 8-10):

Faz como a formiga
Fura fura
Fura sem parar

Die Grenzen zwischen Emigrationsnotwendigkeit und ständiger Wander-schaft als Flucht vor der Bedrohung verschwinden in diesem Liedtext.¹⁰²⁸

Die Vertonung wird durch den progressiven Gesang Afonsos und den auffälligen Taktwechsel bestimmt. Der Wechsel zwischen den sekundären

¹⁰²⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 299.

¹⁰²⁷ Nur an einigen Stellen spricht der Emigrierende selbst: „Às vezes / Não tenho jeito / P’ra falar de amigos / Meu amigo / Passageiro / Dá-me o teu capote / Para me abrigar“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 299, Verse 24 bis 30. Engelmayer stellt hier eine Verbindung zur Legende des Heiligen Martin her, vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 135.

¹⁰²⁸ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 135.

Begleitinstrumenten Flöte, Violine und der portugiesischen Gitarre, deren Klang leicht verzerrt wurde, sorgt für Cross-over-Akzente.

VI.3.2.2.3.1.2. Unrechtsbewußtsein

Das Gedicht *Nós bem sabíamos* entstand um 1980/81 und behandelt die Gewißheit eines notwendigen Wandels.

Nós bem sabíamos¹⁰²⁹

Nós bem sabíamos
2 Nós sempre dissemos
Consta dos autos
4 dia e hora exactos
que a fécula era a mesma batata
6 A directriz presente sempre atenta
às bombardas do ódio mais mesquinho
8 sempre apontou aos tolos o caminho
de cuja aurora foi lugar-tenente
10 Um dia hão-de aparecer as luminárias
Que foram as de outrora em Chão de Ourique
12 A menos que o vidente vá a pique
E de novo se acendam Carbonárias

Die Stimme spricht im Kollektiv und verteidigt ihre Sicht der Dinge, die durch offizielle Dokumente (v. 3) bestätigt wird. Dieser ironisch-bürokratische Duktus vermittelt auch die herrschende Macht (v. 6-9). Der Tempuswechsel in die Gegenwart (v. 10), die eine Hoffnung ausdrückt, steht für die Aussicht auf tatsächlichen Wandel. Verschiedene historische Bezüge wie der Ort (v. 11) der Schlacht von 1139¹⁰³⁰ und den liberal-revolutionären Geheimgesellschaften des 19. Jahrhunderts stehen für den Widerstand. Das ‚Zünden‘ der Karbonari (v. 13) ist somit doppeldeutig¹⁰³¹, so wie ‚luminárias‘ sowohl Lichtquellen als auch weise Personen bezeichnen können.

¹⁰²⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 131.

¹⁰³⁰ Die Schlacht von Ourique unter der Führung von Afonso Henriques gilt als bedeutender Schritt auf dem Weg der Gründung des Königreiches Portugal, vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 36-37.

¹⁰³¹ ‚Carbonar‘ bedeutet im weitesten Sinne auch die Leuchtkraft steigern.

Das Bewusstsein des Unrechts thematisiert *Vejam bem*¹⁰³² (1968). Das Lied war bereits 1966 für einen Amateurfilm geschrieben worden (vv. 1-7, 22-28):

Vejam bem
Que não há
Só gaivotas em terra
Quando um homem
Se põe
A pensar

[...]

Anda alguém
Pela noite
De breu
À procura
E não há
Quem lhe queira
Valer

Engelmayer schreibt: „Das Gehen durch die Nacht, um sich der Verfolgung zu entziehen und die Stimme zu erhalten, die das Unrecht anklagt, steht im Dienste der künftigen Gerechtigkeit“¹⁰³³. Dass der Künstler dabei aber isoliert zu sein scheint¹⁰³⁴, verweist auf seinen Pessimismus (vv. 36-42):

E se houver
Uma praça
De gente
Madura
Ninguém vem
Levantá-lo
Do chão

Erst wenn das hier thematisierte Denken ‚überwunden‘ wird, d.h. die selbst gewählte Isolation verlassen und die Unterstützung und Solidarität von

¹⁰³² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 206.

¹⁰³³ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 44.

¹⁰³⁴ Vgl. ebenda.

Gleichgesinnten gewonnen werden kann, ist der nächste Schritt getan. Die konventionelle Vertonung nutzt zwei Gitarren, von denen die eine einleitend die Gesangsmelodie zweimal anstimmt. Afonsos Gesang ist kompakt, von großer Intensität und stützt in der Molltonart die thematische Dramatik.

Das Lied *Já o tempo se habitua*¹⁰³⁵ (1969) schildert die Resignation des langen Wartens zwischen Hoffnung und Untergang. Im Zusammenspiel mit formalen und inhaltlichen Elementen der Volkspoesie und Redensarten bleibt letztendlich die Erfahrung des allmählichen Niedergangs (vv. 6-8, 12-14, 39-41, 69-74):¹⁰³⁶

Não há luz
Que não resista
À noite cega

[...]

Cai a flor
Da laranjeira
À cova incerta

[...]

Já o mundo
Se não lembra
De cantigas

[...]

Sobre as ondas
Sobre a praia
Já o tempo

Perde a fala
E perde o riso
Perde o amor

¹⁰³⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 209-210.

¹⁰³⁶ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 47.

Dieser Niedergang, wie er hier am Bild der Natur evoziert wird, überträgt sich als Entmenschlichung auf das zeitliche Element des menschlichen Lebens.¹⁰³⁷

Bei der konventionellen Vertonung von *Já o tempo se habitua* fällt nur der Einsatz eines Xylofons auf, der zudem lediglich die Gitarrenbegleitung ergänzt.

VI.3.2.2.3.1.3. Solidarität

Vergleichbar zu *Vejam bem* ist auch der Liedtext von *Traz outro amigo também*¹⁰³⁸ (1970). Das Lied widmete Afonso dem Kämpfer der internationalen Brigaden im spanischen Bürgerkrieg, Miguel Ramos.¹⁰³⁹ Das Lied ist eine klare Aufforderung an Mitstreiter, sich anzuschließen, deren Freundschaft mehr Bedeutung zugemessen wird als den konkreten Ideen (vv. 1-3, 8-10):

Amigo
Maior que o pensamento
Por essa estrada amigo vem
[...]

Seja bem-vindo quem vier por bem
Se alguém houver que não queira
Trá-lo contigo também

Konkreter wird der Liedtext nicht, sodass er die Solidarität als Wert zum zentralen Thema erhebt.

Traz outro amigo também wurde konventionell aber wirkungsvoll vertont. Die Gitarrenbegleitung ist mit leichtem Hall belegt und in Verbindung mit Afonsos kraftvollem Gesang ergibt eine durchgehend harmonische Stimmung.

¹⁰³⁷ Vgl. ebenda

¹⁰³⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 212.

¹⁰³⁹ Vor allem folgende Verse evozieren die im Kampf Gefallenen: „Aqueles que ficaram / (Em toda a parte / todo o mundo tem) / Em sonhos me visitaram“, vv. 12-15. Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 48.

*Grândola vila morena*¹⁰⁴⁰ (1971), dessen erste Fassung¹⁰⁴¹ bereits im Mai 1964 geschrieben wurde und in der Nacht zum 25. April 1974 als zweites Signal für die am Putsch beteiligten Streitkräfte verwendet wurde, wurde rasch zum Symbollied der ‚Nelkenrevolution‘.¹⁰⁴² Wie sehr diese Verknüpfung – drei Jahre nach dem Erscheinen des Liedes und ein Jahrzehnt nach der Entstehung seines Textes – nachwirkt, zeigt die immer wieder als Marsch von Soldaten fehlinterpretierte Einleitung des Liedes. Die Schritte simulieren als einzigen Taktgeber die Aufstellung der Männerchore aus dem Alentejo. Die Sänger stehen Arm in Arm in der Reihe und wanken im Takt, wobei ihre Schritte auf dem Kiesboden einen monotonen perkussiven Klang erzeugen. Die Vertonung des Liedes folgt insgesamt der Tradition des typischen polyphonen Gesangs des Alentejo, der ohne Instrumentalbegleitung auskommt: aus den drei ‚quadras populares‘ werden sechs, weil auf jede Strophe direkt ihre Wiederholung in umgekehrter oder andersartig umgestellter Reihenfolge der Verse folgt. Jede zweite Strophe wird also nicht nur von Afonso, sondern mehrstimmig von einem Männerchor gesungen.¹⁰⁴³

Engelmayer unterscheidet zurecht klar zwischen dem Lied als Beschreibung der Arbeitergemeinschaft der Kleinstadt Grândola, der der später vertonte Text gewidmet wurde, und seine Vermittlung einer Utopie.¹⁰⁴⁴ Letzterer Aspekt wird allem voran durch die Begriffe „fraternidade“ (v. 2), „povo“ (v. 3), „amigo“ (v. 9), „igualdade“ (v. 10), „companheira“ (v. 19) und „vontade“ (v. 20) abgebildet, die soziale, politische und humanistische Ideen und Werte thematisieren.¹⁰⁴⁵

Grândola vila morena nur als politisches Lied zu bezeichnen hieße, lediglich seiner Rezeptionsgeschichte ab 1974 gerecht zu werden. Sprache und Bauform sind volkstümlich, eine Denunziation oder gar ein konkreter Aufruf fehlt. Das Lied beruht zunächst auf eine populäre Dichtung, die mit Grândola kontrastiv die Existenz eines solidarischen und demokratischen Mikro-

¹⁰⁴⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 223.

¹⁰⁴¹ Die dritte Strophe wurde mit der Vertonung 1971 durch eine andere ersetzt, vgl. Engelmayer, Elfriede (1999): *José Afonso, poeta*, S. 44.

¹⁰⁴² Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 66 und Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 71-72.

¹⁰⁴³ Vgl. ebenda, S. 66-67.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1999): *José Afonso, poeta*, S. 17.

¹⁰⁴⁵ Vgl. ebenda.

kosmos nachweist. Dass die Botschaft doch hierüber hinaus gehen kann, liegt nur an den „«lugares vazios» do texto [que] deixam lugar para a imaginação – e, no plano utópico, para um processo revolucionário aberto“¹⁰⁴⁶.

Das Lied *Venham mais cinco*¹⁰⁴⁷ (1973) thematisiert die Zusammenkunft Gleichgesinnter im Bild einer „Wirtshausszene“¹⁰⁴⁸, die eine Veränderung der allgemeinen Lage unmittelbar erwarten. Allerdings ist das Lied durch die Wortwahl deutlich konkreter als *Traz outro amigo também* und die erste Strophe setzt einen engen zeitlichen Rahmen (vv. 1-6):

Venham mais cinco
Duma assentada
Que eu pago já
Do branco ou tinto
Se o velho estica
Eu fico por cá

Die umgangssprachliche Wendung ‚esticar‘ entspricht etwa dem deutschsprachigen Pendant ‚ins Gras beißen‘. Das heißt, der alte und megalomane ¹⁰⁴⁹ Salazar war nach seinem Unfall (1968) amtsunfähig und sein bevorstehender Tod (1970) macht Hoffnung. Dem gemeinschaftlichen Element, von dem das lyrische Ich überzeugt ist, stehen einzelne Widersacher entgegen (vv. 19-24):

A gente ajuda
Havemos de ser mais
Eu bem sei
Mas há quem queira
Deitar abaixo
O que eu levantei

¹⁰⁴⁶ Ebenda, S. 17-18.

¹⁰⁴⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 244.

¹⁰⁴⁸ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 85.

¹⁰⁴⁹ „De espada à cinta / Já crê que é rei / D’Aquém e d’Além-Mar“, vv. 10-12. Zu dieser unmissverständlichen Anspielung auf Salazar und der imperialen Ideologie seines Regimes vgl. auch Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 85-86.

Durch die sanfte Untermalung mit Perkussion, der im Stakkato gezupfen Gitarrenakkorde sowie des hochfrequenten Frauenchors nähert sich die Vertonung afrikanischer Musikstile.

Noch optimistischer ist das Lied *Enquanto há força*¹⁰⁵⁰ (1978) als „Aufforderung zum Kampf“¹⁰⁵¹, die mit der Metapher des gemeinsamen Gesanges und Tanzes den Refrain dominiert (vv. 7-10):

Cantai rapazes
Dançai raparigas
E vós altivas
Cantai também

Auch hier wird die Bedeutung eines solidarischen Kollektivs betont (vv. 5-6):

Seremos muitos
Seremos alguém

Die Gitarrenbegleitung des ersten Teils dieses Lieds unterstützt durch komplexe Melodiephrasen die fröhliche Grundstimmung (Durtonart). Von der ersten Melodie leitet sich eine zweite, deutlich einfachere ab, die im zweiten Teil des Liedes mit dem plötzlichen Einsatz einer rhythmisch-perkussiven Dichte. Auf dieser Grundlage singt Afonso den Liedtext ein zweites Mal durch.

VI.3.2.2.3.1.4. Subversion und Zweifel

Im Lied *A formiga no carreiro*¹⁰⁵² (1973) ist die Ameise eine „Metapher für den unentwegt kämpfenden oppositionellen Künstler“¹⁰⁵³. Der Liedtext ist darüber hinaus eine humoristische Übung mit Bezügen zum Sisyphos-

¹⁰⁵⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 284.

¹⁰⁵¹ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 118.

¹⁰⁵² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 245.

¹⁰⁵³ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 87.

Mythos.¹⁰⁵⁴ Bei den drei Zehnzeilern wird die ‚redondilha maior‘ nur im jeweils dritten Vers jeder Strophe zugunsten eines Viersilbers ersetzt.

Vertont wurde dieses Lied mit einer von Perkussion und mehrstimmigen Flöten dominierten Einleitung. Besonders komische Effekte erzeugt der verzerrte (um eine Oktave erhöhte und mit doppelter Geschwindigkeit abgespielte) im Hintergrundchorgesang. Dies findet leicht Anschluss an Engelmayers Aussage, der Liedtext erinnere an einen Plot für einen Trickfilm.¹⁰⁵⁵

Dass nicht die Ameise allein in Afonsos Texten eine derartige Funktion erfüllt, zeigt das Lied *Eu vou ser como a toupeira*¹⁰⁵⁶ (1972), das den Namen für das gleichnamige Album stellte. Wie im Deutschen steht ‚toupeira‘, der Maulwurf, nicht nur für das Tier, sondern im übertragenden Sinn für den Spion als subversiver Akteur des Untergrundes und hat eine reiche literarische Symbolgeschichte.¹⁰⁵⁷ Zum Maulwurf gesellt sich noch die Riesenschlange (v. 5). Der Liedtext liefert die Grundeigenschaften des künstlerisch tätigen Widerständlers: „Eu vou ser como a toupeira / Que esburaca“ (vv. 1-2). Die Dringlichkeit der Situation verlange Handeln und kein Abwarten, was mit dem Bild eines Süßwasserlebewesens – in Verbindung mit der Mythologie des antiken Seeungeheuers – umgesetzt wird (v. 9-14):

E não me digas que agora
Estás à espera
Penitência, diz a hidra
Quando há seca,
E se te enfias na toca
És como ela

Die Botschaft dieses kurzen Liedes ist also klar. Das Symbol des unablässig grabenden Maulwurfs schließt das in Caxias entstandene Gedicht *De novo o*

¹⁰⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 86-87.

¹⁰⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 87.

¹⁰⁵⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 233.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 78 und Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 225-226.

*zumbido do moscardo*¹⁰⁵⁸ (1973) wie folgt: „E uma pequena toupeira // Escavando escavando a vida inteira“ (vv. 12-13).

Bei *Eu vou ser como a toupeira* handelt es sich um eine der spartanischsten Vertonungen im Liedwerk Afonsos. Nur der Rhythmus einer monotonen Trommelsequenz begleitet den zweistimmigen Gesang, der ebenfalls ohne expressive Spitzen auskommt. Dadurch wird trotz der Moll-Tonart keine Dramatik erzeugt, sondern eine repetitive Leichtigkeit. Statt, wie üblich bei kürzeren Liedtexten, die Strophen ein zweites Mal durchzusingen, wurde hier anders verfahren: Alle ungeraden Verse wurden doppelt gesungen.

Das Lied *Ronda dos paisanos* erschien 1964 auf BALADAS E CANÇÕES, Afonsos erster Langspielplatte. Es gehört zu den Stücken mit einem das Genre angehenden Titel. Allerdings kann ‚ronda‘ neben einem zirkulären Tanz auch eine militärische oder polizeiliche Ordnungskraft bezeichnen, die Stadtgebiete patrouilliert. Der Text zeigt, dass die Polysemie durchaus gewollt eingesetzt wurde. Mit ‚paisano‘, das nur im Titel vorkommt, ist ein Zivilist gemeint.

Ronda dos paisanos¹⁰⁵⁹

	Ao cair da madrugada		Ao cair do sol nascente
2	No quartel da guarda	22	Venha meu tenente
	Senhor general		Deixe a prevenção
4	Mande embora a sentinela	24	Mande embora a sentinela
	Mande embora e não lhe faça mal		Mande embora e tire o seu galão
6	Ao cair do nevoeiro	26	Ao cair do frio vento
	Senhor brigadeiro		Primeiro sargento
8	Não seja papão	28	Junte o pelotão
	Mande embora a sentinela		Mande embora a sentinela
10	Mande embora a sua posição	30	Mande embora e cale o seu canhão
	Ao cair do céu cinzento		Ao cair do sol doirado
12	Lá no regimento	32	Venha meu soldado
	Senhor coronel		Largue o seu punhal

¹⁰⁵⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 72.

¹⁰⁵⁹ Ebenda, S. 198.

14	Mande embora a sentinela Mande embora e deixe o seu quartel	34	Vá-se embora sentinela Vá-se embora que aí fica mal
16	Ao cair da madrugada Depois da noitada	36	Vá-se embora sentinela Vá-se embora que aí fica mal
18	Senhor capitão Mande embora a sentinela		
20	Mande embora o seu guarda-portão		

Ronda dos paisanos besteht aus sieben Fünfzeilern. Die letzten beiden Verse der letzten Strophen werden am Ende als eigenen Einheit wiederholt. Eine zentrale Repetition ist auch der jeweils vierte Vers jeder Strophe *Mande embora a sentinela*, der zugleich die Sinnstruktur des Lieds vorgibt. Seine zentrale Botschaft kann als simpler Aufruf zur Demobilisierung oder gar Desertion resümiert werden.

Jede der Strophen beginnt mit einem atmosphärisch-klimatischen Einstieg, der von der Morgendämmerung (vv. 1 und 16) zum grauen Himmel (v. 11) und vom Nebel (v. 6) zum kalten Wind (v. 26) reicht. Diese Zustände bzw. Zeitpunkte sind von einer Unmittelbarkeit, die der Ausdruck ‚ao cair‘ markiert, charakterisiert. In der ersten und dritten Strophe liefert der jeweils zweite Vers konkrete militärische Ortsmarkierungen (vv. 2 und 12). Das lyrische Ich manifestiert sich nur über die Ansprache der verschiedenen militärischen Dienstgrade. Die Folge von General, Brigadier, Oberst, Kapitän, Leutnant, Unteroffizier (vv. 3, 7, 13, 18, 22, 27) ist die Rangordnung betreffend absteigend und endet beim Soldaten (v. 32). Dieser wird als unterster Rang vom lyrischen Ich direkt als Wache Haltender angesprochen, während die Appelle an die Wachposten zuvor über die höherrangigen Dienstgrade abgewickelt wurden. Eine vergleichbare absteigende Kette bilden die Referenten Kaserne (v. 2), Regiment (v. 12) und Abteilung (v. 28). Die Aufforderung zur Demobilisierung geschieht stets im Imperativ und wird ergänzt durch eine weitere Forderung, vom Verlassen des Befehlsstandes (v. 10) bis zum Niederlegen der Waffe (v. 30 und 33). In diesen Zusammenhang erklingen die Verse 5 und 8 eher kindlich-naiv.

Das Demobilisieren als gewissermaßen rückbildende Bewegung wird auf drei Ebenen abgebildet. Erstens geschieht dies durch den Inhalt der Aufforderung am Ende jeder Strophe (‚mande embora‘), zweitens mit der

Einleitung *ao cair* und drittens mit der deszendente Folge der Militärränge. Der Titel *Ronda do paisanos* nimmt diese Entmilitarisierung vorweg.

Afonso zufolge entstand dieses Lied auf einer Zugreise, wobei die Komposition von verschiedenen Volksliedern inspiriert worden war. Die klangliche Qualität der Rangbezeichnungen gab dem Lied schließlich seine inhaltliche Kohäsion.¹⁰⁶⁰ Dass Afonso *Ronda dos paisanos* schon 1963 ausgerechnet bei einer Abschlussfeier für Reserveoffiziere gesungen hat und dies gerade den höheren Rängen missfiel, ist nicht ohne Ironie.

Bei der Vertonung singt Afonso von jeder Strophe jeweils die ersten drei und dann die verbleibenden zwei Verse zweimal hintereinander. Die kurze, arpeggierte Einleitung durch eine Rhythmusgitarre endet mit einem Akkord. Mit dem Singen der Strophen wechselt dies in einer einfache, zurückhaltende Begleitung von ähnlicher Struktur. Auf Grundlage der Molltonart erhöht sich der Grundton bei der zweiten Strophe, um für die nächsten zwei Strophen zur Grundtonart zurückzukehren. Dies wiederholt sich bei den weiteren Strophen. Die losgelösten letzten zwei Verse, welche die letzten Verse der letzten Strophe wieder aufnehmen, singt Afonso repetitiv bis zum *Fade-out* des Liedes.

*Com as minhas tamanquinhas*¹⁰⁶¹ (1976) behandelt paradigmatisch das Abklingen des revolutionären Eifers – insbesondere nach dem als ‚Rechtsruck‘ begriffenen 25. November 1975¹⁰⁶². Die adaptierte Redewendung¹⁰⁶³ des Liedtitels, die aus dem dritten und fünften Vers entstammt, bedeutet soviel wie ‚eine feste Haltung einnehmen‘, ‚nicht nachgeben‘.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 101-102.

¹⁰⁶¹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 277.

¹⁰⁶² Mit diesem Datum verbindet die Geschichtsschreibung eine politisch-militärische Krise, die aus dem Versuch verschiedener ideologischer Sektoren resultierte, in die chaotische und hoch polarisierte Lage ‚stabilisierend‘ einzugreifen, bei der sich letztendlich die konservativen Kräfte durchsetzten. Die Beschäftigung mit dem genauen Hergang wurde längere Zeit nahezu tabuisiert. Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 648 und Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 111.

¹⁰⁶³ Die metaphorisch wirksame Vokabel ‚tamanquinhas‘ bedeutet ‚kleiner Holzschuh‘. Die übliche Redewendung lautet ‚firmar-se...‘ bzw. ‚pôr-se nas tamanquinhas‘. Als deutsche Entsprechung kann etwa ‚sich auf die Hinterbeine stellen‘ gelten. Vgl. hierzu Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 110.

Jedoch stellt das lyrische Ich auch fest, dass der großen Euphorie die Erschöpfung und der Verdruss folgen (vv. 1-2, 13-14):

A fadiga é um dom da natureza
Chiça!
[...]
Depois da festa, menina
Muita gente se amofina

Bei diesem ‚revolutionären Abbau‘ bleibt dem lyrischen Ich nur, sich über die Trägheit, Gleichgültig- oder Chancenlosigkeit der einfachen Arbeiter zu wundern (v. 9-12):

Pela calçada desliza o operário
A modista
O alfaiate
Metidos num alicate

Trotz der „pessimistisch[en Haltung] in seiner Aussage“¹⁰⁶⁴ schließt der Liedtext mit einem agitatorischen Impuls¹⁰⁶⁵, der sich gegen die typischen Feindbilder des Widerstandes richtet (v. 16-19):

E o banqueiro? A ferrugem?
E a canalha?
Meta-os na forma
Queime-os na fornalha

Der Rost ermöglicht die Evokation der Metallindustrie, steht hier aber übertragend eher für Erstarrung, Lähmung oder Überholtheit und ergänzt die zuvor betrachteten Aspekte des revolutionären Stillstandes, der thematisch konstitutiv bleibt.

Die Vertonung ist rhythmisch ausdifferenziert und erzeugt Stimmungen afrikanischer Musik, während Afonsos Gesang zurückhaltend ist und ohne Ausdrucksspitzen auskommt.

¹⁰⁶⁴ Ebenda, S. 111.

¹⁰⁶⁵ Elfriede Engelmayer spricht aufgrund der Wortwahl Afonsos von einer „formulierten Aggression“, vgl. ebenda, S. 111.

*O tabernáculo*¹⁰⁶⁶ (um 1980/1981) lässt sich als Bilanz der noch jungen portugiesischen Demokratie lesen. Die Bilanzierung oszilliert zwischen Desillusion und Ermutigung. Die Bezüge sind jedoch sehr symbolisch. Portugal ist das „tabernáculo fosco deste canto“ (v. 1), das behutsam umsorgt werden muss (v. 6-9):

Enfim ó meu vizinho terra mansa
Havemos de aleitar esta criança
democraticamente sem alardes
A cama há muito que não é refeita

VI.3.2.2.3.2. aktiv

VI.3.2.2.3.2.1. Widerständler und Märtyrer

Das Lied *O cavaleiro e o anjo*¹⁰⁶⁷ wurde im Sommer 1967 geschrieben und im folgenden Jahr aufgenommen.¹⁰⁶⁸ Es hat fünf Achtzeiler und das Metrum oszilliert zwischen Vier- und Fünfsilber. Das lyrische Ich erscheint demnach als Ritter und die Akteure der Repression als (Todes)Engel.¹⁰⁶⁹ Letztere nähern sich in den frühen Morgenstunden der Herberge, in der das lyrische Ich Unterschlupf gefunden hat (erste Strophe):

Passos da noite
Ao romper do dia
Quantos se ouviram
Marchando a par
Batem à porta
Da hospedaria
Se for o vento
Manda-o entrar

Die Verfolger werden durch die „botas cardadas / (que) levantam pó“¹⁰⁷⁰ unmissverständlich abgebildet.¹⁰⁷¹ Die Metapher eines umherirrenden

¹⁰⁶⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 152.

¹⁰⁶⁷ Ebenda, S. 203.

¹⁰⁶⁸ vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 100-101.

¹⁰⁶⁹ vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 37.

¹⁰⁷⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 203, Verse 15 und 16.

Geistes erklärt sich aus Engelmayers dieses Lied kontextualisierenden Kommentar:

Wer von der PIDE beschattet oder verfolgt wurde, wußte dies meistens, schlief in verschiedenen Häusern, war aber immer auf die Verhaftung gefaßt.¹⁰⁷²

Dieses Leben zwischen latenter Bedrohung und wechselndem Aufenthalt erzeugt das Bild eines vagabundierenden Gespenstes, das fremd und kaum sichtbar ist:

Venho de longe
Sem luz nem guia
Sou estrangeiro
Não sou ninguém¹⁰⁷³

Afonso zufolge entscheidet sich das Gespenst schließlich, im Schutz der Nacht aufzubrechen, um seine „humanas e verdadeiras dimensões“¹⁰⁷⁴ wiederzuerlangen. Ob dies den Tod bedeutet, muss offen bleiben.¹⁰⁷⁵

*Tire-toi de là mon garçon*¹⁰⁷⁶ ist bis auf den französischen Titel in portugiesischer Sprache abgefasst. Das Lied wurde in den 1960er Jahren geschrieben, besteht aus 6 Strophen, die zwischen drei und fünf Verse haben, von denen viele eingerückt sind. Neben den surrealen Szenen¹⁰⁷⁷, die das lyrische Ich schildert, sticht im Gedicht eine klare Aussage hervor. Der Imperativ im Titel, der dem ersten Vers entspricht, findet sich in den letzten beiden Versen dieses lyrischen Textes in teils derber Sprache (v. 15-23):

¹⁰⁷¹ vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 37.

¹⁰⁷² Ebenda, S. 37.

¹⁰⁷³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 203.

¹⁰⁷⁴ Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 101.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 37-38.

¹⁰⁷⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 44.

¹⁰⁷⁷ „À beira do caminho / Vi um ovo / O ovo piou três vezes / Entre as dez e as doze em ponto“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 44, v. 8-11.

Ai elite de merda
já se vê
que não mijas nas ruas
e em surdina
Vais fazendo das tuas

Tenho um segredo a dizer-te
Vai à vida
Mas não mijes na porta
de saída

Es ist diese Aufforderung an das gegnerische Kollektiv, verbunden mit der Denunzierung ihres Agierens im Geheimen, die das Lied als engagierten Text mit deutlicher Agitationstendenz charakterisieren.

Diese allgemeinen und symbolischen Bezüge werden ergänzt durch konkrete und dokumentarisch verortete Stoffe vom Schicksal legendärer Widerständler. Im Mai 1954 wurde die junge Kommunistin Catarina Eufémia (1928-1954) im Ort Baleizão (Alentejo) von der Nationalgarde GNR bei einem Arbeitskampf ermordet.¹⁰⁷⁸ Durch ihren ‚Märtyrertod‘ wurde sie rasch zur Legende, was auch in einer Reihe von vor allem poetischen Hommagen Widerhall fand.¹⁰⁷⁹ José Afonsos trug dazu mit zwei Liedern bei. *Ó cavador do Alentejo* entstand um 1964. Leider konnte seine diskografische Edition nicht rekonstruiert werden. 1971 veröffentlichte Afonso *Cantar alentejano* auf dem Album CANTIGAS DO MAIO. Gleich die Titel beider Lieder zeigen, dass es um die Ganzheit des Schicksals der Landarbeiter im Alentejo geht. Die

¹⁰⁷⁸ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 63-64.

¹⁰⁷⁹ Als Beispiele seien genannt: *Retrato de Catarina Eufémia* von Ary dos Santos (*Fotografias*, 1970) und *Canção de Catarina* von Papiniano Carlos. Eugénio de Andrade fragt in seinem Gedicht *Discurso tardio* (1972), das José Dias Coelho, einem anderen prominenten Opfer des Regimes, gewidmet wurde: „Catarina, ou José – o que é um nome?“. De Andrades poetische Widmung beweist, dass Catarina längst zum Symbol geworden war: „Catarina que não cessam de matar“. Urbano Tavares Rodrigues bringt die Bedeutung dieses frühen Opfers der Diktatur allein schon mit dem Titel seines kurzen Essays *Sobre Catarina Eufémia que nunca conheci mas que todos conhecemos* auf den Punkt. Vgl. hierzu Ary dos Santos, José Carlos (1994): *Obra Poética*, S. 279, Direcção-Geral da divulgação por ocasião da exposição «25 de Abril de 1974 – da Resistência à Libertação» (1977): *Da Resistência à Libertação. Breve História poética ilustrada acerca da Passagem do Salazarismo à Liberdade*, S. 34, Tavares Rodrigues, Urbano (1975): *Palavras de combate*, S. 35-36 und Dias Coelho, José (2006): *A Resistência em Portugal*, S. 167.

Figur der Catarina Eufémia, die in beiden Liedern nur mit dem Vornamen¹⁰⁸⁰ genannt wird, „verkörpert (...) durch ihren Tod das Leid der alentejanischen Bauern“¹⁰⁸¹. Ihre Anrufung in *Ó cavador do Alentejo*¹⁰⁸² (dritte Strophe)

O povo Catarina o povo
Sem ter pão para comer
E o grão do teu trigo novo
Baleizão a apodrecer

fehlt in *Cantar alentejano*¹⁰⁸³. Dafür wird sie dort direkt im Eingangsvers mit der dritten Person Singular eingeführt („Chamava-se Catarina“), während sich das lyrische Ich mit der Erinnerung und Verehrung der lokalen Bevölkerung und damit mit der Region, die es direkt anspricht, hoffnungsvoll solidarisiert (vv. 13, 14, 19 und 20):

Aquela pomba tão branca
Todas a querem p'ra si
[...]

[...]
Ó Alentejo esquecido
Inda um dia hás-de cantar

Der politisch-historische Bezug ist in beiden Liedern verankert durch Nennung der Märtyrerin, des Ortes ihres gewaltsamen Todes sowie durch die Beschreibung des Alentejo als Szenario einer Agrarmisere.¹⁰⁸⁴

Cantar alentejano beginnt mit einer kurzen Gitarreneinleitung in Molltonart, die sich als zurückhaltende Begleitung des Gesangs gestaltet. Das Arrangement nutzt nur das akustische Saiteninstrument und Afonsos sehr stark ver-

¹⁰⁸⁰ 1975 erscheint eine Version auf der LP *Poder popular* Portugal-Spaniengruppe in Berlin, bei der der Titel *Cantar alentejano* explanativ durch *Catarina Eufémia* ersetzt wurde. Vgl. Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 178.

¹⁰⁸¹ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 64.

¹⁰⁸² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 181.

¹⁰⁸³ Ebenda, S. 222.

¹⁰⁸⁴ *Ó cavador do Alentejo*: „terras secas“, „sem ter pão para comer“, „apodrecer“, ebenda, S. 181, vv. 5, 10 und 12; *Cantar alentejano*: „Serranas“, „Ceifeiras“, „Alentejo queimado“, ebenda, S. 222, vv. 3, 5 und 15.

hallten Gesang. Zwischen einigen Strophen und Versen vokalisiert Afonso im Falsett eine Melodie, deren Intensität in seinem Liedwerk einzigartig ist. Damit unterstützt die Vertonung die elegische Stimmung des Liedtextes in vollem Umfang.

Mit dem Lied *A morte saiu à rua*¹⁰⁸⁵ von 1972 hatte Afonso im gleichen Jahr zum *VII Festival Internacional de Canção Popular* in Rio de Janeiro – neben dem ebenfalls teilnehmenden Sänger Paulo de Carvalho – den portugiesischen Beitrag gestellt.¹⁰⁸⁶ Das Lied gehört zu Afonsos bekanntesten politischen Liedern, da es – wie zuvor *Cantar alentejano* – einem bekannten Opfer des Regimes gewidmet wurde.¹⁰⁸⁷

Der bildende Künstler José Dias Coelho (1923-1961) war von der Staatspolizei PIDE im Dezember 1961 in Lissabon erschossen worden. Dias Coelho hatte sich neben der Kunst in der kommunistischen Partei engagiert und noch 1961 – zunächst unter einem Pseudonym in Brasilien – sein essayistisches Werk *A Resistência em Portugal* veröffentlichen können.¹⁰⁸⁸

Im gleichen Jahr von Afonsos Liedhommage schrieb der Dichter Eugénio de Andrade das Dias Coelho gewidmete sechsstrophige *Discurso tardio* (1972).¹⁰⁸⁹

Afonsos *A morte saiu à rua* hat 15 unterschiedlich lange Strophen. Allerdings sind die Verssprünge und die Strophenkonfiguration der Textausgaben uneinheitlich. Würde man auf die gesungene Fassung zurückgreifen, käme man auf 16 regelmäßige Zwölfsilber.

Engelmayers Analyse verdeutlicht, wie in diesem Lied die Engagiertheit deutlich und zudem prozessual hervortritt:

[D]ie rhetorischen Schritte führen von der Erweckung des Schmerzes um den Toten^[1090] durch die Beschreibung seiner Ermordung^[1091] – über die Bestätigung des wachen

¹⁰⁸⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 228-229.

¹⁰⁸⁶ Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 56-59.

¹⁰⁸⁷ Die Widmung lautet „À memória do escultor José Dias Coelho, assassinado pela PIDE.“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 228.

¹⁰⁸⁸ Vgl. Dias Coelho, José (2006): *A Resistência em Portugal*, S. 12-13 und 16.

¹⁰⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 167.

¹⁰⁹⁰ „Vão dizendo / Em toda a parte / O pintor morreu“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 228, v. 25-27.

¹⁰⁹¹ „Uma / Gota rubra sobre a calçada / Cai“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 228, v. 7-9.

Bewußtseins des Verbrechens – über die Versicherung^[1092], daß der Mord nicht ungerächt bleiben darf (...) und über den einigenden Schwur der Rache^[1093] und damit zum Sieg über den verbrecherischen Tod und die, die ihn verkörpern – zum Bild der Hoffnung (...).¹⁰⁹⁴

Die Verse über die Ermordung, „E um rio / De sangue / Dum / Peito aberto / Sai“ (vv. 10-14) ist eng am zweiten Vers aus Edmundo de Bettencourts *Poema de amor (Poemas surdos, 1934/1940)* orientiert: „E do meu peito aberto um rio largo de sangue...“¹⁰⁹⁵ höchst auffällig. Bettencourts surreal geprägtes Liebesgedicht ist thematisch nicht mit Afonsos Lied vergleichbar und die Intertextualität begrenzt sich auf den genannten Vers. Andererseits hatte Bettencourt als Dichter und Sänger für Afonso einen solchen Stellenwert, dass ein Einfluss als hoch wahrscheinlich gelten muss.

Mehr noch als auf die Botschaft der Aussicht auf Rache zu setzen, übertrug Afonso die expressive Schilderung eines grausamen Mordes in ein dezidiert romantisch-tellurisches Bild, das mehr als nur „beinahe [idyllisch]“¹⁰⁹⁶ gelten kann. Hierbei wird das zur Ruhe Betten des Leichnams zur neuen Saat – gewissermaßen als Geist einer erneuerten Nation (vv. 38-40, 49-54):

Teu corpo
Pertence à terra
Que te abraçou
[...]

Na curva
Da estrada
Há covas
Feitas no chão

Em em todas
Florirão rosas
Duma nação

¹⁰⁹² „Teu sange, / Pintor, reclama / Outra morte / Igual“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 228, v. 28-31.

¹⁰⁹³ „Aqui / Te afirmamos / Dente por dente / Assim // Que um dia / Rirá melhor / Quem rirá / Por fim“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 228, v. 41-48.

¹⁰⁹⁴ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 73.

¹⁰⁹⁵ Auslassungspunkte im Original, Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 1217.

¹⁰⁹⁶ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 73.

Die rhythmisch schwingende Vertonung beginnt mit mehrstimmigen Flöten-
sätzen, durch die regelmäßig hochfrequente und höchst dissonante Flöten-
töne brechen. Ihr verstörender Klang ist die instrumentale Umsetzung der
Verse „E o som / Da bigorna / Como / Um clarim do céu“ (v. 22-24) als
Kombination der metallischen Schärfe des Ambossschlages und gellender
Hörner. Die Begleitinstrumente Gitarre und Trommeln halten sich während
der Strophen und Refrains im Hintergrund. Dafür dominiert Afonsos Stimme,
die der Dramatik des Textes durch eine höchst dynamische Phrasierung
gerecht wird.

1972 erschien das Lied *Por trás daquela janela*¹⁰⁹⁷. Afonso widmete es dem
Kommunisten „Alfredo Matos, quando se encontrava preso pela PIDE.“¹⁰⁹⁸
Es besteht aus zwölf Vierzeilern im Metrum der ‚redondilha maior‘, das nur
im letzten Vers der ungeraden Strophen – die teils eine Refrainfunktion er-
füllen – durch einen Zweisilber ersetzt wurde. Drei dieser Refrainstrophen
und drei weitere Strophen sind identisch und zahlreiche Verse werden inner-
halb und über Strophengrenzen hinweg wiederholt.

Die beklemmende Situation, dass der Gefangene sogar seinen Geburtstag
nicht in Freiheit begehen kann, wird in den ersten Versen deutlich be-
schrieben. Mit ihm verbrüdet sich das lyrische Ich (v. 2-5):

Por trás daquela janela
Faz anos o meu amigo
E irmão

Não pôs cravos¹⁰⁹⁹ na lapela

Gefangenschaft¹¹⁰⁰ bedeutet Einsamkeit¹¹⁰¹ und Schlafentzug¹¹⁰² als Haupt-
methode des Folterns.¹¹⁰³ Ähnlich wie in *A morte saiu à rua* liegt in der Er-

¹⁰⁹⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 235.

¹⁰⁹⁸ Ebenda.

¹⁰⁹⁹ Die Nelke kann als literarisches Symbol sowohl für Liebe als auch für Tod stehen. Der
Bezug zum Symbol der ‚Revolution‘ von 1974 ist selbstverständlich auszuschließen, da
dieses Ereignis erst rund 2 Jahre später stattfand. In diesem Lied ist die Nelke die zu
feierlichen Anlässen getragene „Knopflochblume“, Butzer, Günter und Jacob, Joachim
(2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 251.

¹¹⁰⁰ Sie wird insbesondere durch diese Begriffe vermittelt: „janela“, „portão“, „parede fria“,
Afonso, José (2000): *Textos e canções*, Seite 235, v. 1, 8, 38.

fahrung der Repression bereits der Keim der befreienden Reaktion begründet. Der ‚Ausbruch‘ aus der Einsamkeit, in der nur die hoffnungsvolle Überzeugung treue Begleiterin sei¹¹⁰⁴, ist gleich einer Geburt (v. 16):

E um grito enorme se ouvisse
— Duma criança ao nascer

Übertragen wird diese Bewegung auf den Gesang als Ankündigung der Befreiung, die nur eine Frage der Zeit sei, wodurch die Botschaft des lyrischen Ichs sich auf die Vermittlung von Geduld konzentrieren lässt (vv. 18-20 und 37-39):

Talvez o tempo corresse
E a tua voz me ajudasse
A cantar
[...]

E o seu perfil anuncia
Naquela parede fria
Uma canção de alegria

Die Häufigkeit der Konjunktive drückt mehr als nur die Möglichkeit die Hoffnung aus, in der das lyrische Ich und der besungene Gefangene vereint sind.

Die Bedeutung der Geduld setzt auch die Vertonung um. Die einzige Gitarrenbegleitung ist sanft und kaum virtuos. Afonsos Stimme setzt gezielte Akzente und folgt mit dem Saiteninstrument einer rhythmischen Dynamik, deren Wellenbewegungen sich maßvoll ausgestalten.

Das Lied *Alípio de Freitas*¹¹⁰⁵ (1976) widmete er einem nordportugiesischen Priester, der „[i]m Gegensatz zu vielen seiner Berufskollegen (...) sein Amt

¹¹⁰¹ „Nem se ouve nenhuma estrela“ (v. 7), einer mit synästhetischem Zug „sprachlich kühnen Katachrese“, Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 80.

¹¹⁰² „Na noite que segue ao dia / O meu amigo lá dorme / De pé“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 235, v. 34-36.

¹¹⁰³ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 80.

¹¹⁰⁴ „E a fé, tua companheira“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 235, v. 22.

im Sinne der Armen und Entrechteten aus[übte]“¹¹⁰⁶ und deswegen nach Brasilien auswandern musste.¹¹⁰⁷ Der Liedtext beschreibt Alípio de Freitas' Durchhaltevermögen („Homem de grande firmeza“¹¹⁰⁸), als er als politischer Gefangener in Brasilien gefoltert wurde (v. 21 und 24):

Não prisão de Tiradentes
Depois da greve de fome
Em mais de cinco masmorras
Não há tortura que o dome

Afonso lässt in seinem Liedtext Freitas fiktiv zu Wort kommen als jemand, der dabei sein eigenes Martyrium in Kauf nimmt (v. 15 und 16):

Não me importa que me matem
Outros amigos virão»

Die Abfassung des Liedes in neun ‚quadras populares‘, wobei die erste Strophe als letzte wiederholt wurde, machte es rhetorisch kommunikativ und für eine simple Vertonung geeignet. Gesangsstimme, Rhythmusgitarren und der minimalistische Einsatz der Perkussion erzeugen dichte Klangschichten, die nur durch Zwischenspiele der Gitarrensoli unterbrochen werden. Die brasilianische Thematik hat im Arrangement keinen Widerhall gefunden.

Ohne seinen Titel wäre das Gedicht *Boby Sands*¹¹⁰⁹ (Mai 1981) nicht im Bezug zu seinem konkreten politisch-historischen Kontext zu lesen. Es handelt von Robert „Bobby“ George Sands (1958-1981), einem Freiheitskämpfer der Irisch-Republikanischen Armee (IRA), der Anfang Mai 1981 nach einem Hungerstreik im Gefängnis starb. Afonsos Gedicht beginnt mit traumähnlichen Bildern, die mit enigmatischer Sprache die Aspekte des Gefangenseins evozieren (vv. 1-3):

¹¹⁰⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 281.

¹¹⁰⁶ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 116.

¹¹⁰⁷ Alípio de Freitas unterstützte im Nordosten Brasiliens den Rechtsanwalt und Agraraktivisten Francisco Julião („Lá no sertão nordestino / Terra de tanta pobreza / Com Francisco Julião / Forma as ligas camponesas“, Verse 17 bis 20) und wurde später gefangen genommen, vgl. ebenda, S. 116-117.

¹¹⁰⁸ Vers 4 und 30.

¹¹⁰⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 164.

Esse regresso ao núcleo despojado
Esse ponto suplício a quem interessa
do breve curso o seu instante instado?

Die Tatsache, dass Sands in der Gefangenschaft Gedichte und Lieder verfasst hatte, taucht mit Deutlichkeit auf (vv. 4-6):

Pedem-te salmos e nas tuas trevas
A solitária calma
de alguns versos

Allerdings gibt es keinerlei Hinweise auf die politische Situation des Nordirlandkonflikts, sondern nur auf die allgemeine Notwendigkeit des Kampfes¹¹¹⁰.

Das Lied *O homem voltou* (1974), das zeitweise den Titel *A meu irmão*¹¹¹¹ trug, widmete Afonso einem Aktivisten der revolutionären Gruppe LUAR. Es thematisiert, wie der Titel evoziert die „Rückkehr eines Antifaschisten in das Haus eines Freundes“¹¹¹². Für Afonsos Lied- und Poesiewerk eher ungewöhnlich enthalten die sieben Vierzeiler¹¹¹³ ein elfsilbiges Metrum mit einem jeweils letzten achtsilbigen Vers.

Der anaphorische Beginn des Liedtextes und der folgende parataktische Stil verdichten alle beschriebenen Handlungen als Erinnerung an das Geschehene¹¹¹⁴ und zugleich die Angst¹¹¹⁵ vor wohlmöglich bevorstehender (erneuter) Repression.¹¹¹⁶ Den nicht enden wollenden Zyklus zwischen Festnahme, der Wiederaufnahme seiner widerständischen Aufgabe und dem entkräfteten Zusammenbrechen auf der Suche nach schützendem Unter-

¹¹¹⁰ „É inútil chorar / O combate é preciso“, v. 7-8.

¹¹¹¹ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 92.

¹¹¹² Ebenda, S. 93.

¹¹¹³ Es konnte nicht geklärt werden, warum die letzte, von der metrischen Bauform mit den anderen identische Strophe durch veränderte Verssprünge sechs statt vier Verse enthält.

¹¹¹⁴ „Havia uma hora que havia uma vida / Que o homem andava que o homem corria / E a porta travava e um tiro partia“, v. 21-23.

¹¹¹⁵ „O homem voltou calculando o destino“, v. 3.

¹¹¹⁶ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 93.

schlupf repräsentiert die aus vorherigen Versen montierte¹¹¹⁷ sechste Strophe (v. 21-24):

O homem voltou ao solar do amigo
E a casa era escura e a porta batia
O homem queimou um cigarro na testa
Andou mais um passo e tombou

So bleibt sein Schicksal offen.

Zwei Aspekte fallen bei der Vertonung unmittelbar auf. Erstens wird der Takt von hörbar von einem Metronom getragen, zu dem zwei Gitarren teils arpeggierte Akkorde spielen. Zweitens überlagern sich Afonsos Gesangsstimmen kurz, die auf den einzelnen Stereokanälen getrennt eingespielt wurden. Somit beginnt der jeweils nächste Vers, während der vorherige noch ausklingt.

*Tinha uma sala mal iluminada*¹¹¹⁸ erschien als Lied 1978 und behandelt aus postrevolutionärer Sicht den Rückblick auf die Situation des Widerstandes. Irene Pimentel verknüpft es mit den wieder erstarkenden Aktivitäten der Städte und Orte am Südufer des Tejo gegen die befürchtete Rückkehr der politischen Rechten nach dem Abklingen der revolutionären Euphorie.¹¹¹⁹ Der Liedtext beginnt folglich mit Rückblenden¹¹²⁰, die durch das Imperfekt klar markiert sind und typische Situationen eines Widerständlers vor der ‚Nelkenrevolution‘ als Erinnerungen schildern (v. 1-4):

Tinha uma sala mal iluminada
Perguntavas pelo amigo e estava a monte
A fuga era a última cartada
A pide estava ali mesmo defronte

Die persönliche Anrede in der zweiten Person Singular umfasst auch eine Variante des Selbstgesprächs, so dass ein Selbstbezug möglich erscheint.

¹¹¹⁷ Vgl. ebenda, S. 93.

¹¹¹⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 285.

¹¹¹⁹ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 146.

¹¹²⁰ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 119.

„[D]as schlecht erleuchtete Zimmer“¹¹²¹ kann sowohl einen Rückzugsort bedeuten als auch die tief stehende Lampe in einem abgedunkelten Raum bei Verhören evozieren. ‚Andar a monte‘ bedeutet idiomatisch, auf der Flucht vor dem geltenden Gesetz zu sein, was im Folgevers auch denotativ eingelöst wird.¹¹²² Auffällig ist die Kleinschreibung der Abkürzung PIDE als gewöhnliches Substantiv, was einerseits einer Entwertung der repressiven Institution aber andererseits der Selbstverständlichkeit ihrer Gefährlichkeit gleichkommt.

Die zweite Strophe vermittelt den erfolgreichen – inneren – Widerstand des Akteurs gegen Selbstzweifel. Mit der dritten Strophe wird mit den Erinnerungen auch die Vergangenheitsform verlassen und die gegenwärtige Situation manifestiert sich als Notwendigkeit, erneut aktiv zu werden (vv. 10-12, 15-16):

Agora está voltando ao que era dantes
Mas se há um camarada à tua espera
Não faltes ao encontro sê constante

A luta agora está de novo acesa
E o caminho é só um é sempre em frente

Wie zuvor die Selbstzweifel seien jetzt einerseits die Trägheit und andererseits die Ungeduld als erste zu überwinden (v. 17):

Perdeste o treino falta-te a paciência

Bei den sechs Vierzeilern im Zehnsilber wiederholt sich die dritte als letzte Refrainstrophe.

Tinha uma sala mal iluminada gehört zu den detailreichsten Vertonungen José Afonsos. Virtuoso-improvisierende Streichersätze leiten das Lied ein und die mehrstimmige und klanglich diversifizierte Gitarrenbegleitungen überlagern sich.

¹¹²¹ Ebenda.

¹¹²² Vgl. ebenda.

VI.3.2.2.3.2.2. Rolle der Frau

Die Rolle der unterdrückten Frau war bereits diskursiv bei den Liedern *Balada do sino*, *Avenida de Angola* und *As noivas dos bilros* umrissen worden. Die Transformation dieser Situation als Perspektive und/oder Errungenschaft des postrevolutionären Aufbruchs zeigen die folgenden Gedichte und Lieder.

In *Vai Maria vai*¹¹²³ lehnt sich ein Dienstmädchen gegen die Herrin auf. Vertonung und Schreibweise ‚Sinhora‘¹¹²⁴, welche die Aussprache eines Soziolektes wiedergibt, zeigen an, welche der beiden Marias spricht. Die Hausdienerin verweigert sämtliche häusliche Arbeiten¹¹²⁵, zu denen sie von ihrer Herrin aufgefordert wird (4-7):

Não

Sinhora não

Sinhora não

Sinhora não, Máriá

Der Titel des Liedes ist also doppelt lesbar. Er entspricht dem ersten Vers jeder Strophe, der Rede der Hausherrin, ist aber auch denkbar als Aufruf an die Dienerin, sich aufzulehnen bzw. den Herrschaftsbereich der Herrin zu verlassen.

Bei der einfach gehaltenen Vertonung singen Afonso und Teresa Paula Brito im Duett. Ihre Stimme wandert zum rechten Stereokanal, was das sich Entfernen der sich widersetzenden Dienerin von ihrer Herrin dank der Stereophonie hörbar macht.

*Teresa Torga*¹¹²⁶, das als Lied 1976 erschien, bezieht sich auf eine konkrete Episode, über die im Mai 1975 im *Diário de Lisboa* berichtet worden war. Eine ehemalige Musicaldarstellerin und spätere ‚DJane‘, die in psychia-

¹¹²³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 208.

¹¹²⁴ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 45.

¹¹²⁵ „trabalhar“, „A roupa branca lavar“, „A roupa branca enxugar“, „Aquele chão esfregar“, „O meu menino calar“, vv. 3, 11, 19, 26, 34.

¹¹²⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 271.

trischer Behandlung war, tanzte nachmittags nackt auf einer vielbefahrenen Hauptverkehrsstraße Lissabons. Als ein Fotoreporter diese Gelegenheit für Schnappschüsse nutzen wollte, wurde er von Passanten aufgehalten, welche versuchten, die Nackte zu bedecken.¹¹²⁷ Teresa Torga, die sich bei der Wahl ihres Künstlernamens eher willkürlich an den Romancier Miguel Torga (1907-1995) orientierte¹¹²⁸, steht im Lied allerdings auch für den sozialen Verfall (v. 15-20):

Muda o *pick-up* em Benfica
Atura a malta da borga

Aluga quartos de casa
Mas já foi primeira estrela
Agora é modelo à força
Que o diga António Capela¹¹²⁹

Das entschiedene Einschreiten der Passanten ist den Beleg, dass die post-revolutionäre Euphorie auch in einer chauvinistischen Gesellschaft einen Mentalitätswandel ermögliche.¹¹³⁰ Nach der im Lied in linearer Chronologie geschilderten Episode bleibt der Hinweis des kommentierenden lyrischen Ichs, dass im demokratischen Wandel auch die Rolle der Frauen egalisiert sei:

Mulher na democracia
Não é biombo de sala

Diese Position wird am Ende des Liedtextes als Botschaft des ständigen Kampfes um den gesellschaftlichen Fortschritt erweitert (v. 23 und 24):

Não há bandeira sem luta
Não há luta sem batalha

¹¹²⁷ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 129.

¹¹²⁸ Vgl. ebenda.

¹¹²⁹ Name des Fotoreporters, vgl. ebenda.

¹¹³⁰ Vgl. ebenda.

Teresa Torga ist mit seinen sechs volkstümlichen Vierzeiler und der einfachen Sprache ein Lied mit einer klaren politischen Botschaft auf Grundlage einer konkreten Episode der postrevolutionären Phase.

Die Vertonung beginnt direkt mit dem Gesang und ist instrumental und perkussiv minimalistisch ausgeprägt. Außer im Refrain singt Afonso mit relativ tiefer Stimmlage, wodurch das Lied trotz der Molltonart zusätzlich Ruhe und Leichtigkeit vermittelt.

Das Gedicht *Mulher*¹¹³¹ stellte Afonso im Mai 1980 fertig. Es besteht aus 37 freien Versen, die auf zwei strophische Einheiten aufgeteilt sind. Der lyrische Text wird durch eine recht hermetische Sprache charakterisiert, was eine Situation des Widerstands jedoch nicht zu verschleiern vermag. Die Frauenfigur „agoniza / em cada dia que passa“¹¹³². Ihre Verfolger sind zahlreich und erhalten metaphorisch eine tierische Gestalt:

Colónias de símios
Seguem-na de perto

Die Frau ist jedoch keine passive Figur¹¹³³ (v. 17-21):

Rasgas um véu de carne
à tua frente
para poderes ver quem te oprime
te insulta
te incendeia

Mit der Brandmetapher entfaltet sich die Bedrohung in einem dramatischen Bild inquisitorischer Autodafés (v. 25-32):

pelas ruas
por onde outrora se viam
sinistros vultos de capuz
Timoneiros da morte

¹¹³¹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 88.

¹¹³² Verse 5 und 6.

¹¹³³ Auch der letzte Vers bestätigt dies: „Mulher viva“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 88, v. 37.

Cadáveres conduzindo círios
em filas
de gargantas acesas
como piras

In den letzten Versen wendet sich das lyrische Ich direkt an die Widerständische. Es fehlt hierbei jedoch jede gewaltästhetische Kraft, die der Dichter noch kurz zuvor lyrisch kultivierte. Stattdessen scheint der „noite da suástica“¹¹³⁴ nur die „clara música“¹¹³⁵ der Frau entgentreten zu können.

VI.3.2.2.3.2.3. Vom Widerstand zur Revolution

Mit sehr einfacher Sprache und einer durchgehend parallelistischen Struktur vermittelt das agitatorische Lied *O que faz falta*¹¹³⁶ (1974) die Notwendigkeit, Widerstand zu leisten. Diesen Widerstand legitimieren die Missstände¹¹³⁷ und das Handeln¹¹³⁸ seiner üblichen Feindbilder.

Auch formell gehört *O que faz falta* mit seinen zwölf Vierzeilern, die noch einfacher als die von Afonso bevorzugt verwendeten *quadras populares* konstruiert sind, zu seinen einfachsten Liedern. In seiner semantischen Struktur fällt lediglich die Steigerung der als notwendig vermittelten Aktion auf – von „avisar...“, „animar...“, „acordar...“, „empurrar...“, „agitar...“ bis „dar poder à malta“¹¹³⁹ auf. Elfriede Engelmayer relativiert die „schmale philologische ‚Ausbeute‘“¹¹⁴⁰ dieses Liedes teils mit dessen kommunikativer Direktheit in der direkten Ansprache von Leser bzw. Hörer.¹¹⁴¹

¹¹³⁴ Ebenda, v. 36.

¹¹³⁵ Ebenda, v. 35.

¹¹³⁶ Ebenda, S. 256-257.

¹¹³⁷ Als Beispiele werden hier schlechte Ernährung („Quando o pão que comes sabe a merda“, Vers 3), phobisch bedingte Schlaflosigkeit („Quando nunca a noite foi dormida“, Vers 9), schwere Kindheit („Quando nunca a infância teve infância“, Vers 17), Flucht und Versteck vor der Repression („Quando um homem dorme na valeta“, Vers 33) und unnachgiebige Arbeitgeber („Se o patrão não vai com duas loas“, Vers 41) angeführt.

¹¹³⁸ Als Beispiele werden hier die gewaltsame Repression (euphemistisch-ironisch ausgedrückt als „dança“, Vers 19) und die Beschattung durch die Agenten der Sicherheitspolizei („Quando à esquina há sempre uma cabeça“, Vers 27) angeführt.

¹¹³⁹ Vv. 7, 13, 15, 23, 37, 39 und 47.

¹¹⁴⁰ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 97.

¹¹⁴¹ Vgl. ebenda, S. 97-98.

Beim instrumentalen Arrangement dieses Liedes stehen perkussive Elemente im Vordergrund. Die Gitarrenbegleitung ist geradelinig und lässt Raum für einen deutlich hervortretenden Gesang, der durch Chorvokalisierungen abgewechselt wird.

Das Lied *Papuça*¹¹⁴² erschien 1983 und verarbeitet konkret die Situation und vor allem die Stimmung um die Ereignisse des 25. April 1974 sowie des als PREC¹¹⁴³ bezeichneten revolutionären Prozesses.¹¹⁴⁴ Es heißt. Mit der ludisch sehr ausgeprägten Bearbeitung alltäglicher Episoden dominiert ein Diskurs, der als ‚revolutionsromantisch‘ charakterisiert werden kann. Die folgenden Bezüge im einzigen Refrain prägen das Lied als Hymne auf die ‚Nelkenrevolution‘ (v. 17-23):

A multidão na rua
— É Zé!¹¹⁴⁵
Ouve-se a banda tocando
O M.F.A.¹¹⁴⁶
Vai o Borges, o Pina, o Xaimite e o Bibas
Balouçando
A revolução é p'ra já

Eine der zentralen Forderungen der Revolutionäre war die Beendigung des Kolonialkrieges und die damit verbundene Entlassung der dortigen Gebiete in ihre Unabhängigkeit. Nach dem Refrain werden einzulösende Utopien in genau diesen Kontext¹¹⁴⁷ als Perspektive idyllisch entwickelt: weniger Armut („Só menos um furo / No cinto apertado“, v. 28-29) und eine sexuell befreite Gesellschaft („Amar não é pecado“, v. 31).

¹¹⁴² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 304-305.

¹¹⁴³ Diese Abkürzung bedeutet *Processo Revolucionário em Curso* und wurde zunächst für die Phase um 1974/1975, später aber auch ironisch verwendet.

¹¹⁴⁴ Viriato Teles bewertet das Lied *Papuça* als „um dos mais belos poemas sobre o 25 de Abril“, Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 164.

¹¹⁴⁵ Der Hauptmann Fernando José Salgueiro Maia (1944-1992) leitete hauptverantwortlich die militärische Operation des M.F.A. (siehe nächste Fußnote) vor Ort beim erfolgreichen Putsch vom 24. auf den 25. April 1974.

¹¹⁴⁶ *Movimento das Forças Armadas* (dt. ‚Bewegung der Streitkräfte‘) ist die Bezeichnung der Gruppe von Militärs, die den Putsch 25. April 1974 geplant und durchgeführt hatte. Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 641.

¹¹⁴⁷ „De rota batida / Para Luanda“, „A lagartixa verde“, „Amanhã é dia / De Dona Xepa“, Verse 26, 27, 33, 46 und 47.

Die Vertonung wird mit der einer begleitenden elektrischen Gitarre gemächlich eingeleitet. Afonsos Gesang vermittelt Ruhe, Flötenklänge stärken im Hintergrund die idyllische Stimmung. Mit dem Vers 24 setzten plötzlich zwei verzerrte Gitarren und ein afrikanisch anmutender Rhythmus ein, den eine motivisch geprägte Basslinie trägt. Das Lied gehört damit zu Afonsos dynamischsten Vertonungen.

Die Verherrlichung des Soldaten als volksnahen Akteur erreicht im zweiten Teil des dreiteiligen Liedes *Barracas de ocupação*¹¹⁴⁸ (1978) einen Höhepunkt (vv. 1-4, 6-8, 13-14):

Lá vêm os nossos soldados
Esses, sim, sabemos quem são
Os nossos filhos, os nossos irmãos
Os nossos pais, diz a criança

[...]
Pois ninguém melhor
Poderá resolver
esta luta

[...]

Não tenham medo
São nossos amigos

Eine erste Version des Liedes *Viva o poder popular*¹¹⁴⁹ (1978) war bereits 1975 auf einer gleichnamigen Platte erschienen. Es besteht aus dreizehn volkstümlichen Vierzeilern mit regelmäßigem Reimschema. Häufig ist die Übernahme eines Verses als ersten Vers der Folgestrophe.

Das Lied handelt von den Rückschlägen der ersten Zeit nach der ‚Nelkenrevolution‘. Dabei tauchen viele Akteure des postrevolutionären Umbruchs auf. Diese erste Bilanz umfasst opportunistische ‚Wendehälse‘¹¹⁵⁰ und west-

¹¹⁴⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 290-291. Einzeltitel: 1. *Lá vêm subindo o abismo*; 2. *Lá vêm os nossos soldados*; 3. *Maravilha, maravilha*.

¹¹⁴⁹ Ebenda, S. 293.

¹¹⁵⁰ „As aranhas anda o rico / Transformado em democrata“, ebenda, v. 13-14.

europäischen Akteure¹¹⁵¹, die Tendenzen derer, die sich die überwundenen Zustände zurückwünschen¹¹⁵², sowie einen konkreten Hinweis auf die Rückschritte der Agrarreform (v. 9-12):

Se a CAP é filha do facho
E o facho é filho da mãe
O MAP é filho do Portas
Do Barreto e mais alguém

Die vielen Akteure wie zum Beispiel der Agrarverband CAP, dem Agrar- und Fischereiministerium MAP mit seinen Minister Barreto und dessen Staatssekretär Portas bilden nicht nur dokumentarische Komponenten, sondern sind in eine Beschimpfung eingeflochten.¹¹⁵³ Diese Strophe ist eine Aktualisierung gegenüber der ersten Version von 1975, wo die dritte Strophe allgemeiner die Formierung der neuen sowie das Bestehen der alten politischen Elite behandelt.¹¹⁵⁴

Die nach der ‚Nelkenrevolution‘ an die Macht Gekommenen seien nur an der Oberfläche Revolutionäre und würden die Wirtschafts- und Finanzpolitik des alten Regimes fortsetzen. Eine solche Wahrnehmung der postrevolutionären Rückschritte findet sich in volkstümlichen Vierzeilern in klarer Sprache vor allem in der fünften Strophe des 1976 erschienenen Liedes *Chula da Póvoa* (vv. 17-20):

Já hoje muito maroto
Se diz revolucionário
E faz da bolsa do povo
Cofre-forte do bancário

Das Lied *Viva o poder popular* lässt das ‚Volk‘ als neuen, kollektiven Akteur des postrevolutionären Portugals hochleben, das von dem Widerstand

¹¹⁵¹ „O Willy Brandt é macaco / O Giscard é macacão / O capital parte o coco / Só não ri a emigração“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 293, Verse 41 bis 44.

¹¹⁵² „De caciques e de bufos / Mandei fazer um sacrário / Para pôr no travesseiro / Dum cura reaccionário“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 293, Verse 45 bis 48.

¹¹⁵³ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 129.

¹¹⁵⁴ „Tenho visto muita gente / Dizer-se amigo do povo / Uns são do partido velho / Outros vão formar o novo“, ebenda, S. 126.

gegen eine pseudodemokratische Elite¹¹⁵⁵ ausgehen könne. Dass das einfache Volk als bewusster kollektiver Akteur des Revolutionsprozesses dauerhaft Macht übernimmt und im gemeinschaftlichen Sinne ausübt, wäre die Einlösung einer Utopie.

Mit Akkordeon und volkstümlichen Perkussionsinstrumenten ist die Vertonung dieses Liedes traditionell gehalten. Damit rücken Gesang und Botschaft gleichermaßen in den Vordergrund.

Eine diesen sozialpolitischen Fortschritt evozierende Episode wurde im Jahr 1976 vom Regisseur António da Cunha Telles (geb. 1935) mit einem Dokumentarfilm¹¹⁵⁶ festgehalten. Das von Afonso geschriebene Titelstück *Os Índios da Meia Praia*¹¹⁵⁷ wurde bei der späteren Plattenaufnahme von 28 auf 15 ‚quadras populares‘ gekürzt. Thematisch wird der Bogen vom Widerstand zur gesellschaftlichen Selbstverwaltung – als Umsetzung einer zentralen Forderungen der Revolution – geschlagen. Der inspirierte Liedautor richtet sich direkt und im Stile einer Proposition an die Fischersiedlung (v. 1-4):

Aldeia da Meia Praia
Ali mesmo ao pé de Lagos
Vou fazer-te uma cantiga
Da melhor que sei e faço

Die Selbstverwaltung der als Außenseiter geächteten¹¹⁵⁸ und ökonomisch ausgebeuteten¹¹⁵⁹ Siedler wird idealisiert als zwar spontaner, aber tatkräftiger und effizienter Aktivismus, der Generationen und Geschlechter verbindet (v. 69-72):

¹¹⁵⁵ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 127.

¹¹⁵⁶ Der vollständige Titel lautet *Continuar a viver ou os índios da Meia Praia* (Portugal 1976, Regie: António da Cunha Telles, 110 Minuten). Er begleitet die kollektiven Anstrengungen eines Fischerdorfes, dessen dürftige Hütten mit Unterstützung des sozialen Wohnungsbaus durch eine befestigte Siedlung ersetzt werden sollen. Durch die zähe baurechtliche Bürokratie verzögerte sich das Projekt, sodass die Siedler selbst mit dem Bau begannen. Vgl. Campos, Jorge (2007): *Continuar a Viver – Os índios da Meia-Praia*, S. 141 und 145.

¹¹⁵⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 272-274.

¹¹⁵⁸ „Man nannte sie ‚Índios‘, Außenseiter der Gesellschaft.“, Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 106.

¹¹⁵⁹ „Tu trabalhas todo o ano / Na lota deixam-te mudo / Chupam-te até ao tutano / Levam-te o couro cab'ludo“, v. 33-36.

Eram mulheres e crianças
Cada um c'o seu tijolo
«Isto aqui era uma orquestra»
Quem diz o contrário é tolo

Das Feindbild ist nun nicht mehr der als Spitzel agierende Sicherheitspolizist, sondern die zähe und ineffiziente Bürokratie¹¹⁶⁰. Diese verzögerte erst den sozialen Wohnungsbau und schikanierte dann die dadurch notwendige Selbstorganisation der Siedler durch baubehördliche Auflagen (bis zur endgültigen Genehmigung¹¹⁶¹).¹¹⁶²

Die Kontinuität zum Revolutionsideal der zivilgesellschaftlichen Aktion der PREC-Phase stellt besonders dieser Auszug her (v. 98-100):

Porque a luta continua
Pois é dele sua história
E o povo saiu à rua

Afonso gelingt es, die bürokratischen Aspekte des Themas, die auch immer einen Rückschlag des revolutionären Prozesses bedeuten, mit volkspoetischer Leichtigkeit umzusetzen.

Akzente setzten bei der Vertonung gezielte perkussive Elemente und die ausgeschmückte Gitarrenbegleitung. Die von Afonso gesungene Melodie überbrückt wie in einer absteigenden Treppenbewegung einen großen tonalen Umfang.

*Foi no sábado passado*¹¹⁶³ (1975) wurde in Italien aufgenommen und veröffentlicht und ist bisher nicht in Portugal erschienen. Das Lied behandelt eine Demonstration in Rom.¹¹⁶⁴ Mit Irene Pimentel kann dieses Lied von 30 siebensilbigen Versen als „poema-crónica“¹¹⁶⁵ bezeichnet werden (v. 1-4):

¹¹⁶⁰ „E toca de papelada / No vaivém dos ministérios / Mas não-de fugir aos berros“, Verse 105 bis 107 (auf der LP-Aufnahme nicht gesungen).

¹¹⁶¹ „Oito mil horas contadas / Laboraram a preceito / Até que veio o primeiro / Documento autenticado“, v. 57-60.

¹¹⁶² Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 106-107.

¹¹⁶³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 268.

¹¹⁶⁴ Die Platte erschien unter dem Titel *República*. Die Platte wurde zugunsten der gleichnamigen Zeitung und der portugiesischen Agrarreform produziert.

¹¹⁶⁵ Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 124.

Foi no sábado passado
muitos compagni vieram
à manife que fizeram
no lugar mais afamado

Die Einflechtung italienischer Begriffe in einem Viertel der Verse zeugt von der Unmittelbarkeit, welche auch die Solidarität mit Spanien, wo der *franquismo* seinem Ende zuzuging, mit einschließt (v. 29 und 30):

hoje Espanha está de luto
mas inda agora é o começo

Die Vertonung dieses Liedes beruht – wie bei den meisten Liedern des 1975 in Italien produzierten Albums – auf relativ bescheidenen technischen und instrumentalen Mitteln. Daher klingt die Aufnahme wie bei einem Auftritt, bei dem der Sänger sich selbst mit der Gitarre begleitet. Die Funktion der Vertonung steht damit deutlich im Schatten des Liedtextes und seines dokumentarischen Inhalts.

VI.3.2.2.3.2.4. Internationale Ebene

Das Lied *Ailé! Ailé!*¹¹⁶⁶ schrieb José Afonso am 5. Mai 1973 und veröffentlichte es im Jahr darauf auf dem Album *CORO DOS TRIBUNAIS* (1974). Es ist eine Hommage an die mosambikanische Freiheitsbewegung FRELIMO und thematisiert mit Hilfe eines „Tausendfüßler[s], dessen Hinrichtung genußvoll sprachlich praktiziert wird“¹¹⁶⁷, die Bekämpfung des „portugiesischen Kolonialismus“¹¹⁶⁸.

Mit einer rein perkussiven Einleitung, die sich als Zwischenspiel wiederholt, Afonsos Stakkatogesang sowie dem Jubelausruf der Refrains eines Männerchores reproduziert die Vertonung dieses Liedes verstärkt Elemente afrikanischer Musik.

¹¹⁶⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 254.

¹¹⁶⁷ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 94.

¹¹⁶⁸ Ebenda.

Die Einfassung des portugiesischen Revolutionsprozesses in die internationalen Machtverflechtungen wurde mit der Überwindung des *Estado Novo* als neue Perspektive fokussiert.

Die imperialistische Außenpolitik der USA thematisiert das Lied *Os fantoches de Kissinger*¹¹⁶⁹ (1976). Es besteht aus sechs Sechszeilern und einer letzten zweizeiligen Strophe. Das Metrum ist eine regelmäßige *redondilha maior*. Zentrale Bezüge sind entsprechende Akteure und Krisenorte.¹¹⁷⁰ Die Hauptbotschaft ist, dass der Imperialismus, der durch Kissingers¹¹⁷¹ ‚Marionetten‘ weltweit in Aktion trat, auf dem Rückzug ist (v. 1, 2):¹¹⁷²

Em toda a parte baqueia
A muralha imperialista

Die Vorgehensweise der amerikanischen Außenpolitik wird mit Ausdrücken wie „farras“ (v. 29) höchst ironisch vermittelt. Das engagierte Lied schließt mit einem Aufruf (vv. 33-38):

Mas nada nos abalança
A dormir sobre a calçada
Faz como o trabalhador
Dorme sobre a tua enxada

Faz como o atirador
Dorme sobre a espingarda

Hinter dieser parallelistischen Verbindung verbirgt sich das in der portugiesischen Revolutionsmythologie übliche Bild einer Allianz von Landarbeiter und Soldat.

¹¹⁶⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 270.

¹¹⁷⁰ Indochina, NATO, Palästina, CIA und Lateinamerika, vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 270, vv. 4, 19, 22, 25 und 28.

¹¹⁷¹ Henry Alfred Kissinger (geb. 1923), US-amerikanischer Politiker und Außenminister (1973-1977).

¹¹⁷² Wie Elfriede Engelmayer erörtert, ist der konkrete Hintergrund des 1975 geschriebenen Liedtextes die Tatsache, dass aufgrund des damals noch ungewissen Ausgangs des Revolutionsprozesses Portugals NATO-Treue (in der Praxis die Bereitstellung des Militärstützpunkts auf den Azoren) nicht gesichert schien. Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 103.

Os fantoches de Kissinger konkretisiert einen Diskurs, der im Gedicht *Quando os incêncios alastram*¹¹⁷³ (Mitte der 1970er Jahre) mit Dramatik und Ironie eröffnet wurde. Die ‚sich ausbreitenden Brände‘ sind das Synonym für den zehrenden Wirtschafts imperialismus der dafür auch Krieg führenden „impérios da agiotagem“ (v. 13). Der Ausdruck „mares da nafta“ (v. 10) ermöglicht eine ökonomische und zugleich eine geografische Referenz, denn ‚nafta‘ ist als veraltete Bezeichnung für Roherdöl in Großschreibung auch als Abkürzung des nordamerikanischen Freihandelsabkommens lesbar.¹¹⁷⁴ Das lyrische Ich erinnert warnend an die weltweiten Auswirkungen des Krisenjahres 1929¹¹⁷⁵ und kommentiert sarkastisch die Gier nach Reichtum (vv. 15-16):

Cagai, amontoai, engoli, triplicai
O ouro que atravanca as vossas streets triunfais.

Der Versuch der internationalen Einflussnahme auf die Unabhängigkeitsprozesse afrikanischer Nationen schließt sich thematisch unmittelbar an. Das 1978 erschienene Lied *Um homem novo veio da mata*¹¹⁷⁶ geht auf den Widerstand der noch jungen Unabhängigkeit der afrikanischen Gebiete gegen neue imperialistische Bestrebungen ein. Konkret ist die Befreiungsbewegung und heutige Regierungspartei MPLA (*Movimento Popular de Libertação de Angola*) gemeint. Deren damaliger Präsident Agostino Neto wird als ‚homem novo‘, als marxistischer ‚neuer Mensch‘¹¹⁷⁷ idealisiert, der weder eine militärische noch irgendeine andere Elite repräsentiert (vv. 4-6, 15-17):

Não é soldado
De profissão
É guerrilheiro

¹¹⁷³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 79.

¹¹⁷⁴ North American Free Trade Organisation (NAFTA).

¹¹⁷⁵ „Ó, lembrai-vos / Do ano de 29“, v. 13-14. Der Tatsache, dass es sich zugleich um Afonsos Geburtsjahr handelt, ist hier keine tiefere Bedeutung beizumessen.

¹¹⁷⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 286-267.

¹¹⁷⁷ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 121.

[...]
Veio da mata
O homem novo
Do M.P.L.A.

Auf diese Weise gestaltet sich die Transformation des Landes („Duma fazenda / Faz um país“, v. 9-10), des Volkes („Dum guerrilheiro / Faz um juiz“, v. 34-44), das sich auch im Kampf erneuert („Por cada morto / Nasce um irmão“, v. 60-61). Der Startpunkt für das neue Angola liegt auf dem Datum 04.02.1961¹¹⁷⁸, das allgemein den Beginn des Kolonialkrieges markiert (v. 23-27):

Foi em Fevereiro
No dia quatro
Sessenta e um
Angola existe
Povo há só um

Angolas Weg stehe zusammen mit dem anderer Gebiete¹¹⁷⁹ für die Behauptung Afrikas gegen die „(...) novos donos / [que q]uerem pôr tronos / Sobre o teu chão“¹¹⁸⁰ (v. 52-56):

Olha o caminho
Da Polissário
De Zimbabwé
Africa toda
Levanta-te

Der Refrain beruht auf die Übernahme einer revolutionären Formel aus dem spanischen Bürgerkrieg¹¹⁸¹ (v. 11-14)

Colonialismo
Não passará
Imperialismo

¹¹⁷⁸ An diesem Tag wurden verschiedene öffentliche Einrichtungen in Luanda überfallen. Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 635.

¹¹⁷⁹ Namibia (v. 18), West-Sahara und Simbabwe.

¹¹⁸⁰ V. 57-59.

¹¹⁸¹ Die Formel ‚¡No pasarán!‘ stammt von der baskisch-spanischen Revolutionärin des spanischen Bürgerkrieges, Dolores Ibárruri Gómez (1895-1989).

Não passará

und „stellt es in die Reihe direkter politischer Lieder, deren Sprache sloganartig und deren Intervention unmittelbar ist“¹¹⁸². Bei der Vertonung, die das Arrangement betreffend zu den gelungensten¹¹⁸³ Afonsos gezählt werden kann, wurde auf stilistische Merkmale afrikanischer Musik zurückgegriffen. Während in den Strophen das Lied langsam mit arpeggierten Gitarrenakkorden fließt, führt der Refrain einen nach vorne treibenden Rhythmus ein, der durch eine stakkatoartige Basslinie und freien Perkussionskaskaden unterstützt wird.

VI.3.2.3. Innerlichkeit, Naturidylle, Metapoese

VI.3.2.3.1. Zur stilistisch-ästhetischen Konfiguration

Aus einer romantischen Tradition heraus, die im Kontakt zum ultraromantischen Coimbra-Lied neben der volkstümlichen Poesie schon im Frühwerk Afonsos eine Rolle spielt, gilt die folgende Betrachtung solchen in der Lyrik einschlägigen Aspekten.

Die Subjektivität als poetische ‚Innerlichkeit‘ ist eine in der hier relevanten Gattung eine ursprüngliche Bewegung. Über das lyrische Subjekt manifestiert sich das Gedicht als Klage von intensiver Sentimentalität mit den klassischen Ausdrucksformen wie der Elegie oder der Liebesdichtung. Die Konzentration auf diese Ebene kennt die Verweigerung als ihre weitreichendste Expression. Es schließt sich eine konventionelle Metaphorik an, die über Naturästhetik und -symbolik Ausdruck findet. Der nächste poetische ‚Rückzug‘ liegt noch hinter dem Dichtenden und erhebt das Dichten bzw. Gedicht selbst zum Thema. Diese metapoetische Dynamik lässt Poesie zum Selbstzweck werden, was im Kontext des Engagements als noch bedeutendere Verweigerungshaltung zu werten ist.

¹¹⁸² Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 121.

¹¹⁸³ Auch die Live-Version von 1983 (LP *Ao Vivo no Coliseu*) bezeugt dies eindrucksvoll: Von den Liedern ist *Um homem novo veio da mata* – vielleicht noch neben der Darbietung des Liedes *Papuça* – die instrumental und performativ dynamischste Aufführung.

VI.3.2.3.2 Subjektivität, Elegie und Erinnerung

*Sei que não vens bater-me à porta*¹¹⁸⁴ (1954) besteht aus drei metrisch sehr unregelmäßigen Vierzeilern mit uniformem Kreuzreim. Das lyrische Ich bezieht sich auf ein weibliches Du (v. 1-4):

Sei que não vens bater-me à porta
Nem numa porta cabe o que é preciso
Perdi o gosto e o siso de saber-te morta
Hoje recebo a féria e o paraíso

Der morbide Duktus verbindet sich mit einer allgemeinen Unsicherheit, die Ausdruck in paradoxen Aussagen findet: „O que não foi desenha-me o futuro“ (v. 5). Er mündet dabei in eine renitente Haltung (v. 7-8):

De te saber esp'rando além do muro
Nem minha porta se abre

Das lyrische Ich verharrt in selbst gewählter Isolation, während die letzte Strophe über die Evokation erotischer Bezüge Raum für entsprechende Interpretationen lässt:

Só dum postigo vejo a vinha¹¹⁸⁵
Quem pisou meu campo cru?
Teu corpo nu que o adivinha
Teu corpo nu

In *Sei que não vens bater-me à porta* ist die Frustration des Titelverses im Gedicht als melancholisch-resignative Haltung umgesetzt. Sie ist als trotzig Reaktion auf eine missglückte Leidenschaftserfahrung deutbar.

A minha voz não ouve a voz do vento dichtete Afonso 1955 als vierstrophigen Zehnsilber.¹¹⁸⁶ Seine Subjektivität ist eindringlich und steigert

¹¹⁸⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 27.

¹¹⁸⁵ Der Weinberg stützt als Symbol für Fruchtbarkeit und Lebensfreude diese Lesart. Vgl. hierzu Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 419-420.

¹¹⁸⁶ Die einheitliche Metrik wird im Vers 7 gesichert durch den aussprachegestützten Wegfall eines unbetonten interkonsonantischen Vokals im Anlaut.

sich zunächst in die Richtung einer Reflexion über ein existentielles Dilemma:

A minha voz não ouve a voz do vento¹¹⁸⁷

- A minha voz não ouve a voz do vento
2 A minha mão não sente a mão que sinto
Os meus olhos não vêem o que eu vejo
4 Desisto e invejo o que me dá alento
- Seduzo-me a tentar mas não me tento
6 Pretendo-me sem dar-me o pretendido
Se busco perco-me onde não há p'rito
8 Nutro de olvido com que me sustento
- Se por aqui não venho ali não sigo
10 O que me traz por cá foi-me esquecendo
Desfaço o feito e faço o presumido
12 Nada consigo e nisto vou cedendo
- Nisto prossigo e nisto me entendendo
14 (A voz de bronze que me traz consigo)
Ó minha amada vê como estou vendo
16 Ceia também comigo ó meu amigo

Einstieg des Gedichts sind synästhetisch ausgeschöpfte Antithesen in parallelistischer Folge. Die klare Strophenstruktur ist auch der Erzeugung und dem Aufbau von Sinnschichtungen dienlich. In der ersten Strophe bezeugt das lyrische Ich seine trügerische Wahrnehmung, gefolgt von der großen Unsicherheit, handelnd voran zu gehen (v. 5-12). Die Wendung der letzten Strophe erhebt das zweifelnde Zögern zum einzig möglichen Modus Vivendi, zumindest vor dem eigenen Gewissen (v. 13). Die Parenthese in Vers 14 bindet dies an die zuvor noch gehörlose Stimme aus Vers 1. Als „voz de bronze“ (v. 14) hat sie an Kraft gewonnen und stützt nun das lyrische Ich. Per Apostrophe tut es seinen Anspruch kund, von den ihm Nächsten unterstützt zu werden. Afonsos Metaphorik zufolge bedeutet dies,

¹¹⁸⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 28.

dass seine Geliebte seine Sicht der Dinge (v. 3) übernehmen (v. 15) und im letzten Vers der Freund mit ihm das Abendmahl teilen mögen.

Durch diesen Abschluss beinhaltet das Gedicht *A minha voz não ouve a voz do vento* José Afonsos frühestes Beispiel von relativ engagiertem Duktus innerhalb seiner Poesie. Erst mit dem letzten Vierzeiler des Gedichts wird die Sprechinstanz initiativ – vom elegischen Ton der ersten drei Strophen zum vorsichtigen Aufruf.

José Afonso schreibt 1957 in Südportugal das kurze Gedicht *Pardal velho*. Es zeigt einen unkonventionellen Umgang mit der popularen Lyriktradition.

Pardal velho¹¹⁸⁸

Pardal velho
2 Morre à sede
Num mundo pequeno
4 cresci
Bolor no retrato
6 Cotão na parede
Por lá rompeu o bicho
8 (e o monturo)
Cheios de ofícios
10 E manjares maduros
Não comemos aqui

Der Elfzeiler versinnbildlicht das Aufwachsen und Leben in Armut, Mangel und Kargheit. Die Armut wird über den tödlichen Durst (v. 2) und den fehlenden Zugang zu wertvoller Nahrung (v. 10-11) geschildert. Der Mangel wird durch die kleine Räumlichkeit (v. 3) und den hygienischen Zer- und Verfall (v. 5-8) dargestellt. Die ‚alte Amsel‘ aus dem Titel ist mit dem lyrischen Ich zu identifizieren. Sie stärkt den volkstümlichen Aspekt des Textes, der sich auch teils in der Versstruktur wiederfindet. Die ersten beiden Verse stechen graphisch durch ihren Einzug hervor. Auch inhaltlich sind sie als eine Art Leitspruch zu lesen. Während aber solche ‚motes‘ vom Gedicht klar abgerückt werden, ist dieser Leitspruch in die übrige Vers-

¹¹⁸⁸ Ebenda, S. 29.

reihung integriert. Wenn Überfluss auftritt, dann an Arbeit, die mit dem hier euphemistischen „ofício“ (v. 9) umschrieben wird. In den letzten Versen ergibt sich durch die Parataxe eine mehrfache Lesart.

Von der dritten Person Singular im Eingangsmotto¹¹⁸⁹ zum präsenten lyrischen Ich entwickelt sich die Sprechinstanz zum kollektiven Wir im letzten Vers. Vereinzelt Reime, vor allem zwischen den Versen 2 und 6 sowie 4 und 11, aber auch zusätzliche assonantisch verbundene Versenden stützen den populären Charakter dieses Gedichts. Konstitutiv ist auch der Wechsel zwischen freieren Formen und einer alternierenden drei- und fünfsilbigen Metrik, die nicht zuletzt durch den parataktischen und parallelistischen Bau sich der Volkspoesie nähert.

Das Wegfliegen eines Vogels symbolisiert im Gedicht *O pássaro diurno*¹¹⁹⁰ (Mitte der 1970er Jahre) den Niedergang als Trauer und Resignation (vv. 1-2, 5-6):

O Pássaro foi-se
Um riso branco flectindo
[...]
fez-se mais triste.

Agora é tarde, o véu desfez-se

Der im Jahr 1959 verfasste Achtzeiler *À sombra não me quito* markiert Afonsos frühe Poesie, die zugleich Engagiertheit vermittelt.

À sombra não me quito¹¹⁹¹

À sombra não me quito
2 À sombra não me calo
Antes andar a pé
4 do que a cavalo
Antes um cão na mão
6 e o companheiro
O mundo é como é

¹¹⁸⁹ Anders als üblich ist die Variante eines Mottos in die Bauform des Gedichts integriert und lediglich durch die Einrückung markiert.

¹¹⁹⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 81.

Ein Reimschema bindet lediglich nur die Verse 2, 4 und 8, sowie 3 und 7 aneinander. Seine einfache Struktur und Sprache verbindet sich mit der vom Subjekt vertretenen Entscheidung, sich dem Unheil gegenüber nicht handlungs- und sprachlos (v. 1-2) zu verhalten. Verse 3 und 4 drücken im Stile einer Redewendung die dafür notwendige Mühe aus. Die folgenden zwei Verse zeigen den selbst gewählten Rückzug auf das engere Umfeld. Hier ergänzen sich der Freund als Wegbegleiter und der Hund als Symbol der Treue. Die letzten zwei Verse aber deuten auf eine konformistische Haltung des lyrischen Ichs. Anstelle einer Verweigerung schließt das Gedicht also mit einer Konstatierung der wahrgenommenen Realität.

Das kurze Gedicht *Quem bate às portas do vento* (1959) ist im freien Vers verfasst. Reime treten gezielt hervor.

Quem bate às portas do vento¹¹⁹²

Quem bate às portas do vento
 2 Sem medo à noite sombria?
 Quem vive de espanto?
 4 Quem dorme ao relento?
 P'ra cá não volto
 6 Que a maré está fria,
 Sem rumo grito:
 8 — Sou bardo!
 Sem tiro curvo
 10 Ou marinheiro a bordo
 Grito de novo
 12 E o eco me anuncia:
 P'ra cá não volto
 14 Que a maré está fria

Die ersten vier Verse liefern drei Fragen, die auf Situationen zielen, in denen das Weiterkommen von Zähigkeit und Mut abhängt. Das lyrische Ich,

¹¹⁹¹ Ebenda, S. 34.

¹¹⁹² Ebenda, S. 35.

das sich diese Fragen selbst stellt, liefert ab Vers 5 auch die Antworten. Sie sind von exklamatorischem Charakter und evozieren die Reaktionen Flucht und Verweigerung (vv. 5, 13). Die Metapher der Eingangsfrage (v. 1) kehrt die logische Kausalität um. Dort ist es nicht der Wind, der die Türen zuschlägt. Stattdessen zielt die Frage darauf, wer sich denn zutraue, an den Türen des Windes zu klopfen. Während die Fragen der Verse 1 und 4 sich allegorisch über den Wind ausdrücken, werden die knappen Antworten stets mit Metaphern von Meer und Seefahrt begründet (vv. 6, 10, 14). Die Entscheidung des lyrischen Ichs, nicht mehr zum Ausgangspunkt (‘cá’, vv. 5, 13) zurückzukehren, wird an der Kälte der Meeresbrandung, also an der lebensfeindlichen Lage festgemacht. Die Wiederholung¹¹⁹³ der Verse 5 und 6 in den letzten beiden Versen schwächt die Intensität der Ankündigung des lyrischen Ichs, sich der Situation zu entziehen. Diese Abschwächung erzeugen die Verse 11 und 12, indem die Absicht lediglich als Echo auf den erneuten Schrei kundgetan wird.

Der achte Vers hebt sich graphisch durch den Gedankenstrich ab, der eine direkte Rede anzeigt. Dort definiert sich das lyrische Ich selbst als Barde und nimmt damit eher eine passive Rolle gegenüber der beschriebenen Unruhe, Bedrohung und Gefahr ein.¹¹⁹⁴ Afonso nähert sich damit in den Gedichten seiner frühen Schaffensphase der ‚estética do grito‘ an, der die frühe neorealistische Lyrik um den Autor José Gomes Ferreira prägte.¹¹⁹⁵

Das Lied *De não saber o que me espera*¹¹⁹⁶ (1979) ist spätestens 1975¹¹⁹⁷ entstanden und behandelt die „existentielle Problematik“¹¹⁹⁸ der Ungewissheit, in der der Kampf als kritische Introspektion Widerhall findet (v. 1-2):

De não saber o que me espera
Tirei à sorte a minha guerra

¹¹⁹³ Nur das Komma aus Vers 6 wird nicht wiederholt.

¹¹⁹⁴ „vento“, „noite sombria“, „espanto“ und „relento“, v. 1-4.

¹¹⁹⁵ Vgl. Martelo, Rosa Maria (1998): *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, S. 99

¹¹⁹⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 298.

¹¹⁹⁷ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 132.

¹¹⁹⁸ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 132.

Dieser Kampf mit sich selbst liegt in der Einsamkeit begründet (v. 7-8):¹¹⁹⁹

Mas que maneira bicuda
De ir à guerra sem ajuda

Aus dieser Selbstschau bricht das lyrische Ich nicht aus, es begreift sich vielmehr als Teil eines letztendlich gescheiterten Kollektivs (v. 9-12):

Vimos pelo sol nascente
Vingámos a madrugada
Mas não encontramos nada
Sol e água sol e água

Die Vertonung von *De não saber o que me espera* trägt durch sich überlagernde akustische Gitarren als Hauptbegleitung progressive Züge. Erst beim Einsetzen von Afonsos klarem Gesang wird die rhythmische Struktur deutlich. Eine gezupfte Basslinie findet nur als kurzes Zwischenspiel Einsatz. Besonderen Ausdruck erhält der Refraingesang durch die mehrspurige Aufnahme von Afonsos Stimme und ihrer nur kurzzeitig polyphonen Ausgestaltung. Das Lied, dessen durchgehende Molltonart die Stimmung des Textes trägt, endet mit einer kurzen Cellomelodie und dem Schlussakkord der Gitarren.

1978 schrieb José Afonso das Gedicht *Encontro amigos*¹²⁰⁰, bei dem von den 17 freien Versen, 13 eine zweite Strophe bilden. Es ist von intensiver Subjektivität: Ein wankelmütiges lyrisches Ich ergeht sich in Zweifeln. Es wird zunächst von unvermittelter Freundschaft überrascht¹²⁰¹. Der Wechsel von der ersten in die zweiten Strophe liefert eine leicht entrückte Sprache zutage (v. 3-5):

Por despudor ou fados
Outros invejo.

Nasci por vezes ao redor da Aurora

¹¹⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 133.

¹²⁰⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 84.

¹²⁰¹ „Encontro amigos / Onde não havia“, v. 1-2.

Dieses Vokabular steht dem restlichen Gedicht, dessen Sprache sachliche bis bürokratische¹²⁰² Züge trägt, entgegen. Die Großschreibung von ‚Morgenröte‘ (v. 5) am Versende betont die übertragende Bedeutung eines Anfangs oder der Jugend. Durch den Ausdruck „por vezes“ (v. 5) wird dieser Aufbruch wiederum relativiert. Genau in diesem Sinn wurde das Subjekt in der Vergangenheit enttäuscht.¹²⁰³ Es hinterfragt die Wahl seiner Mittel¹²⁰⁴ und schließlich den grundsätzlichen Sinn.¹²⁰⁵ Das Gedicht schließt mit einer jähren Wendung an Dritte, die es mahnt und auf eine bevorstehende Abrechnung vorbereitet (v. 16-17):

Apurem, meus amigos, vossas contas
Que as cordas da justiça já estão prontas

Dieser Abschluss setzt sich auch formal durch Paarreim und ‚decassílabo‘ von den vorherigen Versen deutlich ab. Die abschließende Mahnung richtet sich an ‚falsche Freunde‘, denn der Ausdruck „meus amigos“ (v. 16) vermittelt in diesem Kontext keinesfalls Wohlwollen oder Nähe. Die Art von ‚Distanzierung‘ wurde schon in der ersten Strophe („Outros [amigos] invejo“, v. 4) angedeutet.

Das kurze Gedicht *Tudo está vazio e morto* entstand wahrscheinlich in den 1960er Jahren.

¹²⁰² „proporção“, „por ventura“, „concedo“, „Apurem“, vv. 9, 12, 15-16.

¹²⁰³ „Crente que havia uma casa / Uma cântara / Uma cantiga / Na mesma proporção / que as alegrias.“, v. 5-10.

¹²⁰⁴ „Sei que falar não basta / E por ventura / para matar a sede chega-me água.“, v. 11-13.

¹²⁰⁵ Mit diesen Fragen übernimmt das lyrische Ich als Verleiher von Rechten und Strafender unvermittelt eine fast selbstgerechte Haltung: „Em que pude acender velhas quezílias / Que privilégios concedo? E que castigos?“, v. 14-15.

Tudo está vazio e morto¹²⁰⁶

- Tudo está vazio e morto
2 Na abalada dos caminhos
Nas árvores do campo absorto
4 Há pássaros ocos nos ninhos
- Ninguém viu Jesus no Horto
6 E os homens estão sozinhos

Das Metrum ist eine ‚redondilha maior‘. Die Leere und Leblosgkeit aus dem Titel und erstem Vers ist tatsächlich umfassend: Sie zeigt sich im Wegzug der Wege (v. 2) und an der ‚hohlen‘ Vogelbrut in den Bäumen des versunkenen Feldes (v. 3-4). In der zweiten Strophe sorgt die Transposition der biblischen Szene aus dem Neuen Testament für eine Verstärkung der Betrachtung der Einsamkeit als intensivste Erfahrung persönlicher Leere. Jesus, der aus eigenem Antrieb sein Gebet alleine verrichten wollte, ist damit aus dem Blickfeld aller verschwunden. Dabei ließ er auch seine Gefährten allein.¹²⁰⁷ Diese zweifache Isolation evoziert mit „homens“ (v. 6) nicht nur die wartenden Jünger, sondern die Menschheit, deren Erlösung – zumindest in diesem Bild – fraglich zu sein scheint.

Ende April 1980 schrieb Afonso in Paris das zehnzeilige Gedicht *Canto a fome de justiça*.

¹²⁰⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 38.

¹²⁰⁷ Jesus hatte sich vor der Gefangennahme in den Garten Gethsemane zurückgezogen, um alleine zu beten, vgl. Mt, 26, v. 36-46.

Canto a fome de justiça¹²⁰⁸

- Canto a fome de justiça
2 Canto o mistério das horas
Canto o crime amaldiçoado
4 No folhetim radiofónico
Canto o amigo em apuros
6 E a canícula da manhã
Os louros do falso médico
8 O congresso dos metais
Canto Virgínia sentada
10 Canto tudo Canto nada

Dem Titel entsprechend handelt es sich um die klare Aussage eines Künstlersubjekts über die vorgetragene Denunziation. Das Metrum der ‚redondilha maior‘ dominiert, eine Reimbindung gibt es nur in den letzten beiden Versen. Die den lyrischen Text konstituierende Anapher setzt nur dort aus, wo der Aussagesatz parataktisch fortgesetzt wurde.

Inhaltlich steht das Denunzieren¹²⁰⁹ im Vordergrund, während Aspekte, die positive Kraft spenden, dem Dichter als Inspiration dienen. Sie wirken aber im Vergleich zu den Missständen als banal und gar hedonistisch.¹²¹⁰ Die Bezüge in den Versen 8 und 9 scheinen eher willkürlich¹²¹¹ zu sein. Durch den letzten Vers jedoch bleibt der Selbstbezug des Dichters als kritische Reflexion seiner Tätigkeit bestehen. Die Antithese löst sich auf und lässt sich als ernüchternde Feststellung deuten, dass alles Singen doch umsonst sei. Diese Deutung lässt sich noch erweitern. Das thematisierte Engagement löst das Gedicht selbst nicht ein, da sich das ‚Besingen des Hungers nach Gerechtigkeit‘ als Selbstzweck entpuppt. Der Dichter besingt, wenn es sein muss, ‚tudo e nada‘ (vgl. v. 10), wodurch sich jede Haltung verwässert.

¹²⁰⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 86.

¹²⁰⁹ Paraphrasiert: den Gerechtigkeitsdurst (v. 1), das Verbrechen (v. 3-4), den bedrängten Freund (v. 5), den Amtsmissbrauch bzw. die Hochstaplerei (v. 7).

¹²¹⁰ Paraphrasiert: das Mysterium der Zeit (v. 2), die Morgenwärme (v. 6).

¹²¹¹ Während „Virgínia“ (v. 9) eine Frauenfigur benennt, kann „congresso dos metais“ (v. 8) auf industrielle oder musikalische Aspekte verweisen.

Das Lied *A presença das formigas*¹²¹² erschien 1974 und ähnelt inhaltlich und aufgrund der Bauform¹²¹³ einigen Liedern und Gedichten des Caxias-Zyklus:

Der Text hat, vergleichbar mit ‚Era um redondo vocábulo‘, den psychologischen Zustand des Gefangenseins zum Thema. Im peinigenden Wachsein dissoziieren sich die Wahrnehmungen. Sie folgen nicht mehr der Logik des wahrnehmenden Subjekts und bilden eine Obsession, in die sich Erinnerungsfetzen mischen.¹²¹⁴

Die Ameisen aus Titel und erstem Vers lassen sich im Kontext als Anzeichen von unkontrollierbarer Unruhe¹²¹⁵ deuten. In diesem Zustand der Schlaflosigkeit¹²¹⁶ bricht der Freiheitswunsch aus (vv. 9-12):

Liberdade liberdade
Quem disse que era mentira
Quero-te mais do que à morte
Quero-te mais do que à vida

Dieser ‚Ausbruch‘ ist im Liedtext der einzige klar nach außen gerichtete Gedanke des Subjekts zu sein.

1978 schrieb Afonso das kurze Gedicht *Aqui vivem formigas*, in dem die Kleininsekten wie Ungeziefer oder Unkraut (v. 3) über ein persönliches Vakuum, das heißt hier eine Situation von Einsamkeit, herfallen.

Aqui vivem formigas¹²¹⁷

Aqui vivem formigas
2 Cântaros, papoilas
ervas daninhas
4 Meus amigos meus amigos foram-se

¹²¹² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 264.

¹²¹³ Das Lied besteht aus einer zwölfzeiligen Strophe im Metrum der *redondilha maior*. Die Reime und Assonanzen sind nicht regelmäßig.

¹²¹⁴ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 101.

¹²¹⁵ „A presença das formigas“ (v. 1) evoziert den Begriff ‚formigueiro‘, der u.a. Juckreiz und, im übertragenden Sinn, Ungeduld oder Unruhe bezeichnet.

¹²¹⁶ „Às tantas da madrugada“, „A longa noite de insónia / Às voltas da mesma cama“, vv. 4, 7-8.

O praticante exercita
6 a sua antiga dúvida

Die Freunde haben sich abgewendet und in der letzten Strophe übt sich das Subjekt in seinen bestehenden Zweifeln.

Während bei *A presença das formigas* und *Aqui vivem formigas* die Ameise eine fast korrosive Rolle spielt, steht sie in anderen Texten Afonsos für Emsigkeit und Durchhaltewillen.¹²¹⁸

Um 1980/1981 entsteht das Gedicht *Por um momento me fui habituando*.

Por um momento me fui habituando¹²¹⁹

Por um momento me fui habituando
2 Ou quase me pareceu habituar-me
Ao peso duma estátua jacente com turbante
4 Sabia que não era coisa que prestasse
fecho que corresse como se numa sala entrasse
6 Eu deito-me sempre confiante
à espera do voo dum mosquito
8 ou doutra metamorfose amável e ruidosa
Capaz de despertar em torno um ruído morno
10 Mas sei que a partida não chega nem o sinal
nem um dedo se move nem um mocho cantante
12 Não vem o silêncio sentar-se à minha mesa
A vizinha dorme o aparelho medita
14 tu habitualmente só, escreves à família
o candeeiro, as horas de Maria
16 O país conhece a autópsia do dia
Amanhã o ruído das crianças interrompe-me o sono
18 Ausenta-se a firmeza do facto
Sigo-lhe a cadência, a lavra costumeira
20 era ali o apeadeiro debruçado sobre o mundo
Uma rosa garrida no canto da janela
22 Eu queria romper este encanto canto

¹²¹⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 85.

¹²¹⁸ Im Lied *Fura fura* geschieht dies im Vergleich, während im Lied *A formiga no carreiro* die Ameise eine Chiffre für den engagierten Künstler ist.

¹²¹⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 93.

encher de pintassilgos a estrada
24 comover-me de novo ao passar da ribeirinha
Um amigo telefona-me. Convida-me à urgência
26 de chegar a compasso ao centro do ruído

Hoje não saio. Sinto-me perdido.

Den lyrischen Text konstituiert die inhaltlichen Oppositionen Ruhe/Schlaf und Lärm/Wachzustand. Innerhalb dieser semantischen Dichotomie gibt es jedoch komplexe Bewegungen, durch welche diese Opposition keine klaren dualen Strukturen erzeugt. Das lyrische Ich ist von Anfang an präsent und bietet eine einzige Perspektive auf alltägliche Situationen. Vereinzelt örtliche und zeitliche Komponenten erweitern das Beschriebene nur geringfügig. Wie bei vielen anderen Gedichten und Liedern Afonsos ist die Tierwelt gut vertreten – von der Mücke (v. 7) über die Eule (v. 11) zu den Distelfinken (v. 23). Sie alle kommen über ihre lautlichen bzw. gesanglichen Qualitäten zu klarer Präsenz. Die Geräusche, die teils von musikalischem Charakter sind, folgen im Text der oben genannten Sinnopposition. Sie sind entweder von angenehmer Art (vv. 8, 9, 11) oder neutral bis störend (vv. 17, 19, 22, 26). Der ‚lauwarme Lärm‘ (v. 9) leistet als Bildbruch einen synästhetischen Transfer zwischen akustischem und thermischem Feld. Das Einschlafen und Aufwachen (vv. 6, 9, 13, 17) wechseln sich regelmäßig ab. Vor allem die ersten drei Verse drücken dies aus. Die Verse 3 bis 5 lassen sich zudem als Konstatierung der Tatsache deuten, dass man nur zu leicht, eben wie ein ‚leicht gehender Reisverschluss‘, diesen Zuweisungen verfällt. Der Ausgang des Gedichts stützt diese Lesart. Das lyrische Ich empfindet angesichts des äußeren Drucks den Wunsch des Rückzugs (vv. 6, 9). Konkret kann hier die Situation eines lyrischen Ichs umrissen werden, dass angesichts seines Status als zentraler Akteur der Bewegung des Protestlieds mit Forderungen und Ansprüchen konfrontiert wird (v. 25-26). Dies löst sich erst gegen Ende des Textes auf. Vorher wird das Gedicht von dem eigentlich vom lyrischen Ich empfundenen Antrieb dominiert, vertrauensvoll eine moderate Entwicklung abzuwarten (v. 6-9). Da diese aber nicht kommt (v. 10-12), bleibt nur das nahende Angebot eines (ver)störenden Lärms (v. 17). Das lyrische Ich scheint ihm zunächst folgen

zu wollen und selbst aktiv zu werden (v. 19-24). Als aber das zunächst lockende Angebot (v. 21-22) zur konkreten Anfrage wird (v. 25-26), zieht sich das lyrische Ich im letzten, vom Rest des Textes abgerückten Vers, zurück. Das Gedicht gibt Afonsos Situation in seiner letzten Schaffensphase wieder: Das Dilemma des Genres engagierter musikalischer Lyrik bzw. entsprechende Ansprüche zu einer Zeit der als enttäuschend wahrgenommenen postrevolutionären ‚Normalisierung‘ trat offen zu Tage. Das Gedicht gibt Afonsos zurückhaltenden, kritischen bis ablehnenden Umgang mit der Reduzierung seines Werkes auf das Vertreten linker Positionen oder seiner Wahrnehmung als ‚Star‘ der nationalen Musikszene wieder.¹²²⁰ Eine derart biographisch gestützte Interpretation darf trotz ihrer Plausibilität nicht darüber hinweg täuschen, dass sich auch andere Lesarten entwickeln lassen. Diese werden durch die Kombination mit einem hauptsächlich alltäglichen Vokabular begünstigt. *Por um momento me fui habituando* tangiert auch sprachlich einen modernen Diskurs. Diesen erreicht das Gedicht über das dekonstruktive Verhältnis des lyrischen Ichs zu seiner Umwelt.

Insisto não ser tristeza gehört zu Afonsos kürzeren Gedichten und entstand um 1980/1981. Die vier Zweizeiler sind in siebensilbiger ‚redondilha maior‘ abgefasst, was dem Text einen popularen Charakter verleiht.

¹²²⁰ Dieser Status ist allmählich ab Ende der 1970er, zur Zeit des so genannten ‚canto livre‘ und danach kultiviert worden. Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 150-151.

Insisto não ser tristeza¹²²¹

- Insisto não ser tristeza
2 Soluçar sobre uma mesa
- E mais não ser deste mundo
4 Meter navios no fundo
- Num caminho de esqueletos
6 Sempre se plantam gravetos
- E se a velhice for tua
8 Senta-a no meio da rua

In diesem Gedicht stemmt sich ein lyrisches Ich gegen das Gefühl der Traurigkeit. Die zweite und dritte Strophe handeln unmissverständlich vom Tod, der mit einer Art physischen Alienation eingeführt wird (v. 3). Den satirischen Stil der dritten Strophe führt die letzte Strophe fort: „gravetos“ (v. 6) bedeuten im übertragenden und hier vom Kontext bestätigten Sinne soviel wie ‚Gebeine‘. Hier wendet sich das lyrische Ich erstmals mit einer Aussage an ein Du, womit das Melancholisch-Düstere der vorherigen Verse aufgelöst wird. So endet das Gedicht im Stile einer populären Glosse, mit der das lyrische Ich den Rat gibt, das Gefühl des Alterns abzustreifen (v. 8). Das Wort ‚velhice‘ kann im übertragenden Sinne auch für den Charakterzug der ‚Mürrisckheit‘ stehen. Aber auch eine fast gegensätzliche Lesart dieser Stelle drängt sich auf, denn das, was in die Straßenmitte gelegt wird, ist exponierter als zuvor.

Das einstrophige Gedicht *Como o lugar é frondoso*¹²²² entstand um 1980/1981. Es fällt aufgrund der Überhand an Anaphern auf, die fast zwei Drittel der 24 Verse einleiten. Es handelt sich metrisch um eine *redondilha maior* und die meisten Verse sind über Reime verbunden. Das für den deskriptiven Stil des Gedichts verantwortliche ‚como‘ wird ausschließlich adverbial verwendet. Ein lyrisches Ich kommt nur reflexiv und als dritte Person vor.

¹²²¹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 112.

¹²²² Ebenda, S. 135.

Der Titel und erste Vers prägt die zentrale Allegorie des Gedichts, indem „frondoso“ den nicht näher genannten Ort als umfassend bezeichnet. Diese Abundanz wird durch eine fünfzehngliedrige Kette vielfältiger und -schichtiger Aussagen konstituiert. Diese erzeugen nicht immer kohärente Sinngefüge, die dann zudem von banaler Alltäglichkeit und kolloquialer Sprache geprägt sind (vv. 3, 4, 9, 10, 19-22):

Como a costela partida
serve para a vida inteira

[...]

Como o mel serve de prova
e o exercício conforta

[...]

Como chove em Venezuela
e em Vila Franca de Xira

Como cava a sepultura
a doce canção de gesta

Solche Aussagen scheinen nicht bewusst hermetisch verschlüsselt, sondern in einer Willkürlichkeit ihren Ursprung zu haben. Dort, wo sie konkreter werden, drängt sich die kontemplative Beobachtung eines in sich ruhenden lyrischen Ichs in den Vordergrund (v. 11-15, 23-24):

Como o mar ainda é leve
aqui à Ribeira Mota

Como a mulher é belíssima

Como o centeio é cevada

Como bem se leva a vida

[...]

Como dançam as meninas
que são mordomas da festa

Sie gestalten das Gedicht im Sinne eines höchst subjektiven Ausdrucks, dessen dichte Collage Expressivität erzeugt.

Das folgende Gedicht ist strukturell mit *Como o lugar é frondoso* vergleichbar und entstand ebenfalls Anfang der 1980er.

Eu seriamente¹²²³

- Eu seriamente me filho de acordo
2 Eu seriamente me desfaço avulso
Eu seriamente me reconcilio
4 Eu seriamente me readmito ileso
Eu seriamente me antecipo a prazo
6 Eu seriamente me reservo avulso
Eu seriamente me anuncio escasso
8 Eu seriamente me volvo em uso
Eu seriamente requero fatias
10 Dos outros não de mim poder iluso
Eu seriamente vou medir o espaço
12 Que vai de parafuso em parafuso

Auch diesen einstrophigen lyrischen Text strukturiert eine Kette von Anaphern, die nur den zehnten und den letzten Vers auslassen. Im zehnsilbigen Gedicht sind die überwiegenden Kreuzreime nicht regelmäßig. Der Ausdruck ‚eu seriamente‘ fungiert in der Normsprache als eine Floskel, mit der eine Aussage – oft ein persönliches Bekenntnis – eingeleitet und dadurch wiederum aufgewertet wird. Das lyrische Ich bekennt sich zu einem augenscheinlich wiederhergestellten Verhältnis zu der eigenen Person. Dieses Verhältnis ist jedoch durch Verfall und Mangel (vv. 2, 6-8) charakterisiert. Die Confessio mündet schließlich in eine sinnlose und zudem pedantische Handlung (v. 11-12). In ihr zeigt sich die ‚illusorische Macht‘ (v. 10), das heißt die Leere und Schwäche des lyrischen Ichs. Es gibt sich somit einer ausweglosen Selbstrechtfertigung hin.

*Vou morrer com esta norma*¹²²⁴ (um 1980/1981) handelt mit aller Deutlichkeit vom Tod. Es gehört mit zwölf Vierzeilern zu den längeren Texten Afonsos. Die populäre Form wird vom siebensilbigen Metrum getragen, das nur bei einigen wenigen Versen aussetzt. Das Reimschema ist mit Ausnahme des Kreuzreims in der letzten Strophe umschlingend.

¹²²³ Ebenda, S. 139.

¹²²⁴ Ebenda, S. 141.

Thematisch beginnt es mit einem resignierten lyrischen Ich, das seinen offensichtlich schlechten Zustand selbstironisch pointiert (v. 3-4):

Não se fazem continências
Quando não se está em forma

Diese Situation führt zu einer reuigen Betrachtung seiner Vergangenheit (v. 21-24):

Às vezes vem-me ao espírito
Parte da vida passada
Numa outra terra grada
Contrito mais do que aflito

Die Thematik des Todes wird im Gedicht jedoch nicht weiter vertieft. Stattdessen wird ein Verwandtschaftsumfeld hinzugezogen (Großonkel, Mutter, Cousine und Tochter, vv. 14, 17, 19, 47). Sarkastische bis groteske Bemerkungen über das eigene Unvermögen¹²²⁵ und die Belächelung durch andere treten in den Vordergrund (9-12):

Chamam-me catastrofista
Pitoniso de aguarela
Só por ter numa janela
Um papagaio de crista

Mit der Nennung eines Orakelpriesters von Delphi knüpft dieses Gedicht an Afonsos Usus an, in seinen Texten die antike Mythologie zu ‚profanisieren‘. Der Selbstbezug eines tritt an diesen Stellen besonders hervor (vv. 25-28, 39, 40):

Tenho esta forma prosaica
De fazer versos à toa
Sou como um cego em Lisboa
A tocar a balalaika

¹²²⁵ “É tudo muito quadrado”, “Sem gafas é que não vejo / Há quem tenha dó de mim”, “Dum certo modo sou fraco”, vv. 6, 37-38, 41.

[...]

A tocar o bandolim

Solfejo é que não solfejo

Die von Erinnerungen ausgelösten Emotionen thematisiert das Gedicht *É forçoso ter um papel ao lado* (um 1980/1981):

É forçoso ter um papel ao lado¹²²⁶

É forçoso ter um papel ao lado

- 2 A humana ternura do metal fundente
- Dentro de nuvens, fechada numa lágrima
- 4 Ouve-se tinir uma lembrança viva

Die formale und inhaltliche Prägnanz des Vierzeilers im freien Vers verdichtet die intensive Erfahrung einer lebendigen Erinnerung. Die Situation eines Tagebuchschreibers evoziert nur der erste Vers. Sie erklingt mit metallischer Klarheit (v. 4), womit ein Bezug zur menschlichen Rührung (v. 2, 3), die ebenfalls mit metallischer Metaphorik umgesetzt wurde (v. 2), Einzug erhält. Somit wird ein romantischer Duktus durchbrochen. Die Abwesenheit eines expliziten lyrischen Ichs begrenzt die Subjektivität. Diese manifestiert sich exklusiv durch die indefinit geschilderte Eindringlichkeit. Sie erreicht damit eine Allgemeinheit.

Das Gedicht *A quem eu devo*¹²²⁷ (um 1980/1981) leitet den Hergang von Afonsos Umzug nach Afrika Schritt für Schritt her, bleibt aber sprachlich durchaus hermetisch. Als Afonsos Eltern 1930 nach Silva Porto (Angola) auswanderten, blieb er wegen Krankheit bei Verwandten in Coimbra zurück¹²²⁸: „A quem eu devo / Ao vírus devo“ (v. 1-2). Per Schiff kam Afonso 1933 nach. Die Schiffsreise selbst war für den Dreijährigen im Rückblick eine übermenschliche Herausforderung (vv. 4-6, 10-11, 15-18):

era miúdo

desembarcava

¹²²⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 103.

¹²²⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 150.

¹²²⁸ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 20.

em incerto lenho
[...]
no instante
no fulgor marinho
[...]
apalpo os dentes
dentro do poço
tanto tempo breve
Como pude lográ-lo?

Der Afonso begleitende Vetter¹²²⁹ war in den Flitterwochen und zog sich auf der Reise weitgehend zurück: „Em corrida evadiram-se / os noivados“ (v. 21-22).

Im Mai 1978 schrieb Afonso das Gedicht *Sabia antigamente de palavras*, das aus zwei Strophen zu zwölf und respektive acht Versen besteht.

Sabia antigamente de palavras¹²³⁰

Sabia antigamente de palavras
2 E nelas eu dizia
Como é forçoso estar vivo
4 Mas não é fácil relembrar
de que espuma eram feitas
6 as primeiras surtidas.
Alguma coisa do que sou e fui
8 foi em viagem
pela madrugada conforme
10 e nem por uma vez
deixou de repicar os meus ouvidos
12 a mesma toada miúda.

Tratei de novo
14 motivar os dias
Refazer a infância
16 Pousar ainda a calote sobre a tábua

¹²²⁹ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 22 und Engelmayer, Elfriede (1999): *José Afonso, poeta*, S. 67.

¹²³⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 83.

- e espreitar;
- 18 o velho passeando no deque
os pássaros na brancura conduziam a barca
- 20 E tu silêncio, sempre vinhas

Das Aufarbeiten der Vergangenheit des lyrischen Ichs steht durch den Ausdruck alltäglich empfundener Selbstzweifel (vv. 3-4, 7-8) im Vordergrund. Die metonymisch vermittelte Schifffreise (v. 18) steht auch für das weitere Voranschreiten der Lebenszeit. Der Ausdruck der Bemühungen des lyrischen Ichs, mit der in der ersten Strophe skizzierten Vergangenheit aufzuräumen (v. 13-15), scheint sich dem letzten Vers nach im Schweigen aufzulösen.

In diesem Gedicht hat Afonso mit der bereits beschriebenen ersten Reise nach Afrika im Alter von nur 3 Jahren eine konkrete Kindheitserinnerung metaphorisch ausgestaltet. Die Erinnerungen und die Eindrücke konzentrieren sich auf einen alten Missionar (v. 18), der sich als einziger Afonso annahm, weil der begleitende Cousin sich kaum um ihn kümmerte. Der Missionar bleibt die „única figura paternal e protectora que vemos surgir nos poemas de José Afonso.“¹²³¹ In seiner Poesie erlangt diese punktuelle Erinnerung eine mythisch verklärte Dimension:¹²³²

[D]as Thema des Aufbruchs, das Selbstverständnis als Exilierter, zieht sich durch seine gesamte Lyrik.¹²³³

Im kurzen im Gefängnis von Caxias geschriebenen Text *Prosema II*¹²³⁴ (Mai 1973) löst die physische¹²³⁵ und psychische Enge diese Erinnerung aus. Auf Basis dokumentarischer Szenen entwickelt sich Afonsos „recriação poética e mítica da infância“¹²³⁶:

¹²³¹ Engelmayer, Elfriede (1999): *José Afonso, poeta*, S. 67. Diese Rolle kommt höchstens noch Afonsos Großvater zu, wie das Gedicht *Nem sempre os dias são dias passados* (31.03.1981) belegt: „Quando era pequenino era soldado“, „Já o meu avô me aceitava como eu sou“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 160, vv. 3, 8.

¹²³² Vgl. Engelmayer, Elfriede (1999): *José Afonso, poeta*, S. 67-69.

¹²³³ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 22.

¹²³⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 60.

¹²³⁵ „estreito mundo em que me movo“, „paredes brancas pontilhadas“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 60.

¹²³⁶ Engelmayer, Elfriede (1999): *José Afonso, poeta*, S. 69.

Tento galgar esta padiola dentro da minha cabeça e daí lançar-me à desfilada sobre uma estepe daninha ou cair do alto da montanha onde guardo o meu ninho de águia. Digo-vos que só pretendo A Grande Casa Alugada da Minha Infância¹²³⁷, o vapor ronceiro em que apenas um velho missionário se lembrara de que uma criança existia.¹²³⁸

Mit einer Strophe von 16 Versen und einer fast einheitlicheren ‚redondilha maior‘ gehört *A hora aqui é nada* zu Afonsos regelhafteren Poesiebauformen. Das Gedicht entstand um 1980/1981.

A hora aqui é nada¹²³⁹

- A hora aqui é nada
2 Fazer por ser algum'hora
Útil por dentro e por fora
4 Ter um punho por soldada
Quando o fito é passageiro
6 Embora não falte o brio
De apalpar o mundo inteiro
8 E transformá-lo num rio
A gente só sentencia
10 É como andar às avessas
Mais vale não ir em promessas
12 E ter a cabeça fria
Bem tolo é quem negoceia
14 O trunfo que tem na mão
Com duas pernas coxeia
16 Mas é dele o aleijão

Der Wechsel von umschließenden und Kreuzreimen unterteilt die einzige Strophe in vier Einheiten, was auch den inhaltlichen Einheiten entspricht. Weiterhin auffallend ist die graphische Markierung der Krasis im Ausgang des zweiten Verses.

Der Zeit-Raum-Komplex aus dem Titel wird unmittelbar aufgegriffen. Die Kriterien Nützlichkeit und Rentabilität (v. 3) werden in Zweifel gezogen. Ab Vers 5 wird ein zögernder Antrieb zur Veränderung verdeutlicht, der trotz

¹²³⁷ Man vergleiche die Bezeichnung des Schiffes als gemietetes Kinderheim mit der geheimnisvollen ‚Secreta Casa da Infância‘ im Gedicht *Ouve a Secreta Casa da Infância* (1960er), vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 57.

¹²³⁸ aus *Prosema II*, ebenda, S. 60.

¹²³⁹ Vgl. ebenda, S. 115.

allen Mutes nur vorübergehend scheint. Erkennbar wird ab Vers 9, dass es beim bloßen Urteilen bleibt und man sich mit kühlem Kopf gegen leere Versprechungen (v. 11-12) wehren muss. Die letzten vier Verse drücken eine Art Moral der Geschichte aus. Sie lässt sich zusammenfassen als Verweigerung gegenüber einer Vereinnahmung zu Gunsten der eigenen Identität und Aufrichtigkeit. Letzteres wird interessanterweise über eine Stilfigur eines körperlichen Mangels (v. 15-16), als Wiederaufnahme der Redewendung (v. 14), abgebildet. Selbst ein Mangel gehöre einem allein, so die Botschaft.

Mit Ausnahme des kollektiven „a gente“ (v. 9) tritt ein lyrisches Ich deutlich hinter den Reflexivpronomen zurück. Es ist als unpersönlicher Akteur kein Protagonist. An vorderster Front stehen die Aussagen, die über Redewendungen und umgangssprachliche Ausdrücke (vv. 10, 13) einen populären Diskurs emulieren. Diese einfache Sprachbasis und die klare Form verstärken den volkstümlichen Aspekt dieses Textes.

Das Lied *Pombas*¹²⁴⁰ besteht aus drei Sechszeilern mit unterschiedlichen Metren. Die erste Strophe erzeugt ein einfaches Bild hoch fliegenden Tauben, die nicht mehr zurückkehren. In der zweiten Strophe werden die Vögel zur Muse des Dichters (v. 7-12):

Trazem dentro
Das asas prendas
Nos bicos rosas
Nuvens desfeitas
No mar
Pombas do meu cantar

In der letzten Strophe verdeutlicht das lyrische Ich, welchen Inhalt sein Gesang hat (v. 13-17):

Canto apenas
Lembranças várias
Vindas das sendas

¹²⁴⁰ Ebenda, S. 191. Diskographisch wurde dem Titel dieses Liedes stets ein Artikel im Plural vorangestellt.

Que ninguém sabe
Onde vão

Es offenbart sich als Lied über das Festhalten an Erinnerungen in Verbindung mit der Feststellung, dass die Wege der Zukunft ungewiss bleiben. Der Text schließt mit der Wiederholung des sechsten Verses. Der hohe Flug der Tauben symbolisiert hier die Ferne und der Erinnerungen und die Tatsache, dass ihre Zeit verloren ist.

Die Komposition für die Vertonung dieses Textes stammt von Luís Andrade, genannt Pignatelli. Afonso kommentiert seinen eigenen Gesangsstil und das Arrangement wie folgt:

[F]eita de reiteraões e alongamentos em que a voz mantém as sílabas finais até se extinguir lentamente (...). O poema, a melodia e o acompanhamento separam-se e reúnem-se de novo. [...] A voz eleva-se e tenta fixar por meio de modulaões adequadas o voo dos pássaros que se perde na distância.¹²⁴¹

Eine solch detaillierte Beschreibung überrascht bei einer für Afonsos Frühphase typisch einfachen Vertonung, deren Gesang jedoch von intensiver Eindringlichkeit ist.

VI.3.2.3.3. Ästhetik der Natur

Im Jahr 1953, Afonso ist Mitte 20, erscheinen die ersten zwei Singles mit insgesamt 4 Titeln. Sein in diesem Rahmen erster als Lied veröffentlichter Titel mit eigenem Text ist *Fado das Águias*:

Fado das águias¹²⁴²

Ó águia que vais tão alta
2 Por essas serras além
Leva-me aos céus onde eu tenho
4 A alma da minha mãe

As lágrimas que eu chorei

¹²⁴¹ Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 98.

¹²⁴² Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 154.

- 6 Leva-mas porque são puras
 São as preces que eu rezei
8 Com saudades e ternura

José Niza diskutiert diesen Liedtext als mögliche Adaptation eines ebenfalls zweistrophigen Gedichts. Es stammt aus der Feder des Volksdichters Henrique Rêgo, wurde um 1920 verfasst und heißt *Oh! Águia*. Niza begründet seine Vermutung mit der frappierenden Ähnlichkeit des ersten Vierzeilers aus Afonsos Lied mit den Versen 1, 3, 4 und 5 aus Rêgos Gedicht.¹²⁴³ Nizas Vermutung ist zu folgen, sind doch die Hälfte von Afonsos Versen als geringfügige Adaptation des Rêgo-Gedichts. Allerdings befinden wir uns beim Coimbra-Lied ohnehin auf einem Terrain von höchst dichter Intertextualität im Hinblick auf die populäre und eigene Liedtradition.

Der Text des ‚Adler-Fados‘ ist strukturell und inhaltlich dem einfachen Coimbra-Lied treu. In ihm verbinden sich Subjektivität, ein elegischer Ton des Abschieds sowie die Naturallegorie. Evoziert wird das zentrale Bild der Sehnsucht nach der verstorbenen Mutter (v. 4). In der zweiten Strophe wird diese Sehnsucht durch die Leiderfahrung symbolisiert und durch Tränen und Stoßgebete (v. 5, 7) präzisiert.

Die Vertonung des Lieds folgt der traditionellen Konzeption des Coimbra-Liedes mit einer den Rhythmus vorgebenden Instrumentaleinleitung zweier portugiesischer Gitarren. Afonsos Gesang ist die genretypische dramatisch bis pathetische Vortragsweise, bei der auch unbetonte Silben im Auslaut – vor allem aber am Versende – mit einem gleichmäßigen Vibrato in die Länge gezogen werden. Die durchgängige Molltonart dieses Liedes unterstützt seine thematische Tragik.

Die Gesangsdarbietung wiederholt jeweils die beiden Eingansverse beider Strophen, wobei die Interjektion ‚ai‘ vor der Wiederholung der jeweils zweiten Verse in Verbindung mit dem kurzzeitigen Verlangsamten des Taktes eine dramatische Schwere erzeugt. Bei den zwei letzten Versen beider Strophen jedoch wird nur der jeweils letzte Vers wiederholt, wobei der Ausruf ‚ai‘ nur im ersten Durchgang dem entsprechenden Vers vorangeht.

¹²⁴³ Vgl. das Beiheft der CD *De Capa e Batina* (1996). *Oh! Águia* von Henrique Rêgo: „Oh águia que vais tão alto / Num voar vertiginoso / Por essas terras d’além // Leva-me ao céu, onde tenhas / Estrela da minha vida / Alma da minha mãe“. Dieses Gedicht wurde durch den Standart ‚Fado bacalhau‘ von der Lissaboner Fadogröße Alfredo Marceneiro vertont.

Ein erneutes Singen des Verses bedeutet auch immer eine melodische Veränderung und Verstärkung. Ausgehend von der gesungenen Versstruktur ergäbe sich also ein 14-Zeiler.

Das Lied *Fui à beira do mar*¹²⁴⁴ erschien 1972. Den Liedtext eröffnet ein sehr präsenten lyrisches Ich mit einer ansatzweise narrativen Sequenz (v. 1-4):

Fui à beira do mar
Ver o que lá havia
Ouvi uma voz cantar
Que ao longe me dizia

Die Bewegung geht von der kalten Nacht (v. 8) bis zum Tage (v. 12, 14) und wird durch die temporale Konjunktion „Desde então“ (v. 9, 17) gestützt. In der zweiten Strophe spricht die im dritten und vierten Vers angekündigte Stimme dem lyrischen Ich ermunternd zu (v. 5-8):

Ó cantador alegre
Que é da tua alegria
Tens tanto para andar
E a noite está tão fria

Thematisch geht es in diesem Lied also auch um Beharrlichkeit. Allerdings herrscht eine höchst subjektive Diktion und das Erleben des lyrischen Ichs vor (vv. 10, 18):

No meu peito a alegria
[...]

No meu peito em segredo

Mit der Stimme, die das lyrische Ich motivierend anspricht, erhält kein echter Dialog Einzug. Sie erzeugt aber im „cantador alegre“ (v. 5) neuen Mut, der über den Rückgriff auf das Meer metaphorisch umgesetzt wird (v. 15-16):

¹²⁴⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 230.

Entre o céu e o mar
Uma proa rompia

Nur unterschwellig taucht der Wechsel zwischen beiden Stimmen – dem Sänger und jemanden, der zu ihm spricht – im Liedtext auf, zumal die Grundperspektive immer beim Künstler bleibt (vv. 3, 11, 19). Das „einzige Subjekt des Gedichts in seiner spezifischen Bedingung als Künstler“¹²⁴⁵ oszilliert zwischen Selbstzweifeln und aufmunternder Freude.

Die Vertonung nutzt ausschließlich die Durtonart und nähert sich durch zwei rapide gezupften akustischen Gitarren der simplen Instrumentierung des Coimbra-Liedes. In der Einleitung sowie den Instrumentalteilen nach den Refrains erklingt die simple Tonfolge eines Glockenspiels. Afonso singt über das ganze Lied mit stark verhallter Stimme und wiederholt die ersten zwei Verse jeder Strophe, bei den Refrains erfasst die Wiederholung den ganzen Vierzeiler. Nach einer Strophe, bei der mit dem letzten Vers der Takt deutlich verlangsamt wird, singt Afonso die anschließenden Refrains zweistimmig. Das einfach gehaltene Arrangement ist harmonisch und stützt damit die inhaltliche Ebene des ‚freudigen Sängers‘.

Das Gedicht *Sobre os meus olhos*¹²⁴⁶ (1958) gehört zu den wenigen Texten aus Afonsos Frühphase, die als Gedichte veröffentlicht wurden. Die 16 Strophen sind von recht ungewöhnlicher Bauform und – in dieser Form einmalig für Afonsos Lyrik – mit römischen Ziffern durchnummeriert.¹²⁴⁷ Allerdings wurde die römische Zahl III aus nicht zu klärenden Gründen übersprungen.¹²⁴⁸ Auffällig variieren die Strophen zwischen dem dominierenden Vierzeilern und Verskompositionen von zwei- bis dreizeiligen Strophen sowie andere Kombinationen, bei denen auch Auslassungen von Verszeilen herausragen. Häufig sind Gedankenstriche, die in einigen Fällen den Vers einleiten und wieder abschließen. Die fünfsilbige ‚redondilha

¹²⁴⁵ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 74.

¹²⁴⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 31-32.

¹²⁴⁷ Nur noch das viel später erschienene Lied *O país vai de carrinho* hat nummerierte Strophen, allerdings handelt es sich in diesem Fall um arabische Ziffern, vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 309.

¹²⁴⁸ „Não foi possível averiguar se a «ausência» da terceira estrofe resulta de mera gralha na numeração ou da sua efectiva omissão.“ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 31.

menor' wird oft mit längeren Metren abgewechselt. Reime tauchen zwar gezielt aber nicht durchgehend regelmäßig auf. Sie erzeugen in Verbindung mit dem Gegenstand und Vokabular einen Diskurs populärer Poesie.

Zunächst wird vor dem Auge des lyrischen Ichs (vv. 1, 5) eine Situation beschrieben, genau wie sie auch zwei Raben beobachten („há dois corvos 'spretando:", v. 8). Mit Hermelinen (v. 26), Vögeln (v. 27), Fischen (vv. 42, 59), Wäscherinnen (vv. 33, 43), einem Jungen (v. 39) und Bootsführern (vv. 53, 57) bilden die Raben eine detailreiche Szenerie des Lebens an einem Fluss. Das lyrische Ich reflektiert über dieses Bild und seine Bedeutung im Wechsel von Fragen zu mahnenden Ausrufen. Das fließende Flusswasser steht für das Schwinden von Erträumtem (v. 13-14)

Águas claras correndo,
Meus sonhos vão indo!

und den Verfall des Lebens (vv. 9-10, 27-28, 41-42)

— águas mortas
que o rio vão sujando
[...]

— Nem nas pedras as aves
fazem ninhos...
[...]

— Deixa o rio
que os peixes vão morrendo!

als klare Tendenz bis zum Ende des Gedichts (vv. 59-60):

— Um peixe morto bóia
em meu sentido!

Die mehrfache Anrufung der Flusswasser (vv. 13, 17, 21), dem lyrischen Ich sein Schicksal zu offenbaren („— Que vento nos leva / no sonho vazio“, „no sonho acabado“, vv. 19, 20, 24), verweist auf Afonsos Lied *Balada do Outono* (1960). Dort hat das Bild des Flusses als Allegorie für das

vergehende Leben keinen solchen Detailreichtum. Es bezieht aber besonders aus diesen Versen von *Sobre os meus olhos* einen intertextuellen Impuls (vv. 11, 13, 17-18):

Rio d'águas passadas

[...]

Águas claras correndo,

[...]

Oh! águas que lavam

as pedras do rio,

Die ‚Herbstballade‘ ist sowohl als lyrischer Text als auch als Lied ein Markstein in Afonsos Gesamtwerk. Die Vertonung seines eigenen vierstrophigen Gedichtes mit abwechselnd 6- und 5-Zeilern gilt als erster, aber noch nicht endgültige les- und hörbare Schritt weg von der traditionellen Form der Coimbra-Ballade.¹²⁴⁹

Balada do Outono¹²⁵⁰

	Águas passadas do rio ¹²⁵¹	12	Águas do rio correndo
2	Meu sono vazio		Poentes morrendo
	Não vão acordar	14	P'ras bandas do mar
4	Águas das fontes calai		Águas das fontes calai
	Ó ribeiras chorai	16	Ó ribeiras chorai
6	Que eu não volto a cantar		Que eu não volto a cantar
	Rios que vão dar ao mar	18	Rios que vão dar ao mar
8	Deixem meus olhos secar		Deixem meus olhos secar
	Águas das fontes calai	20	Águas das fontes calai
10	Ó ribeiras chorai		Ó ribeiras chorai
	Que eu não volto a cantar	22	Que eu não volto a cantar

¹²⁴⁹ Vgl. Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 148.

¹²⁵⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 194. Die in den Anthologien abgedruckten Fassungen wurden hier in den genannten Bereich und zugunsten des gleichmäßigen Metrums mit der gesungenen Fassung abgeglichen.

¹²⁵¹ In allen Druckfassungen vor 2010 lautet der Vers ‚Águas e pedras do rio‘.

Zwischen den in den Plattenveröffentlichungen und in den Anthologien abgedruckten Fassungen gibt es einen nennenswerten Unterschied. In Vers 2 steht an der Stelle des Vergangenheitspartizips ‚passadas‘ (gesungene Version) das metrisch gleichwertige ‚e pedras‘. Auf keinen der drei bekanntesten Aufnahmen¹²⁵² wurde letztere Fassung gesungen. Als Erklärungsansatz mag die intensivere Ausbeute der Binnenassonanz aufgrund der Vokalhäufung in ‚águas‘ und ‚passadas‘ dienen.¹²⁵³ Zudem führt die Kombination mit dem Verhängenheitspartizip in eine Metapher mit dem Charakter einer Redewendung.¹²⁵⁴ Sie evoziert gleich zu Beginn eine abgeschlossene Vergangenheit. Folglich übernimmt die 2010 erschienene Liedsammlung *Todas as canções* die gesungene Version.¹²⁵⁵

Die Vertonung ist im Rahmen der Coimbra-Ballade dem Genre getreu mit dynamischer Rhythmik und der Kombination von akustischer und Coimbra-Gitarre umgesetzt worden. Dem Arrangement folgt auch die Studiofassung von 1981. Weiterhin unterscheidet sich die den Verssprung vervielfältigende Versstruktur der Anthologien¹²⁵⁶ von der einfacheren Variante, die im Hinblick auf die Vertonung für die hiesige Analyse bevorzugt wird.

Afonso selbst relativierte, dass das Lied „[m]ais propriamente *Balada do rio*“¹²⁵⁷ hätte heißen müssen. Zugleich verortet er es motivisch in die spätjugendlich-studentische Erfahrungswelt von Coimbra mit ihrem Fluss Mondego als zentralen Bezugspunkt.¹²⁵⁸

Der elegische Liedtext selbst liefert jedoch darüber hinaus keine solch konkreten Bezüge. Er stützt sich, anders als die meisten Lieder der gleichnamigen Platte¹²⁵⁹, eben nicht mehr auf die Referenz des studentisch-urbanen Umfelds. Das Lied *Balada do Outono* tendiert in Richtung einer generalisierten Klage und schließt in jeder Strophe mit dem Selbstbezug des Sängers, wobei die letzten drei Verse eine Refrainfunktion übernehmen.

¹²⁵² EP *Balada do Outono* (1960), LP *Fados de Coimbra e outras canções* (1981) und Doppel-LP *Ao vivo no Coliseu* (1983).

¹²⁵³ ‚Águas passadas‘ gegenüber ‚Águas e pedras‘.

¹²⁵⁴ Gemeint ist hier ‚águas passadas (não movem moinhos)‘.

¹²⁵⁵ Vgl. Afonso, José (2010): *Todas as canções*, S. 51.

¹²⁵⁶ Es sind dadurch insgesamt 33 statt 22 Verse. Die zweite und vierte Strophe wurde lediglich durch einen Einzug und nicht durch eine Leerzeile von der vorherigen Einheit abgesetzt.

¹²⁵⁷ Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 95. Kursiv im Original.

¹²⁵⁸ Vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 95.

¹²⁵⁹ Es sind dies *Vira de Coimbra*, *Amor de Estudante* und *Morena*.

Afonso's ‚Herbstballade‘ beruht auf der jahreszeitlichen Allegorie (Wasser, Tränen). Es kommt eine endzeitliche Stimmung auf, die im Versagen der Stimme des Sängers zu münden scheint. Die vier Strophen ergeben sich aus drei Strophen, wobei die zweite Strophe am Ende wiederholt wird und aus nur fünf statt sechs Versen besteht. Der Wasserkreislauf – das im Gedicht Angesprochene – folgt keiner strikten Linearität: er geht vom Fluss über Quellen zu Bächen, um dann ins Meer, dem Ort des Sonnenuntergangs, zu münden (v. 13-14). Das resignierte lyrische Ich, ein sein künftiges Schweigen ankündigender Sänger, konstituierte sich zuvor durch seine Gefühlsleere in der ersten Strophe, die metaphorisch über den Schlaf¹²⁶⁰ (v. 2) ausgedrückt wird. Kurz darauf erfolgt eine Bitte um Tröstung (v. 8). Eine Art ‚Dialog‘ entsteht zwischen lyrischem Ich und dem Wasserzyklus: Zunächst vermag der ‚leere Schlaf‘ nicht durch das Flusswasser geweckt zu werden, dann werden die Wasser imperativ angesprochen, um am Anfang der zweiten Strophe geradezu angefleht zu werden.

Thema, Metaphorik und Sprache des Gedichts verorten den Liedtext innerhalb des Coimbra-Liedes und seiner spezifisch ausgestalteten romantischen Stilistik. Seine zentrale Bewegung ist eine grundsätzliche Verweigerung gegenüber dem menschlichen Ausdruck, hier dem Gesang. Diese Verweigerung stärkt jedoch die Rolle des lyrischen Ichs. Der Barde ruft die Gewässer von Bächen und Flüssen wie Musen an. Eine solche Interpretation liefert Afonso auch selbst¹²⁶¹, ohne jedoch ihr wesentliches Element zu präsentieren. Die Verweigerung entsteht nämlich durch die besondere Art der Invokation, die gegenüber der klassischen Form eine Umkehrung darstellt. Im Imperativ droht der Dichter geradezu mit dem Einstellen seines Gesangs.

Altos castelos erschien 1964 auf Afonso's LP BALADAS E CANÇÕES. Laut der Anthologie schrieb Afonso das Lied nach dem Lesen der Autorin Irene Lisboa (1892-1958), wobei die Angabe eines genauen Werkes ausblieb.¹²⁶²

¹²⁶⁰ Im Portugiesischen bedeutet ‚sono‘ zugleich auch ‚Müdigkeit‘.

¹²⁶¹ „O trovador julga-se imprescindível, como um protagonista que a si próprio se interpela para convocar a presença das águas“, Afonso, José (1992): *Cantares* s, S. 95.

¹²⁶² Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 196.

Altos castelos¹²⁶³

Altos castelos de branco luar
2 Linda menina que vai casar
Torres cinzentas que dão para o vento
4 Dentro do meu pensamento

Eu lá na serra não sou ninguém
6 Se fores prà guerra eu irei também
Irei também numa barca bela
8 Cinta vermelha e saia amarela

Na praia nova caiu uma estrela
10 Moças trigueiras ide atrás dela
Rola rolinha garganta de prata
12 Canta-me uma serenata

Eu lá na serra não sou ninguém
14 Se fores prá guerra eu irei também
Irei também numa barca bela
16 Cinta vermelha e saia amarela

Um cavalinho de crina na ponta
18 Leva à garupa uma bruxa tonta
Duas meninas a viram passar
20 Mesmo à beirinha do mar

Eu lá na serra não sou ninguém
22 Se fores prá guerra eu irei também
Irei também numa barca bela
24 Cinta vermelha e saia amarela

In den *Cantares*-Ausgaben aber nannte Afonso als Inspiration unter anderem Gedichte im Stile des ihm persönlich bekannten Dichters António Barahona da Fonseca.¹²⁶⁴ Dies erklärt die surrealistischen Tendenzen dieses Liedtextes.

Der Text besteht aus insgesamt sechs Vierzeilern, wobei die Strophen 2, 4 und 6 identische Refrains sind. Der Eingangsvers nähert sich dem

¹²⁶³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 196.

¹²⁶⁴ Vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 98.

Ausspruch ‚castelos no ar‘ und kann für Fantasie im Sinne von Einbildung oder Trugbild stehen, was insbesondere durch weißen Mondschein unterstützt wird. Das träumerisch-magische Feld vermittelt aber auch eine fröhliche Leichtigkeit und erreicht im Lied in Anflügen des Erosmotivs (v. 2, 8, 10, 19) den Höhepunkt.

Die Vertonung in der Durtonart setzt diese Aspekte um. Die rhythmische Einheitlichkeit und die teils arpeggierte aber kaum variierte Gitarrenbegleitung erinnert an die Einfachheit von Volks- und Kinderliedern.¹²⁶⁵ In den jeweils drei letzten Versen der Refrains – den geraden Strophen – ist der Gesang zweistimmig.

Afonso's Lied *Canção do mar*¹²⁶⁶ erschien 1964. Es besteht aus vier Einheiten von im Wechsel sechs und vier Strophen, wobei die zweite und vierte Strophe identische Refrains sind. Es kann in Einheit mit dem Titel als einfache Ode an das Meer bezeichnet werden.

Das lyrische Ich verbrüdert sich an der einzigen Stelle, an dem es offen zutage tritt mit dem Meer („Verde mar / Em que me irmano“, v. 15-16), dem sonst eher düstere Attribute zugewiesen werden (vv. 5-7, 9-10):

Negro altar
Do fim do mundo

Em ti nasceu
[...]
A noite que já morreu
No teu olhar

Solche gegenläufige Prozesse, die das Meer repräsentiert, dominieren den Liedtext. Dieses Sinngefüge, in dem aus dem Meer die Nacht, die bereits gestorben ist, geboren wird, verweist klar auf die Symbolik des Tagesanbruchs. Dieser steht selbst klassisch für Aufbruch und Erneuerung. Der größte Kontrast im Liedtext drückt über das sakral-profane das Unermessliche des Meeres aus (vv. 5, 13):

¹²⁶⁵ Afonso spricht im Bezug zu Liedtext und Gesang von der „ingenuidade de certas canções de roda“, Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 98.

¹²⁶⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 179.

Negro altar

[...]

Ó mar profano

Die Vertonung basiert auf einer effektvollen Gitarrenbegleitung, bei der die Akkorde zunächst nur leicht angeschlagen und dann dynamisch-rhythmisch ‚verrissen‘ werden. Der Rhythmus ist träge und leicht variierend, sodass sich Afonsos intensiver Gesang mit langen Vibrati an den Versenden entfalten kann.

Wie das Meer ist die Berglandschaft ein literarisches Symbol von reicher Tradition. Das Lied *Tecto do mendigo*¹²⁶⁷, das zeitweise auch den Titel *Tecto na montanha*¹²⁶⁸ trug, erschien 1968 auf dem Album CANTARES DO ANDARILHO. Acht Vierzeiler mit im Wechsel vier- und fünfsilbigem Metrum ergeben eine der populären Poesie nahe Bauform. Das Ideal des Bettlers, das in diesem Lied evoziert wird, ist oft auf ein Vorbild Afonsos, dem hl. Franz von Assisi zurückgeführt worden.¹²⁶⁹

Im Liedtext stehen entsprechend der Symbolgeschichte des Berges räumliche Isolation und empfundene Einsamkeit im Vordergrund.¹²⁷⁰ Diese beiden Aspekte fungieren jedoch gleich in der ersten Strophe als Ursprung von Kraft und Ausdauer (v. 1-4):

Num lugar ermo

Só no meu abrigo

Aí terei meu tecto

E meu postigo

¹²⁶⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 204.

¹²⁶⁸ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 38.

¹²⁶⁹ Bürgerlich Giovanni Battista Bernardone (1811/12-1226). Afonsos Lektüre von Assisis *Sonnengesang* (1226) gilt als wichtige Inspiration. Vgl. hierzu Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 25 und 87.

¹²⁷⁰ Vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 38.

Die mehrfache Wiederaufnahme dieses positiven Selbstverständnisses trotz des Mangels der Abgeschlossenheit macht dies zur zentralen Selbstaussage des lyrischen Ichs (vv. 9-10, 21-23):

Aí serei meu dono
E companheiro
[...]

Aí terei meu poiso
À luz da vela
Aí verei o sol

Das Licht und seine Quellen bestätigen in diesen und anderen (vv. 6, 24, 27, 32) Auszügen eine heroisch-positive Auffassung der geschilderten Bettlerexistenz.¹²⁷¹ Das ‚Dach‘ aus dem Titel und dem dritten Vers suggeriert den freien Himmel und damit die Obdachlosigkeit. Ohne das Wissen um den Alternativtitel *Tecto na montanha* bleibt der Bezug zum Berg allerdings auf ein Minimum reduziert. Nur der vorletzte Vers des Liedtextes führt seine Landschaft, zumal in betrachtender Perspektive, auf:¹²⁷² „Olha a montanha“ (v. 31). Die idyllisch-verklärte Inszenierung der Figur des ‚mendigo‘ – das heißt des Bettlers oder besser des Eremiten – macht den Text dieses Liedes nicht zuletzt durch die evozierte Naturverbundenheit durchaus als romantischen Diskurs lesbar. Mit Engelmayer gesprochen bedeutet das, dass „die Ästhetik der Natur für die Armut entschädigt“¹²⁷³. Die Erfahrung der Kameradschaftlichkeit („Aí serei meu dono / E companheiro“, v. 9-10) wird vom einsamen Selbstbezug um einen hündischen Begleiter und schließlich auf den Wunsch nach der Freundschaft anderer (v. 17-20):

De quando em quando
Chamo o perdigueiro
Dizei amigos
Quem chega primeiro

¹²⁷¹ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 39.

¹²⁷² Das Wort „cascata“ (v. 26) mag als Wasserfall ebenfalls das Bild des Bergigen evozieren.

¹²⁷³ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 39.

Mit einer fröhlich gepfiffenen Melodie beginnt die Vertonung von *Tecto do mendigo*. Die Gitarrenakkorde sind im höherfrequenten Bereich gespielt und Afonsos Gesangsstimme erreicht in den zweistimmig vorgetragenen Refrains kraftvollen Ausdruck.

Bereits der Titel des Liedes *Cantiga do monte*¹²⁷⁴ (1970), der dem fünften Vers entspricht, gibt die landschaftliche Thematik vor. Der lyrische Text besteht aus zehn Vierzeilern im fünfsilbigen Versmaß der ‚redondilha menor‘. Die fünfte und neunte Strophe sind bis auf eine leichte Variation des letzten Verses¹²⁷⁵ identisch. Anders als bei *Tecto do mendigo* steht der besungene Berg im Mittelpunkt des Liedes und ist dank vielfältiger Bezüge im Text sehr präsent („flor da montanha“, „fraga“, „abismos“, „jardim suspenso“, vv. 9, 15, 30, 39). Auch ist die Sprache gleich in der ersten Strophe deutlich lyrischer:

Fragrância morena
Portal de marfim
Ondina açucena
Chamando por mim

Dieser mythische Charakter zieht sich durch das ganze Lied und prägt somit das idyllisch-entrückte Bild des Berges. Es lebt von Wortfeldern des Hellen, Glänzenden, Freundlichen und Himmlischen¹²⁷⁶:

Die Schönheit der Natur und der Erde wird dem Menschen in der Erfahrung des Eros verfügbar, weil sie seine Wahrnehmung verändert. [... S]olange Liebe empfunden wird, beseelt sie auch die Natur.¹²⁷⁷

Diese Lesart von *Cantiga do monte* als Liebeslyrik¹²⁷⁸ lässt sich an diesen Auszügen verdeutlichen (vv. 11-12, 19-20, 24, 27-28):

¹²⁷⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 218.

¹²⁷⁵ „Foi-se a louçã“ gegenüber „Lá vai a louçã“, vv. 20, 36.

¹²⁷⁶ „marfim“, „Clareira do ar“, „nuvem“, „espuma“, „sorrir“, „luz“, „prata“, „noite de lua“, „finas areias“, „clara manhã“, „aurora lunar“, vv. 2, 6, 7, 10, 12, 19, 21, 23, 25, 26, 38.

¹²⁷⁷ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 59.

Nos frutos de Agosto
Na boca a sorrir
[...]

Na luz e nas trevas
Foi-se a louçã
[...]

Meu lume a arder
[...]

Ó rubras papoilas
Da cor da romã

Andererseits mischen sich – wenn auch nur vereinzelt – Ausdrücke von Verlust und Trauer in den Text. Besonders die vierte Strophe verdeutlicht diese Tendenz (v. 13-16):

Na crista da vaga
Tormento alonguei
No vento e na fraga
Só luto encontrei

In der letzten Strophe des Liedes wird die Naturidylle als Ausdruck des erfolgreichen Widerstands in vollem Umfang wieder hergestellt:

Da morte zombando
Na aurora lunar
Num jardim suspenso
Do seu folgar

Die Konnotation der Redewendung ‚ir a monte‘, welche die Flucht vor der Staatsgewalt im übertragenen Sinne ausdrückt, wird von dem Liedtext nicht

¹²⁷⁸ Elfriede Engelmayer vergleicht Vokabular und Metaphorik mit Luís de Camões' Liebeslyrik und der Durchdringung von Subjekt und Erfahrungswelt der mittelalterlichen Lyrik, vgl. ebenda.

gestützt.¹²⁷⁹ Dafür sind die Bezüge zu allgemein, ihre ästhetische Ausgestaltung aber weitreichend und die Apostrophen („Ó“, v. 25-29) und Interjektionen („Ai“, vv. 21, 23) gezielt gesetzt. Noch mehr als *Canção do mar* ist *Cantiga do monte* eine Ode an eine landschaftliche Auffälligkeit.

Das Lied *Cantiga do monte* ist rhythmisch nicht einheitlich. Mit fast jedem Vers gewinnen Afonsos Gesang und die begleitenden Gitarren an Schwung, um bald wieder abzuebben. Die Stimme des Sängers ist klar und die gelegentlichen Vibrati werden durch leichte Halleffekte verstärkt. Die Grundtonart ist Dur und stützt so die intensive Fröhlichkeit des Themas.

Sowohl Musik als Liedtext von *Ó altas fragas da serra*¹²⁸⁰ gehen auf einen volkstümlichen Vierzeiler zurück, den Afonso in der Kindheit erlernt hatte.¹²⁸¹

Leider konnte dieses Lied, wie einige andere Lieder aus den 1960er Jahren, bisher nicht diskografisch rekonstruiert werden. Der Liedtext besteht aus fünf Strophen, wobei die ersten beiden als ‚quadra popular‘ und die weiteren drei als Fünfzeiler bei Wahrung des siebensilbigen Metrums abgefasst wurden. An drei Stellen wurden Verse graphisch eingerückt. Dieses Lied beruht in der Tradition volkstümlicher Poesie auf parallelistische Variationen der ersten Strophe mit einigen Verswiederholungen. Das Bild eines zerfallenden Berghangs (vv. 1-2, 5-6) steht für den Niedergang der Aufrichtigkeit. Zur dieser Tugend fordert das lyrische Ich in mahnenden Botschaften auf (vv. 3-4, 8):

Ninguém diga o que não sabe

Ninguém diga o que não viu

[...]

[...]

Nem afirme o que inventou

¹²⁷⁹ Anders und mit Deutlichkeit verhält sich dies in Afonsos späterem Lied *Tinha uma sala mal iluminada*: “Perguntavas pelo amigo e estava a monte / A fuga era a última cartada / A pide estava ali mesmo defronte”, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, 285, vv. 2-4.

¹²⁸⁰ Ebenda, S. 183.

¹²⁸¹ Vgl. ebenda, S. 183.

In der dritten und vierten Strophe solidarisiert sich das lyrische Ich mit denjenigen, die gegen ihr Leid¹²⁸² kämpfen (vv. 11-13, 17-18):

Coitado de quem no mundo

Passa

A noite e o dia a penar

[...]

[...]

Não

Se cansa de procurar

Die Wendung in der letzten strophischen Einheit ist als imperativ vorgetragene Drohung gegen die Mächtigen zu lesen. Das Mitleid gilt jetzt nicht mehr den Leidenden, sondern denen, deren Zeit bald abgelaufen ist (v. 19-23):

Coitado de quem não vê

Que a noite

Há-de um dia terminar

Tremei ó donos da terra

Abri janelas em par

So wandern die Anrufungen des lyrischen Ichs von den hohen Felswänden zu den dunklen Schatten und zum wehenden Wind (v. 15), die musengleich seine Klage umgeben. Dies führt die Wendung am Ende des Liedes nur formal fort. Dieser Bruch markiert das Moment einer Engagiertheit.

Den Text des Titelstücks des Albums CANTIGAS DO MAIO (1971) hatte Afonso schon 1963 verfasst.¹²⁸³ Es ist ein ergiebiges Beispiel für die Praxis José Afonsos, populare Poesie und die spätmittelalterliche Tradition des Liebesliedes in einer Montage zu kombinieren. In diesem Fall wurde der

¹²⁸² Das Leid wird durch schattig-düstere und zudem hyperbolische Metaphern in mehreren Variationen ausgedrückt: „negras sombras tão negras“, „sombras negras da noite“, vv. 9, 14.

¹²⁸³ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 63.

Refrain klar als Übernahme eines volkstümlichen Vierzeiler markiert¹²⁸⁴, in dem sich die ‚redondilha maior‘ und der Neunsilber abwechseln.¹²⁸⁵ Die übrigen sechs Strophen sind ‚quadras populares‘.

Cantigas do Maio¹²⁸⁶

	Eu fui ver a minha amada		Eu fui ver a minha amada
2	Lá p'ços baixos dum jardim	18	Lá nos campos eu fui ver
	Dei-lhe uma rosa encarnada		Dei-lhe uma rosa encarnada
4	Para se lembrar de mim	20	Para de mim se prender
	Eu fui ver o meu benzinho		Verdes prados, verdes campos
6	Lá p'ços lados dum passal	22	Onde está minha paixão?
	Dei-lhe o meu lenço de linho		As andorinhas não param
8	Que é do mais fino bragal	24	Umas voltam outras não
	Eu fui ver uma donzela		<i>Refrão (Popular)</i>
10	Numa barquinha a dormir		Minha mão quando eu morrer
	Dei-lhe uma colcha de seda		Ai chore por quem muito amargou
12	Para nela se cobrir	26	Para então dizer ao mundo
	Eu fui ver uma solteira	28	Ai Deus mo deu Ai Deus mo levou
14	Numa salinha a fiar		
	Dei-lhe uma rosa vermelha		
16	Para de mim se encantar		

Ein lyrisches Ich wirbt um die Gunst einer Frau, die es aufgesucht und beschenkt. Wie in den galicisch-portugiesischen Liebesliedern des Spätmittelalters beruht die syntaktisch einfache Textkomposition auf parallelistische Variationen, Wiederholungen und ähnlichen Figuren wie der Anadiplose (v. 17-18). Bei den Orten ergibt sich eine Kette von Variationen – vom Garten, Gemeindegarten bis zu den Feldern und Weiden, vom kleinen Boot zum Saal (vv. 2, 6, 10, 14, 21). Die Geschenke, die der Werbende mitbringt, zielen auf eine emotionale Wirkung („rosa“, „lenço de linho / Que é

¹²⁸⁴ Der kursive Refrainhinweis befindet sich so in den meisten Ausgaben.

¹²⁸⁵ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 62.

¹²⁸⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 221.

do mais fino bragal”, vv. 3, 7-8, 17, 19) bzw. vermitteln Geborgenheit („colcha de seda / para nela se cobrir“, v. 11-12).

Die Nennung der Angebeteten als „amada“ (v. 1, 17), „benzinho“ (v. 5), „donzela“ (v. 9), „solteira“ (v. 13) und schließlich „paixão“ (v. 22) markiert eine leicht regressive Tendenz. Sie zeigt sich auch im Wechsel vom Possessivpronomen zum unbestimmten Artikel in der dritten Strophe. Dieser Tendenz bestätigt auch durch die Frage (v. 22) in der letzten Strophe vor dem Refrain.

Die Art Lebensweisheit in den Versen 23 und 24 scheint den Erfolg des Werbens in Frage zu stellen. Engelmayers Interpretation folgert, gestützt an der Progression der Verbzeiten und in Verbindung mit dem volkstümlichen Refrain, daraus den Abschied von der Geliebten:

Nicht umsonst dominiert der Begriff der Abwesenheit diese sechste Strophe, die unerfüllte Gegenwart ruft die Vorstellung des eigenen Todes herauf.¹²⁸⁷

Bei der Vertonung steht ein Akkordeon im Vordergrund, das eingangs und als Zwischenspiel die einfache Melodiefolge spielt, die in vereinfachter Form Afonsos Strophengesang entspricht. Es dominiert die Molltonart und die begleitende Gitarre spielt die Grundakkorde im Takt nur kurz an. Im Refrain übernimmt das Akkordeon mit schnellerem Takt und mit Afonsos Gesang gewinnt das Lied an Intensität.

Cantigas do maio ist der Liebeslyrik zuzuordnen, basiert aber metaphorisch und symbolisch auf den allegorischen Feldern von Natur und Jahreszeit.

Das Lied *Maio maduro maio* ist ein ergiebiges Beispiel für ein vertontes Gedicht, das auf dem Fundament eines romantisch und teils popular geprägten Diskurses eine politische Botschaft mit einschließt.

Maio maduro maio¹²⁸⁸

	Maio maduro maio		Maio com meu amigo
2	Quem te pintou	16	Quem dera já

¹²⁸⁷ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 62.

¹²⁸⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 224.

	Quem te quebrou o encanto		Sempre no mês do trigo
4	Nunca te amou	18	Se cantará
	Raiava o Sol já no Sul		Qu'importa a fúria do mar
6	E uma falua vinha	20	Que a voz não te esmoreça
	Lá de Istambul		Vamos lutar
8	Sempre depois da sesta	22	Numa rua comprida
	Chamando as flores		El-rei pastor
10	Era o dia da festa	24	Vende o soro da vida
	Maio de amores		Que mata a dor
12	Era o dia de cantar	26	Anda ver, Maio nasceu
	E uma falua andava		Que a voz não te esmoreça
14	Ao longe a varar	28	A turba rompeu

Es besteht aus insgesamt 24 Versen, die sich zusammensetzen aus vier siebenzeiligen Strophen. Der Kreuzreim überwiegt, allerdings ist jeweils der vorletzte Vers jeder Strophe ohne Reimbindung. Die Metrik des Textes folgt einem ähnlich strukturierten Muster. Das populare Metrum der ‚redondilha maior‘ kommt nur im jeweils fünften Vers jeder Strophe vor.

Vom Titel ausgehend ruft die Frühlingsymbolik das Bild eines Aufbruchs hervor. Die ‚Reife‘ des Monats Mai symbolisiert eindeutig den entscheidenden Zeitpunkt. Metaphern des Frühlings und Sommers wie „mês do trigo“ (v. 17), der Liebe wie „Maio de amores“ (v. 11) und idyllischen-exotischen Bezügen (vv. 6-7, 13-14) stehen im Vordergrund:

E uma falua vinha
Lá de Istambul
[...]

E uma falua andava
Ao longe a varar

Diese beiden Ausgänge der ersten beiden Strophen werden in den beiden letzten Strophen nicht fortgeführt, sondern von Aufforderungen zum Widerstand und zum Durchhalten ersetzt (v. 20, 21, 28):

Que a voz não te esmoreça
Vamos lutar

[...]

A turba rompeu

Diese Aussicht auf einen Aufbruch ins Neue symbolisiert die Figur eines ‚Königshirten‘. Seine kontrastive Bezeichnung und Rolle trägt gar messianische Züge (v. 23-25):

El-rei pastor

Vende o soro da vida

Que mata a dor

Dennoch steht der ‚reife Mai‘, dessen pittoreske Ausstrahlung das Lied eröffnet (v. 1-2) als metaphorisch ausgestaltetes Symbol für Aufbruch im Mittelpunkt.

Maio maduro maio besitzt auf Grundlage einer Durtonart eine – musikalisch gesprochen – lyrische Melodie, deren Gesang einen relativ hohen Stimmumfang erfordert. Der Sänger wird von der akustischen Gitarre und im späteren Verlauf von einem stark verhallten Flötenspiel begleitet. Effektiv ist das Zwischenspiel der Trompeten, deren melodischer Beitrag im schnellen Wechsel zwischen den Stereokanälen hin und her springt.

Das letzte Stück auf dem Album CANTIGAS DO MAIO ist die hymnische Komposition *Coro da primavera*¹²⁸⁹ (1971), deren erste Fassung Anfang der 1960er entstand. Der Liedtext besteht aus insgesamt 15 Strophen, wobei nach vier Einheiten mit drei Versen die jeweils fünfte Strophe aus sechs Versen folgt. Metrisch ergibt sich ein regelmäßiger Wechsel zwischen ‚redondilha menor‘ und dem Dreisilber. In den Refrainstrophen folgen den ersten zwei Versen in ‚redondilha maior‘ die restlichen fünf Verse im sechssilbigen Metrum ‚heróico quebrado‘.

Dieses Lied greift die Anpreisung des Frühlings von *Maio maduro Maio* auf. Gerade der Aspekt der Engagiertheit findet sich im ‚Frühlingschor‘ zunächst als warnender und dann als ermutigender Aufruf (vv. 22-24, 37-39) wieder:

¹²⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 226.

E tu camarada
Põe-te em guarda
Que te vão matar
[...]

Venha a maré cheia
Duma ideia
P'ra nos empurrar

Gleich der Beginn des Liedes setzt über einen zynischen Bezug zum Tod Salazars („Os velhos tiranos / De há mil anos / Morrem como tu“, v. 4-6) eine unmissverständliche politische Positionierung. Sie wird im durch die im Liedtext angesprochene Zielgruppe des Aufrufs („Companheira“, „camarada“, „lavradeiras“, „Mondadeiras“, „irmão“, vv. 8, 22, 25, 26) gestützt. Das lyrische Wir aber wendet sich im Refrain an die eigentliche ‚Muse‘ des Widerstandes (v. 13-18):

Ergue-te ó sol de Verão
Somos nós os teus cantores
Da matinal canção
Ouvem-se já os rumores
Ouvem-se já os clamores
Ouvem-se já os tambores

Die Anaphern der letzten drei Verse jedes Refrains bilden über den Parallelismus einen Klimax – vom Gemurmel bis zu den avisierenden Trommeln. Die Ankündigung eines kurz bevorstehenden Aufbruchs verschmilzt mit der Ankündigung der Sommersonne im Frühling.

Laut José Afonso ist *Coro da Primavera* die „introdução coral e orquestral“¹²⁹⁰ eines anderen Liedes, *Canto moço*¹²⁹¹. Obwohl *Coro da Primavera* ein Jahr nach *Canto moço* (1970) veröffentlicht wurde, muss es bzw. eine frühere Fassung spätestens im Jahr 1962, in dem es bereits

¹²⁹⁰ Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 97.

¹²⁹¹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 213 und Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 68. Dieses Lied erschien auf dem Album TRAZ OUTRO AMIGO TAMBÉM (1970) und wurde auch mit dem Alternativtitel *Canto jovem* geführt. Afonso widmete es der jugendlichen Maria da Graça Vilhena, die eine wichtige Rolle während der Studentbewegung von 1969 in Coimbra gespielt hatte. Vgl. hierzu Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 91.

öffentlich gesungen worden war, entstanden sein.¹²⁹² Engelmayer verweist zurecht auf die ersten beiden Strophen, nach denen zumindest Teile des Liedtextes erst nach Salazars Tod, also frühestens 1970, geschrieben worden seien.¹²⁹³

*Canto moço*¹²⁹⁴ (1970) kann dieser Logik nach als die in den Refrainstrophen von *Coro da Primavera* angekündigte „matinal canção“ betrachtet werden (v. 1-4).

Somos filhos da madrugada
Pelas praias do mar nos vamos
À procura de quem nos traga
Verde oliva de flor no ramo

In beiden Liedern kombinierte Afonso das kollektive Wir mit einer reichen Naturmetaphorik. Der hier zugrundeliegende romantische Diskurs basiert also nicht auf Subjektivität, sondern er gestaltet sich als Dominanz einer ethischen Idylle:

Eia mais um braço
E outro braço
Nos conduz irmão¹²⁹⁶

Mensageira pomba chamada
Companheira da madrugada¹²⁹⁵

Beide Lieder schöpfen aus einer gemeinsamen Allegorie. Naturgewalten, und Landschaften¹²⁹⁷ verbildlichen sowohl die Bedrohung, der das Kollektiv

¹²⁹² Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 61. 1964 war es mit dem Titel *Canto da Primavera* als Instrumentallied erschienen, vgl. Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 151.

¹²⁹³ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 71.

¹²⁹⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 213.

¹²⁹⁵ *Canto moço*, vv. 13-14.

¹²⁹⁶ *Coro da Primavera*, vv. 43-45.

¹²⁹⁷ *Canto moço*: „Navegámos de vaga em vaga / Não soubemos de dor nem mágoa“, „Quando a noite vier que venha / Lá do cimo duma montanha“, „Fresca brisa, moira encantada / Vira a proa da minha barca“, vv. 5-6, 15-16, 23-24; *Coro da Primavera*: „Venham lavradeiras / Mondadeiras / Deste campo em flor“, „Venha a maré cheia / Duma ideia“, vv. 25-27, 37-38.

entgegengetreten wird, als auch, in Verbindung mit dem Tagesanbruch bzw. dem Frühling¹²⁹⁸ die unmittelbar bevorstehende Aktion.

Die Vertonung von *Coro da Primavera* beginnt mit einem perkussiv raffiniert umgesetzten Marschrhythmus. Zum Einsatz kommen Trommeln, Blasebälge, Flöten und Trompeten. Mit dem Refrain endet der Rhythmus zunächst und die Durharmonie mündet in einen teils kaskadierten meerstimmigen Gesang, der dem Lied als ‚Frühlingshymne‘ gerecht wird.

VI.3.2.3.4. Werte: Solidarität, Freundschaft, Liebe

*Pela quietude das tuas mãos unidas*¹²⁹⁹ ist laut der aktuellsten Werkausgabe der früheste von den nicht genau datierten¹³⁰⁰ lyrischen Texten Afonsos. Ausgehend vom Tod seiner Großmutter öffnet der Text mit dem Bild der zum Gebet gefalteten Hände des Leichnams (v. 1-2):

Pela quietude das tuas mãos unidas
Desce o eterno e a paz

Dieses ‚requiescat in pace‘ eröffnet auch ein anderes, frühes Gedicht von José Afonso, *Silêncio de paz rezada* (1958).¹³⁰¹ Thematisch werden dort aber prekäre Lebens- und Arbeitssituationen berührt.

*Pela quietude das tuas mãos unidas*¹³⁰² evoziert das Ewige¹³⁰³ und Vollkommene¹³⁰⁴ als erste Erkenntnis einer Reflexion, die aus der Grenzerfahrung mit einem Todesfall resultiert. Das lyrische Ich bleibt im Hintergrund der Gedankengänge. Der Versachlichung des Todes („pertença neutral, / informe barro“, v. 9-10) folgt die Kontemplation des Mysteriums (v. 11-13)

¹²⁹⁸ *Canto moço*: „À procura da manhã clara“, „Noite e dia ao romper da aurora“, vv. 8, 20; *Coro da Primavera*: „Só um pensamento / No momento / P’ra nos despertar“, vv. 40-42.

¹²⁹⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 26.

¹³⁰⁰ „escrito no início dos anos 50“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 26.

¹³⁰¹ „Silêncio de paz rezada / jaz no fundo dos atalhos / Pelos pinhais e quebrados / soa a lata dos / chocalhos. // Lá dentro a candeia / é luz de sangue acesa / o sal do pão adoça / a vida presa. // Engano dos amanhos calculados / é teu poema duro / do suor dos teus ganhos amassados / fizeste o vinho impuro. // Magros troços / (no caldo são ortigas) / e broa p’rò conduto / Que a palha da enxerga / ó dá sono / depois do corpo enxuto.“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 30.

¹³⁰² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 26.

¹³⁰³ „intemporalidade“, „petrificação“, vv. 11, 18.

¹³⁰⁴ „É a morte o templo, a plenitude enfinda“, „vossa presença pura“, vv. 4, 19.

Inalterável mistério, substistência.
Entre o vivo e o morto o abismo da incomunicação,
A distância absurda da intemporalidade.

verliert sich im metaphysischen Feld (v. 19-20):

Depois sim: vossa presença pura
Entes Impronunciáveis e Inconcebíveis-Nada.

Von den insgesamt 23 freien Versen bilden die letzten drei eine zweite Strophe. Diese schließt das Gedicht mit einer holistischen Erkenntnis (v. 21-23):

Que coisa o amor! Pobre balbúcie
Gérmen do primeiro estrebuchar da primeira forma.
Embrião latejando o que quer persistir e continuar-se-Assim

Die ‚Liebe‘ erzeugt immer noch die größte Verblüffung. Der Versuch ihrer Definition erfasst in Kontinuität zur vorangegangenen Reflexion den Ursprung allen Seins, die Lebenskraft¹³⁰⁵ und die Unendlichkeit. Das Gedicht ist damit als eine Art Gedankenspiel mit existentiellen und metaphysischen Fragen zu deuten. Die hier nicht dominante aber im Gedankengang konklusiv eingeführte Liebesthematik ermöglicht, diesen Text an den Anfang eines überzeitlichen und spirituellen Diskurses zu setzen.

Die Sprache von *Pela quietude das tuas mãos unidas* ist von moderner Sachlichkeit und nähert sich dem prosaischen Stil. Dieser kann sich durch eine komplexe Syntax letztlich jedoch nicht entfalten. Den enigmatischen Charakter in Afonsos Gedicht prägen nicht nur die ungewöhnliche Wortwahl, sondern zusätzlich aufwertende Großschreibungen (vv. 20, 23).

Semantisch vermengen sich Mystik und Wissenschaft, was eine Nähe zur Poesie von António Gedeão offenbart. Hierbei geht es nicht um eine

¹³⁰⁵ „estrebuchar“, „latejando“, vv. 22, 23.

Intertextualität im engeren Sinne¹³⁰⁶, sondern um den Abdruck eines postmodernen Poesiekonzepts der Grenzüberschreitungen. Es stellt in dieser spezifischen Form in Afonsos lyrischem Werk eine Ausnahme dar, während es von Gedeão programmatisch umgesetzt wurde.¹³⁰⁷

Das Denken als Urimpuls des Poetischen ist ein hier bereits diskutiertes Poesieideal, in das sich in diesem Gedicht Afonsos als Beispiel seiner frühen Poetik einordnen lässt. Die konkrete Situation des Todesfalls und die kathartische Intensität des Trauerprozesses drängen im Gedicht nicht in den Vordergrund. Das Ereignis ist lediglich Auslöser für eine ungerichtete, das heißt intuitive Vertiefung in Grund- und Sinnfragen. Dieser Reflexionsschub erzeugt eine poetische Präsenz, die sich durch die Auslotung absoluter Konstanten (Unendlichkeit, Vollkommenheit) anhand ihrer Nichterfahrbarkeit ergibt.

Das Gedicht *Conheci o Saul*¹³⁰⁸ widmete Afonso seinen Schülern in Faro. Somit wird es um 1963/1964 entstanden sein.¹³⁰⁹ Neben dem Namen im Titelvors fallen noch die Namen „João“ und „Barradas“ (vv. 5, 8). Das lyrische Ich ehrt die Jugend und Aufrichtigkeit dieser Personen und reift auf ein Bild von solidarischen Zusammenhalt zurück (vv. 11-14):

Os amigos
Esverdeados pela penúria dos anos
Vozes autênticas
Como as que ouvimos quando o sol nasce
Chegam mano a mano
Cobertos de caliça
E assentam-se em silêncio
Ao redor das fogueiras.

¹³⁰⁶ Gedeão begann erst 1956 mit der Veröffentlichung seiner Poesie. Afonsos früheste Dichtung fällt ebenfalls in die 1950er Jahre, wurde zu einem Großteil jedoch erst viele Jahre später publiziert.

¹³⁰⁷ Als mit Afonsos *Pela quietude das tuas mãos unidas* vergleichbares Beispiel sei hier auf Gedeãos Gedicht *Máquina do mundo* (1961) verwiesen. Der hier gezogene Vergleich beschränkt sich auf die Dialektik von emotionalen Schauer und sachlicher Definition: „O Universo é feito essencialmente de coisa nenhuma. / Intervalos, distâncias, buracos, porosidade etérea. / Espaço vazio, em suma. / O resto, é a matéria. / Daí, que este arrepio, / este chamá-lo e tê-lo, erguê-lo e defrontá-lo, / esta fresta de nada aberta no vazio, / deve ser um intervalo.“, Gedeão, António (2007): *Obras completas*, S. 168-169.

¹³⁰⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 100.

¹³⁰⁹ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 62.

Neben der Volkstümlichkeit, die das Lied *Menino d'oiro*¹³¹⁰ charakterisiert, fallen seine der Liebeslyrik sehr nahen ästhetischen Spitzen auf. Das Lied erschien 1962. Seine acht Strophen sind zumeist Sechszweiler, nur die siebte Strophe besteht aus vier Versen. Viele Verse wiederholen sich, was auch für die vierte und achte Strophe gilt. Der erste Vers ist mit Regelmäßigkeit ein sechssilbiger ‚heróico quebrado‘, die nachfolgenden Verse jeweils Viersilber. Die zentrale Eigenschaft, die dem Kleinkind („Não façam caso / Que é pequenino“, v. 3-4) zugewiesen wird, ist die der Sanftmut (vv. 1, 2, 7, 8, 13, 14, 25, 26):

O meu menino é d'oiro
É d'oiro fino
[...]

O meu menino é d'oiro
D'oiro fagueiro
[...]

Venham aves do céu
Pousar de mansinho
[...]

Quantos sonhos ligeiros
P'ra teu sossego
[...]

Es ist die Metaphorik des Edelmetalls, die diesen Liedtext ästhetisch prägt. Noch sehr an der Coimbra-Ballade mit ihrer zumeist simplen Gitarrenbegleitung orientiert, sticht bei der Vertonung die von Afonso gesungene Melodie hervor. Die Durharmonie entfaltet sich nicht zuletzt durch die bei diesem Lied hohe Stimmlage Afonsos, die ohne Einsatz der Kopfstimme auskommt.

¹³¹⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 178.

1968 erschien *Canção de embalar*¹³¹¹ (1968), José Afonso's Wiegenlied. Er hatte es bereits 1965 während seines Aufenthaltes in Lourenço Marques (heute Maputo, Mosambik) geschrieben.¹³¹² Es besteht aus vier fünfzeiligen Strophen, wobei der letzte Vers den vorletzten identisch wiederholt. Jeder erste Vers einer Strophe leitet zumindest partiell die nächste Strophe ein. Das Metrum ist ein regelmäßiger Neunsilber. Der erste Vers ist zweifach lesbar, zunächst als für ein Wiegenlied typische Aufforderung, und dann als Ansprache des schlafenden Kindes: „Dorme (meu menino) a estrela d'alva“ (v. 1, runde Klammern durch den Verfasser hinzugefügt).

Das Lied setzt mitten in der Nacht¹³¹³ ein, das lyrische Ich spricht mit dem schlafenden Kind und wartet auf den Morgen, der durch den Aufgang des Morgensterns symbolisiert wird. Diese Himmelserscheinung sowie alternativ „outra que eu souber“ (v. 4) ruft der Sänger wie eine Muse herbei (v. 6-9):

Outra que eu souber na noite escura
Sobre o teu sorriso de encantar
Ouvirás cantando nas alturas
Trovas e cantigas de embalar

Mit dem ersten Vers jeder neuen Strophe wird der letzte Vers wiederaufgenommen, so dass sich auch semantisch eine Einheit von fast narrativer Sequenz ergibt (vv. 5-6, 10-11, 15-16):

Outra que eu souber será p'ra ti

Outra que eu souber na noite escura
[...]

Trovas e cantigas de embalar

Trovas e cantigas muito belas
[...]

Perde a estrela d'alva o seu fulgor

¹³¹¹ Ebenda, S. 202.

¹³¹² Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 77 und Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 100.

¹³¹³ „noite escura“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 202, v. 6.

Perde a estrela d'alva pequenina

Das Erlöschen des kaum erschienenen Morgensterns geht dann schließlich mit dem Einschlafen des Kindes einher (v. 17-19):

Se outra não vier para render

Dorme qu'inda a noite é uma menina

Deixa-a vir também adormecer

Afonso bezeichnete *Canção de embalar* als mittelalterliches Lied in Molltonart.¹³¹⁴ Es zählt zu den wenigen Fällen primärer Intermedialität, denn „[I]etra e música ocorreram quase simultâneamente.“¹³¹⁵ Stimme und Gitarre sind so auf die einzelnen Stereokanäle verteilt worden, dass die Einfachheit der Vortragssituation – links spielt der Gitarrist und rechts singt Afonso – relativ authentisch reproduziert werden konnte.

Das Lied *Minha mãe* erschien erstmals 1962 in den USA und erst zwei Jahre später auf einer in Portugal veröffentlichten Platte.

¹³¹⁴ Vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 100.

¹³¹⁵ Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 100.

Minha mãe¹³¹⁶

- Ó minha mãe minha mãe
2 Ó minha mãe minha amada
Quem tem uma mãe tem tudo
4 Quem não tem mãe não tem nada
- Quem não tem mãe não tem nada
6 Quem a perde é pobrezinho
Ó minha mãe minha mãe
8 Onde estás que estou sozinho
- Estou sozinho no mar largo
10 Sem medo à noite cerrada
Ó minha mãe minha mãe
12 Ó minha mãe minha amada

Von den drei Vierzeilern stammt der erste aus volkstümlicher Quelle.¹³¹⁷ Aber auch die weiteren Strophen greifen auf die popularen Verse zurück, so wiederholt der fünfte den vierten Vers und die Verse 11 und 12 die ersten beiden Verse. Dieser Systematik folgend greift auch der 9 Vers auf den letzten Vers der vorherigen Strophe zurück. So gesehen besteht dieses Lied aus rekursiven Variationen der ersten „[q]uadra popular“¹³¹⁸. Das zweite Drittel des Gedichts, das aus Afonsos Feder stammt, leitet sich also eng vom popularen Teil ab (vv. 6, 8-10). Ohne jeden inhaltlichen oder formalen Bruch hat Afonso also die volkstümliche Grundlage mit parallelistischer Dichte entwickelt. Dabei wurde die allgemeine Aussage als Klage über die Abwesenheit der Mutter konkretisiert. Insbesondere die maritime Metapher für Einsamkeit (v. 9) sticht hervor.

Die Vertonung steht der Tradition der Coimbra-Ballade durch das ausgefeilte, die Gesangsmelodie motivisch vorwegnehmende Einleitungssolo der einzigen Gitarre und Afonsos Gesangstechnik mit langen Vibrati und Vokalisierungen nahe.

¹³¹⁶ Ebenda, S. 195.

¹³¹⁷ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 195.

¹³¹⁸ Ebenda, S. 195.

*Santa Maria a Sem-Par*¹³¹⁹ gehört zu den Liedern, die nicht aufgenommen wurden. Es war Anfang der 1960er für ein Musikfestival an der Algarve geschrieben worden, bei dem es allerdings die erste Runde nicht überstanden hatte. Auf Anhieb ist es als Hommage an die südportugiesische Region zu lesen, in der José Afonso längere Zeit lebte. Dort lernte er auch seine zweite Frau kennen, der er dieses Lied widmete.¹³²⁰

Die vier Vierzeiler führen einen ‚decassílabo‘ und Kreuzreime. Die letzten beiden Zeilen der zweiten und letzten Strophe bestehen aus identischen anaphorischen zwei Versen, die eine Art Refrainfunktion aufweisen (vv. 7-8 bzw. 15-16):

Já vejo de longe as altas ameias
Já veja Santa Maria a Sem-Par

Sie evozieren zugleich die bevorstehende Ankunft des lyrischen Ichs in der Region, die mit dem Heiligennamen überhöht wird. Die Region selbst wird mit vielen atmosphärischen, klimatischen, landschaftlichen und baulichen Attributen¹³²¹ abgebildet.

Auch das Lied *Maria*¹³²² (1964) entstand in Südportugal.¹³²³ Das Lied nutzt viele Elemente einer heidnisch anmutenden Naturmystik¹³²⁴, um die Verehrte zu besingen. Die Paronomasie „Quem por ela se prende / De a ver tão prendada“ (v. 11-12) verweist auf die Nutzung einer etymologische Figur in den Versen „Aquela cativa, / que me tem cativo“¹³²⁵ aus Luís de Camões’ berühmter *Trova* über die Liebe zu einer Sklavin. Afonsos spätere Vertonung genau dieses Camões-Gedichts untermauert diese Inter-

¹³¹⁹ Ebenda, S. 182.

¹³²⁰ Vgl. ebenda, S. 182 und Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 100.

¹³²¹ Im Einzelnen: „brisa“, „vento“, „ondas do mar“ (atmosphärisch-klimatisch); „palmar“, „jardim de rosas vermelhas“, „laranjal“, „praias“, „areias“ (landschaftlich); „ameias“, „açoteias“, „janelas“, „pedra“, „cal“, „pátio sem telhas“ (baulich), vv. 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 15.

¹³²² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 180.

¹³²³ Vgl. Afonso, José (1992): *Cantares*, S. 100.

¹³²⁴ „Maria / bebida na fonte / Nas ervas criada“, vv. 4-6.

¹³²⁵ *Trova (a uma cativa com quem andava d’ amores na Índia, chamada Bárbara)*, Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 397, vv. 1-2.

textualität. Das lyrische Ich wirbt behutsam um die Frau, um ihr Vertrauen zu gewinnen (v. 19-21):

Prouvera¹³²⁶

A Maria sem medo
Crer no que lhe digo

Die Liebesbekundung geht zum Ende des Liedes vollständige in eine Naturästhetik auf (v. 37-39):

Maria
Sol da madrugada
Flor de tangerina

Die Morgensonne und die strahlend weißen Mandarinenblüten bilden den Höhepunkt einer Progression, von den grünen¹³²⁷ „ervas“ (v. 6) über den Glück verheißenden „trevo“ (v. 14) bis zur Fruchtbarkeit des „trigo“ (v. 15). Bei der Vertonung ist eine akustische Gitarre Afonsos einzige Begleitung. Die Durtonart ist einheitlich und die Melodiefolge einfach gehalten.

Auf Afonsos Album VENHAM MAIS CINCO (1973) befindet sich mit *Que amor não me engana* sein vielleicht bekanntestes Liebeslied. Es erhebt die trügerische, wenn auch aufrichtig und tief empfundene Liebeserfahrung zum zentralen Thema.

Que amor não me engana¹³²⁸

	Que amor não me engana		Muito à flor das águas
2	Com a sua brandura	14	Noite marinheira
	Se da antiga chama		Vem devagarinho
4	Mal vive a amargura	16	Para a minha beira

¹³²⁶ Diese seltene Konjugation ist das Plusquamperfekt des Verbs ‚prazer‘ und drückt wie die Interjektion ‚oxalá‘ Hoffnung aus.

¹³²⁷ Über die Farbe betrachtet handelt es sich hier um ein „Symbol des Lebens, der Liebe und der Hoffnung“, Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 140.

¹³²⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 246.

	Duma mancha negra		Em novas coutadas
6	Duma pedra fria	18	Junto de uma hera
	Que amor não se entrega		Nascem flores vermelhas
8	Na noite vazia	20	Pela Primavera
	E as vozes embarcam		Assim tu souberas
10	Num silêncio aflito	22	Irmã cotovia
	Quanto mais se apartam		Dizer-me se esperas
12	Mais se ouve o seu grito	24	Pelo nascer do dia

Sechs Strophen zu je vier Versen von fünfsilbiger ‚redondilha menor‘ erzeugen eine Abweichung von der üblichen Form populärer Poesie. Sie wird gestützt durch die Einfachheit der Sprache und dem klaren Sinngefüge. Verse 19 und 24 haben allerdings sechs metrische Silben, funktionieren aber durch den Wegfall der Vokale ‚e‘ bei ‚flores‘ und ‚pelo‘ auch als Fünfsilber, wie die Vertonung zeigt. Die Strophen tragen einen durchgängigen Kreuzreim; einzig bei Vers 15 wird dieser übergangen.

Der Liedtext leitet mit der Feststellung einer schwindenen Liebe ein.¹³²⁹ Vers 3 lokalisiert die Leidenschaft in der Vergangenheit. In der zweiten Strophe wird Liebe als unwiderstehlich beschrieben. Der Parallelismus zwischen dem ersten und dem siebten Vers transferiert diese Erfahrung vom Trügerischen zur Hingabe. Letztere wird im dritten Vers mit einem synästhetisch starken und komplexen Bild verdeutlicht. Die vorherige Opposition zwischen Sanftheit (v. 2) und Leidenschaft bzw. Bitterkeit (v. 3-4) erfährt eine auditiv-stimmliche Konkretisierung. Zugleich ist besonders im Verse 10 eine Verschärfung vom Gegensätzlichen zum Paradoxen zu vermerken. Dabei sind auch „embarcam“ (dt. ‚einschiffen‘, v. 9) und „se apartam“ (dt. sich entfernen, v. 11) nur bedingt gegensätzliche Bewegungen. Einerseits können sie kausal verbunden werden, obwohl sie andererseits eine Bewegung in etwas hinein bzw. von etwas weg ausdrücken.

Zwei allegorische Schichten bilden sich im Gedicht heraus. Zunächst eine zeitliche Ebene, die im Vers 8 eingeleitet wird und von der Tageszeit (v. 14, 24) zur Jahreszeit (v. 20) wandert. Sie ist klar aufsteigend, wobei Höhe- und Endpunkt der Frühling (v. 20) ist. Dieser wird im Vers 22 noch

¹³²⁹ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 88.

volkspoetisch¹³³⁰ durch die Lerche¹³³¹ symbolisiert. Die zweite Schichtung ist maritim geprägt und beginnt in Vers 9, um mit den Bezügen Wasser und Seefahrt (v. 13-14) ergänzt zu werden. Sie werden alsbald abgelöst von tellurisch-botanischen Bezügen in der fünften Strophe (v. 17-19), welche die Wendung der vierten Strophe hin zu einer Erneuerung unterstützen.

Die Aussicht auf eine neue Liebe ergibt sich durch Bewegungen von Annäherung (v. 15-16) und des Wachsens (v. 19). Das Neue (v. 17) ist schließlich auch durch die Evokation von Frühling und Tagesanbruch im Text fixiert (vv. 20, 24).

Que amor não me engana repräsentiert mit der von Jean Claude Dubois gespielten Harfe eine von zahlreichen Neuerungen auf dem instrumentalen Feld.¹³³² Das arpeggiert gezupfte Saiteninstrument leitet ein und wird bald von Flöte, Cello und einer leicht gezupften akustischen Gitarre umrahmt. In einem kammermusikalischen Arrangement bilden die Instrumente Klangschichten, die sich um die Moll-Grundtonart herum fließend abwechseln. Ein klarer Rhythmus stellt sich aufgrund der sich überlagernden Harmonien nur unterschwellig ein, was den späten¹³³³ und zudem synkopischen Einstieg des Gesangs noch stärker heraustreten lässt. In den Refrains wurde Afonsos Stimme, deren hohe Stimmlage kurzzeitig bis in den Falsett reicht, mit stärkerem Hall und echohaften Verzögerungen unterlegt. Harfe und Stimme scheinen in dieser kurzen, aber gesanglich dramatischen Sequenz zweitweise gegeneinander anzulaufen und finden dann wieder harmonisch zueinander. Während die Molltonart sich konventionell dem Liebesschmerz als Thema des Liedtextes anpasst, sorgt die Instrumentierung für die Leichtigkeit, die ebenfalls aus der höchst poetischen Bearbeitung der Klage hervorgeht und *Que amor não me engana* als romantisch-kontemplatives Lied ausweist.

¹³³⁰ Vgl. ebenda, S. 88.

¹³³¹ Vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 204-205.

¹³³² An dem in Paris aufgenommenen Album *VENHAM MAIS CINCO* (1973) waren insgesamt 18 Musiker beteiligt. Vgl. Dias, Jorge e Maio, Luís (1998): *Os melhores álbuns da Música Popular Portuguesa (1960-1997)*, S. 32-33.

¹³³³ Afonsos Gesang setzt erst nach einer Instrumentaleinleitung von fast 40 Sekunden ein.

Der Verweis auf die Illusion der Liebe als ihr Potenzial dient zugleich als Beleg für ihre Kraft. Afonsos *Eu não sei o que faz o sol*¹³³⁴ (1960er Jahre) ist elegische¹³³⁵ Dichtung und endet mit diesem Vierzeiler aphoristischer Prägung (vv. 13-16):

Lindos olhos tem a cobra
Quando olha de repente
Mais vale um bom desengano
Que andar enganado sempre

Die Gefahr einer trügerischen Schönheit¹³³⁶ – „cobra“ (v. 13) ist eine pejorative Metapher – geht das lyrische Ich risikobereit ein. Trotz des Negationspräfixes ist ‚desengano‘ kein vollständiges Antonym von ‚engano‘ und bildet demnach keine Antithese, sondern ergänzt das Wortfeld.

Eu dizia, als Lied 1983 erschienen, lässt sich als lyrischer Text unmittelbar einem romantischen Diskurs zuordnen. Es besteht aus 18 freien Versen mit einigen Reimen und Assonanzen.

Eu dizia¹³³⁷

Eu dizia
2 Quanto madura
Me animavas
4 Seguindo a noite
Barco ou estrada
6 Sem rótulo
Sem luzes
8 Em Vitória
Na mesma rota
10 De tanto compatriota
Entre o sol e a lua
12 Sereníssima
Rodavas em silêncio

¹³³⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 48.

¹³³⁵ „Eu não sei o que faz o sol, / Que não dá na minha rua,“, v. 1-2.

¹³³⁶ „Lindos olhos de pau preto / Nariz de pena aparada / Dentes de letra miúda, / Boca de carta cerrada“, v. 9-12.

¹³³⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 311.

- 14 Noite fora
Fazíamos uma noite
- 16 De vigília
Do lado da montanha
- 18 Ninguém chora

Das Symbol der Nacht hat hier durchweg positive¹³³⁸ Konturen (vv. 4, 7, 11, 14-16), während sich inhaltlich das Bild eines zurückgelegten Weges aufdrängt (vv. 5, 9, 13). Das präsente lyrische Ich wendet sich mit Liebesbekundungen an eine Frau (vv. 2, 12). Sein Ausdruck in Vergangenheitsformen (vv. 1, 3, 13, 15) sorgt für eine kontemplative Stimmung. Der Wechsel in die Gegenwart in den letzten beiden Versen geht mit der Beschreibung von Nichthandlung mit Indefinitpronomen einher. Sie erzeugt auch durch die vage Ortbestimmung (v. 17) eine Art Entrückung.

Wie *Que amor não me engana* erhielt das Lied *Eu dizia* eine ausschließlich klassische Instrumentierung, wurde aber minimalistischer arrangiert. Nur ein verhalten gezupfter Kontrabass und gezielt gesetzte Klavierakkorde begleiten den Sänger, dessen Stimme stark verhallt wurde. Dieses Arrangement vermittelt eine Eindringlichkeit, die auch der kontemplative Liedtext in sich birgt.

Das Lied *Verdade e mentira*¹³³⁹ ist spätestens 1982 entstanden und gelangte 1983 auf eine LP. Afonso nutzt für dieses Lied das Wortspiel des Titels des Theaterstücks von Helder Costa, *Fernão, mentes?* (1982) und überträgt das Motiv der täuschenden Lüge auf die Verurteilung von Denkern durch die Inquisition. Das Lied gibt also keine konkrete Episode aus Mendes Pintos Reisebericht wieder, sondern greift historisch weiter aus. Dies wird auch philosophisch anhand der Person des Giordano Bruno (1548-1600), der in Vers 15 wörtlich genannt wird, festgehalten. Das Lied besteht aus 30 Versen, wobei die erste siebenzeilige Strophe viele Einrückungen hat,

¹³³⁸ Vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 244-245.

¹³³⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 313. Bei der ersten Ausgabe von *Textos e canções* hatte dieser Text noch den Titel des ersten Verses: *Neste livro do mundo*, Afonso, José (1983): *Textos e canções*, S. 186.

während bei der zweiten Strophe mit ihren 27 Versen nur die letzten beiden Zeilen eingerückt sind.

Die Eingangsstrophe beginnt mit dem Hinweis auf das „livro do mundo / Quase perfeito“ (v. 1-2), das Mendes Pintos Werk meint, evoziert Brüderlichkeit zwischen Schwarzen und Weißen (v. 3) und die Gefahr des Inquisitionsgerichts (v. 5-7). Die zweite Strophe führt ein lyrisches Du ein, das Fernão Mendes Pinto bezeichnet.¹³⁴⁰ Das Wissen darüber, dass Lüge und Tod als Widersprüchlichkeit im wechselseitigen Verhältnis stehen, wurde ihm in der Kindheit vermittelt (vv. 8-12):

Em menino te ensinaram
Mentiras que a morte leva
Para outra morte bem longe
De pensares que outra contrária
Com a tua se aglomera

Brunos ‚Coincidentia Oppositorum‘¹³⁴¹ erhält eine poetische Ausformung (vv. 13-16):

Neste livro de concórdia
Só tem guarida o Infinito
Por Giordano Bruno amado
Como se fora seu filho¹³⁴²

Die Inquisition wird als „besta fera“ (v. 17) animalisiert und Giordano Brunos Schicksal geschildert (vv. 20-22):

À morte à morte diziam
Os que não adivinhavam
Que era verdade a mentira

Im Lied verschmelzen je nach Perspektive ‚Wahrheit‘ und ‚Lüge‘, wobei sich schließlich letztere als ‚glänzende Wahrheit‘ (v. 19) entpuppt. Ihr entgegen

¹³⁴⁰ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1999): *José Afonso, poeta*, S. 73.

¹³⁴¹ Aufhebung der irdischen Gegensätze im Unendlich-Göttlichen.

¹³⁴² Dieser Vers wurde schließlich als Titel für das Album *Como se fora seu filho* (1983) ausgewählt.

steht die „verdade cega“ (v. 26) als Lüge. Sie kann selbst den Naturgewalten nichts anhaben (v. 23-26):

Até o Mar se acomomoda
E paciente requebra
Enquanto gritas à toa
A tua verdade cega

Die letzten zwei Verse sind graphisch eingerückt und beschließen das Lied mit der folgenden Feststellung (v. 29-30):

Só não mente quem não sente
Que o mistério não tem fundo

Die dreifache Verneinung lässt diese Aussage enigmatisch erscheinen. Sie ist mehrfach deutbar, denn sie kann die Unmöglichkeit, die Wahrheit zu erfassen, verdeutlichen. Andererseits kann sie auch aussagen, dass nichts unendlich ist.

Verdade e mentira gehört zu den kunstmusikalischen Vertonungen Afonsos. Den ersten Teil des Liedes (v. 1-7) singt ein Männerchor vor dem Hintergrund einer Trommel, die eine militärisch-kriegerische Stimmung erzeugt. Erst mit der zweiten Strophe setzt Afonsos Gesang ein und wird zunächst nur von zwei Gitarren begleitet, zu denen sich im nicht gesungenen Zwischenspiel Flöten gesellen. Die harmonische Melodie unterscheidet sich deutlich von dem ersten Teil und vermittelt Ruhe und Ausgeglichenheit.

Auch das Lied *Utopia*¹³⁴³ (1983) wurde für Costas Theaterstück *Fernão, mentes?*¹³⁴⁴ (1982) geschrieben. Es entwickelt das Ideal einer „sociedade [...] sem oprimidos nem opressores“¹³⁴⁵, das durch Übernahmen vom Kirchenheiligen Augustinus und Thomas Hobbes (vv. 1-4, 7-8):

¹³⁴³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 306.

¹³⁴⁴ Im diesem Theaterstück wird das Lied nach dem Schiffsuntergang Mendes Pintos und der Suche nach der chinesischen Stadt Naking gespielt. Vgl. Engelmayer, Elfriede (1999): *José Afonso, poeta*, S. 20.

¹³⁴⁵ Eigene Transkription, LP AO VIVO NO COLISEU (1983).

Cidade
Sem muros nem ameias
Gente igual por dentro
Gente igual por fora
[...]
Cidade do homem
Não do lobo mas irmão

Eine ‚Revolutionsromantik‘ gibt es allerdings nur im Sinne einer Erinnerung. Der Liedtext muss Engelmayer zufolge „a partir das palavras de saudade e dúvida com que [a canção] termina“¹³⁴⁶ gelesen werden (v. 21-25):

Será que existe
Lá para as margens do oriente
 Este rio este rumo esta gaivota
Que outro fumo deverei seguir
 Na minha rota?

Dabei ist die Naturmetaphorik für den Liedtext zentral. Sie entfaltet sich aus der literarischen Vorlage Mendes Pintos‘ zugunsten der Einheit zwischen Mensch und Natur (vv. 5-6, 10-12).¹³⁴⁷

Onde a folha da palma
Afaga a cantaria
[...]

Braço que dormes
Nos braços do rio
Toma o fruto da terra

Afonso's Stimme leitet ohne weitere Begleitung das Lied *Utopia* ein. Nur allmählich wird sie durch eine Keyboardharmonie unterlegt. Mit dem zehnten Vers ist die Begleitung mit zwei Gitarren vollständig. Der Gesang ist jetzt durch den Einstieg des Sängers Janita Salomé zweistimmig. Ab Vers 16 baut sich das Lied erneut in ähnlicher Weise auf. Es endet mit dem fernen

¹³⁴⁶ Engelmayer, Elfriede (1999): *José Afonso, poeta*, S. 20.

¹³⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 22.

Kreischen einer ‚Möve‘ (v. 23). Die mit der Vertonung erzeugte Stimmung ist träumerisch und ätherisch, was dem Liedtext sehr gerecht wird.

*Canção da paciência*¹³⁴⁸ gehört ebenfalls zu Helder Costas Theaterstück *Fernão, mentes?* (1982). Eine Erklärung über den Hintergrund dieses Liedes lieferte der Autor bei einem seiner letzten Konzerte¹³⁴⁹ selbst:

Numa altura (...) do livro do Fernão Mendes Pinto recordo-me que há um grande magnata japonês, cuja filha tinha sido, como se costuma dizer, vilipendiada, e mais do que isso, finalmente até assassinada por um fidalgo português. E então, o homem, que gozava de grande estima e grande respeito na região, resolveu abandonar todas as suas riquezas, foi para a porta dum templo, (...) dedicou-se às esmolas, e durante vinte anos esperou – pacientemente – a hora da vingança e a hora da vingança chegou, Isto não tem moral, fica para quem quiser interpretar – mas a paciência é de facto uma grande virtude.¹³⁵⁰

Der zugrundeliegende Bericht aus dem 200sten Kapitel von Mendes Pintos Buch wird im Lied jedoch nicht umgesetzt.¹³⁵¹ Dies gilt auch für die Vertonung. Das Lied wird von einer ätherischen Stimmung dominiert, die von sich überlagernden arpeggierten Gitarren und einer variablen Rhythmik kreiert wird. Es beginnt mit einer akustischen Gitarre, zu der sich kurze Zeit später weitere, teils elektrisch verstärkte Gitarren gesellen. Das gezielte echohafte Verzögern einzelner Gitarrenpartien intensiviert den ätherischen Klangraum. Ab der siebten Sekunde setzt eine Art Basslinie ein und markiert fortan den regelmäßigen Teil des Rhythmus in den Teilen ohne Gesang. Diese Basslinie fällt auch deswegen auf, weil sie nicht von einer Bassgitarre, sondern von einer elektrischen Gitarre im tieferen Tonregister gespielt wird. Die rhythmische Dynamik erinnert etwas an das Coimbra-Lied, denn nach jeder gesungenen Strophe verlangsamt sich das Metrum fast bis zum Stillstand, um erneut in Richtung nächster Strophe zu starten. Jede Strophe endet in der Moll-Ausgangstonart. Zwischen dem Ende der Strophe, der Verlangsamung des Taktes und dem erneuten Anlauf zur nächsten Strophe gestalten Keyboardakkorde und das improvisierte Flötenspiel eine

¹³⁴⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 308.

¹³⁴⁹ Am 29. Januar 1983 im *Coliseu dos Recreios*, Lissabon, vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 174.

¹³⁵⁰ Eigene Transkription, Video JOSÉ AFONSO NO COLISEU (1983).

¹³⁵¹ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1999): *José Afonso, poeta*, S. 71.

melodische Überleitung. Die Harmonie des Liedes beruht auf einer zyklischen Melodieschleife.

Canção da Paciência¹³⁵²

- Muitos sóis e luas irão nascer
2 Mais ondas na praia rebentar
Já não tem sentido ter ou não ter
4 Vivo com o meu ódio a mendigar
- Tenho muitos anos para sofrer
6 Mais do que uma vida para andar
Bebo o fel amargo até morrer
8 Já não tenho pena sei esperar
- A cobiça é fraca melhor dizer
10 A vida não presta para sonhar
Minha luz dos olhos que eu vi nascer
12 Num dia tão breve a clarear
- As águas do rio são de correr
14 Cada vez mais perto sem parar
Sou como o morcego vejo sem ver
16 Sou como o sossego sei esperar

Die Textstruktur besteht aus vier Vierzeilern mit einem regelmäßigen Wechsel zwischen 10- und 9-silbigen Versen. Die durchgehend männliche Kadenz ergibt sich durch die vollständig auf Verbformen des Infinitivs basierenden Kreuzreime. Das lyrische Ich ist mit der von Afonso beschriebenen Figur aus Mendes Pintos Werk, dem japanischen Fürsten, identisch.

Das ‚Lied der Geduld‘ erarbeitet sein Thema aufgrund einer Zeitmetaphorik. Ihre Steigerung wird anfangs astral-klimatische Symbole (v. 1-2) verdeutlicht und zieht sich durch das weitere Gedicht (vv. 5, 6, 8, 16). Zentrale Aussage des lyrischen Ichs ist, dass es für seine verbleibende Lebenszeit seinen Status (v. 3) und seine Pläne (v. 9-10) aufgibt um geduldig (v. 16) und wachsam (v. 15) zu warten. Der Parallelismus der letzten beiden Verse

¹³⁵² Afonso, José (2000): *Textos e canções* s, S. 308.

ergibt in Verbindung mit dem Binnenreim innerhalb desselben Verses einen klärenden Abschluss des Liedes.

Der sprachliche Ausdruck des Gedichts vermittelt eine träumerische und zugleich beschwörende Stimmung. Diese Art Spannung, die sich zwischen Ruhe und Geduld und dem radikalen Lebenswandel des lyrischen Ichs bis zum Höhepunkt aufbaut (v- 7-8), wird durch die klare Struktur und klare Bedeutungsvermittlung sowie die entsprechend leichtgängige Umsetzung fast vollständig absorbiert. Wie dem Text gelingt es so auch der Vertonung zwischen tragischer Situation und geduldiger Haltung, respektive zwischen Molltonart und harmonischer Melodieschleifen einen Ausgleich herzustellen. Die Intensität des Wunsches des lyrischen Ichs, das ihm Widerfahrene zu rächen, fließt gänzlich in die unendliche Geduldigkeit ein. Der Liedtext zieht sich also auf diese meditative Ebene zurück, und umgeht damit den Schilderungen konkreter Rachepläne. Die Tatsache, dass im Lied die Auflösung der Situation nicht verarbeitet wurde, macht das geduldige Warten zu seinem zentralen Motiv.

Einer der letzten von Afonso vertonten Texte ist *Benditos* (1985). Es besteht aus je 3 Vier- und Dreizeilern mit insgesamt 21 Versen mit einer deutlichen Präferenz für den Sechssilber. Sowohl die einfachen Strophen wie die Refrainstrophen¹³⁵³ erzeugen eine Kette von Anaphern einer Adverb-Verbkombination. Das lyrische Ich manifestiert sich durch die Zeitform abgeschlossener Vergangenheit. Diese Sprechinstanz berichtet über Vielfalt und Reichtum des vergangenen Lebensweges. Es finden sich in erster Linie atmosphärisch-klimatische Bezüge¹³⁵⁴, denen solche existenzieller Art¹³⁵⁵ folgen. Die dadurch evozierte zeitliche Extension erhält ein Gegengewicht, das Vergänglichkeit ausdrückt (vv. 6, 16):

Vida e morte num momento

[...]

Arco-íris num instante

¹³⁵³ Es handelt sich hierbei um die dritte und sechste Strophe.

¹³⁵⁴ „neve no mar“, „barlavento“, „nuvem correndo no céu“, „arco-íris“ und „vento“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 321, vv. 1, 7, 14, 16, 17.

¹³⁵⁵ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 321, v. 6-7.

Mit folgenden Selbstbeschreibungen, die den Liedtext in gewisser Weise umrahmen, kann das Lied als persönliche Bilanz des Autors gelten (vv. 3, 4, 18):

Já fui a corda
Da lira a vibrar
[...]

Já fui andarilho e cantor

Das lyrische Ich ist als der musizierende und singende ‚Bote‘ Afonso zu identifizieren. Ergänzt wird diese autobiografische Note durch einfache Bezüge des Kampfes und der Bukolik.¹³⁵⁶ Der Lobpreis des Lebens findet in den Refrains statt (vv. 9-11, 19-21):

Bendito seja o pão
Bendita seja a dor
Benditas as portas do amor
[...]

Bendita seja a paz
Bendita sejas tu
Benditos os peixes do azul

Mit dem letzten Refrain vervollständigt sich ein maritimer Zyklus, der den Vers „Já fui neve no mar“ (v. 1) metaphorisch mit „peixes do azul“ (v. 21) abschließt.

Benditos wurde von der Sängerin Né Ladeiras eingesungen. Das Lied ist rhythmisch frei und die Gitarrenbegleitung hält sich im Hintergrund. Bei den späteren Refrainstrophen kommen dezente Keyboardschichtungen hinzu und die verspielte Klarinettenmelodie der Zwischenspiele verleiht dem Lied eine melancholische Stimmung, die der des Liedtextes sehr nahe kommt. Besonders effektiv ist der fließende Übergang zwischen Dur- und Mollharmonien.

¹³⁵⁶ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 321, vv. 2, 13.

Die Nähe der Refrains zu einem Gebet¹³⁵⁷ ist offensichtlich und lässt sich mit dem Wissen verbinden, dass Afonso Ende der 1960er den *Sonnengesang*¹³⁵⁸ des Franziskus von Assisi (1181/82-1226) gelesen hat.¹³⁵⁹

Assisis Lied hat inspirativ in Afonsos *Alegria da Criação* in noch systematischerer Weise Einzug erhalten. Es besteht aus insgesamt 43 freien Versen in 5 Strophen. Berücksichtigt man die Vertonung, sind die Strophen 2 bis 5 Refrains. Reime sind nicht durchgängig, aber gezielt gesetzt und wechseln dann zwischen Paar- und Kreuzreim.

Wie in *Benditos* vermittelt in *Alegria da Criação*¹³⁶⁰ ein lyrisches Ich im Tempus abgeschlossener Vergangenheit eine Bilanz über die Errungenschaften seines Lebens. Hierbei verschmelzen zwei allegorische Felder – ‚Landarbeit‘ und ‚Wort‘ – im Sinne des Gedeihens. Über konkrete Handlungszusammenhänge symbolisiert der Liedanfang also die Prosperität einer Botschaft. Sie wurde expansiv an die nächste Generation weitergegeben (v. 1-7).

Plantei a semente da palavra
Antes da cheia matar o meu gado
Ensinei ao meu filho a lavra e a colheita
Num terreno ao lado
A palavra rompeu
Cresceu como a baleia
No silêncio da noite à lua cheia

Der Gesang des lyrischen Ichs ist mit seinem Leben untrennbar verbunden (v. 16-19):

De nada me arrependo
Só a vida

¹³⁵⁷ Vgl. Interview mit Elfriede Engelmayer (Februar 2008).

¹³⁵⁸ *Laudes Creaturarum*, ca. 1225 entstanden. Vgl. hierzu Rieger, Maria (2008): *Ein Lobpreis auf den Schöpfer und seine Werke, zum Sonnengesang des hl. Franziskus*.

¹³⁵⁹ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 25.

¹³⁶⁰ Es handelt sich um das letzte Lied auf Afonsos letztem Album *Galinhas do mato* (1985). Da es für Helder Costas Theaterstück *Fernão, mentes?* geschrieben wurde, wird es um 1982 entstanden sein. Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 322-323.

Me ensinou a cantar
Esta cantiga

In den Refrainstrophen der ‚Freude der Schöpfung‘ tritt das lyrische Ich hinter den Aussagen zurück, wodurch diese absolut aufscheinen. Die Schöpfung entfaltet sich als Lobpreisung der ‚Mutter Natur‘. Es ergänzen sich kosmische, magische und naturidyllische Felder (vv. 20-22, 27-31, 32-38):

Feiticeira
Mãe de todos nós
Flor da espiga
[...]

Quando o lume nos asquece
No grande frio de Inverno
Vem até nós uma prece
Que assim de longe parece
Um cantiga
[...]

Magistrada
Nossa natural
Vitoriosa
Curandeira dos aflitos
Amante de mil maridos
Há mais de um milhão de idos
Tormentosa

Die Erde herrscht als ‚Urmutter‘ zugunsten der Menschheit. Sie heilt, ist siegreich und fruchtbar. Ihr Handeln ist nicht willkürlich, sondern tilgt die oppressiven Elemente („Maldita para tiranos“, v. 23).

Kunstmusikalisch vertont fällt *Alegria da criação* durch zwei Liedteile auf, die sich klanglich überlagern. Den ersten Teil singt Janita Salomé a capella und mit starkem Hall. Ab Vers 11 wird allmählich eine dichte Perkussionssequenz eingeblendet, deren Rhythmus nicht mit Salomé's Gesang zusammenfällt. Sie ist die Grundlage für den mehrstimmigen Frauenchor ab den Vers 20, der durch einen Bläsersatz unterstützt wird.

Während des Ausblendens der Bläser singt Salomé erneut die Verse 12 bis 18 und damit endet das Lied und auch José Afonsos letztes Album.

Die Lieder *Benditos* und *Alegria da criação* sind Hymnen an das Leben, wobei ersteres retrospektiv einen erfüllten Lebensweg vermittelt. Anders als die Refrains von *Benditos* beruht dieser Lobgesang der Schöpfung nicht auf eine Segnungsformel in der Tradition der mittelalterlichen Lauda. In *Alegria da criação* entwickelt sich diese Rückschau in Richtung einer allgemeinen deskriptiven Lauda. Der Lobgesang wendet sich auch apostrophisch an die Schöpfung.

VI.3.2.3.5. Der Tod und das Metaphysische

Um 1980/1981 entstand das Gedicht *Isto é sono*.

Isto é sono¹³⁶¹

Isto é sono
2 Tenho sono
Tenho saudades do vento
4 do poço
do catavento
6 da estrada de Santiago
Tenho montanhas de trapos
8 que são guizos
que são sapos
10 Tenho de tudo cautela
da minha infância calada
12 do velho
da nuvem branca
14 da janela
do romeiro
16 do tinteiro
da verruma.
18 Tenho saudades da espuma

¹³⁶¹ Ebenda, S. 125.

Der freie Vers ist nur stellenweise durch überraschende Reimbindungen¹³⁶² ausgesetzt. Das lyrische Ich erfährt eine Müdigkeit, die zu einer intensiven Reflexion von Erinnerung und Sehnsucht führt. Die Sequenz syntaktischer Nebenordnungen erhöht die Eindringlichkeit des Gedankengangs, dessen Elemente jedoch keinen Zusammenhang zu ergeben scheinen. Dennoch folgt die Reflexion einem mehrstufigen inhaltlichen Aufbau: Von der Sehnsucht nach Orten (v. 3-6) gelangt das lyrische Subjekt zu einer Art höchst surrealen Bestandsaufnahme (v. 7-9). Da ‚ter cautela‘ („tenho de tudo cautela“, v. 10) sowohl ‚vorsichtig sein‘ als auch übertragend ‚eine Art Garantie auf etwas besitzen‘¹³⁶³ bedeutend kann, ist der nächste Schritt des Gedankengangs eher von diffusem Sinn. Klar ist, dass sich hier Kindheits-erinnerungen anhand konkreter Örtlichkeiten und Utensilien (v. 14, 16, 17) abbilden. Nur im letzten, von der ersten Strophe abgerückten Vers, bleibt die Sehnsucht nach einem maritim-landschaftlichen Orientierungspunkt (v. 18). Nur diese ließe sich innerhalb der Wortfelder Meer, Wetter und Landschaft einer möglichen semantischen Gruppe zuordnen (vv. 3, 5, 7, 13, 18).

Durch die im lyrischen Text niemals verlassene Introspektion und ihre Intensität lässt sich ein Bezug zum Caxias-Zyklus herstellen. Formal folgt *Isto é sono* einer ähnlichen Bauweise und die Verschmelzung von Subjektivität und surreal-träumerischen Bezügen nähert sich diesen lyrischen Texten.

Das Gedicht *Temo que amanhã* wurde um 1980/1981 geschrieben und besteht aus zwei Strophen von neun und vier Versen. Im freien Vers von höchst unterschiedlicher Länge und unterschiedlichen Zeilensprüngen ergeben sich bis zu sechs syntaktische Einheiten, die nicht immer mit einem Punkt enden oder mitten im Vers beginnen (v. 5). Eine solche Syntax und unvermittelte Einschübe (vv. 5, 9) erzeugen den Anschein eines Selbstgesprächs. In diesem rechtfertigt sich das lyrische Ich vor sich selbst. Seine Gedanken sind eingebettet in Alltagssituationen und Erinnerungen.

Temo que amanhã¹³⁶⁴

¹³⁶² Vv. 3/5, 7/9, 10/14, 15/16 und 17/18.

¹³⁶³ hier: ‚Garantie‘ als Anteil, Lotterielos oder Pfandschein.

¹³⁶⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 146.

- Temo que amanhã me encontre
 2 em situação difícil
 acusado de estranhos compromissos.
 4 Reflecti muito e em matéria tal sou conciso.
 Há quem me integre nos fracos um dia enjoei
 6 ao atravessar um canal perto de casa.
 Lembro-me sim do meu primo o do canivete para todo o serviço
 8 e duma passagem estreita entre canaviais e fumo.
 Meu tio o da moto devassava naquele tempo o matagal vermelho

 10 Ciente de que nenhuma dor o atormentava
 mais do que uma simples dor de dentes
 12 É o martelar indefeso que me aponta a saída
 para uma terra sem distância, caras ervas.

Zunächst befürchtet das lyrische Ich die Verschlimmerung der eigenen Situation oder zumindest eine entsprechende Ungewissheit (vv. 1-2). Die intensive Selbstreflexion (v. 4) liefert ein schwaches lyrisches Ich zutage. Vor dem inneren Auge tauchen schließlich Erinnerungen längst vergangener Zeiten¹³⁶⁵ an Familienmitgliedern¹³⁶⁶ auf, die im Kontrast zum lyrischen Ich zunächst kraftvolle Agilität in ländlichem Umfeld vermitteln (v. 7-9). In der letzten Strophe entpuppt sich der Onkel aber als wehleidig, was durch den Versprung ein Überraschungsmoment erzeugt (v. 10-11). Diese Überzeugung bzw. das ‚Pochen‘ des Schmerzes, der zuvor als Vergleich für die Wehleidigkeit diente, weist dem lyrischen Ich den Ausweg in eine neue Dimension (v. 12-13). Der Ausdruck „terra sem distância“ (v. 13) kann für einen Ort der absoluten Freiheit stehen, was andererseits auf eine Todesymbolik verweist.

Gerade die überraschende Apostrophe an die ‚lieben Gräser‘ (v. 13), die das Tellurische („canaviais“, „matagal“, vv. 8, 9) ergänzt, steigert noch den enigmatischen Charakter.

¹³⁶⁵ „naquele tempo“, v. 9.

¹³⁶⁶ Cousin und Onkel werden hier durch Possessivpronomen und sprechsprachliche Einschübe präzisiert. Einige Gedichte Afonsos haben konkrete biografisch-familiäre Bezüge. Im Gedicht *Ouve a Secreta Casa da Infância* (1960er Jahre) behauptet sich das lyrische Ich durch Kindheitserinnerungen: „meu avô claudicando e eu atento / à pátria prometida“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 57, vv. 3-4.

o vértice confuso
 agrilhoar-me ao ser
 no stop às malvas¹³⁷⁰
 agora é cedo
deixa aberta uma porta
 para a várzea
 para a vida

Afonso's Gedicht *Vai-te circunspecta*¹³⁷¹ (um 1980/1981) beginnt mit einer Situation der Bedrohung, die paradoxerweise mit einem Adjektiv verbunden wird, das Bedächtigkeit vermittelt. Allerdings kommt das Adjektiv vom Verb ‚circunspeccionar‘, dessen Bedeutung eine Beschattung evoziert. Dies passt zur düsteren Prägung in diesem lyrischen Text (v. 1-2):

Vai-te circunspecta
noite de anteontem

Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal steht auch *Vai-te circunspecta* als einstrophiges Gedicht von 28 Versen den Texten des Caxias-Zyklus nahe. Das fünfsilbige Metrum ist einheitlich, während sich Reime nur an wenigen Stellen zeigen.

Gegen die zunächst diffus erscheinende traumatische Erfahrung der ‚vorletzten Nacht‘ stemmt sich das Subjekt. Als konventionelle Metapher für Leid und Tod wird die Nacht um einen literarischen Bezug erweitert (v. 3-8):

Leva os teus detritos
para sempre ámen
Come outro compinha
noite dos aflitos
nem mesmo Allan Poe
Te contentaria

¹³⁶⁹ Hier handelt es sich um die Transkription der portugiesischen Aussprache der ersten Person Singular des französischen Verbs ‚chercher‘ und damit um die Evokation der Sprache portugiesischer Emigranten in Frankreich.

¹³⁷⁰ ‚Ir às malvas‘ entspricht der deutschen Wendung ‚ins Gras beißen‘.

¹³⁷¹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 136.

Metonymisch verweist der Name des amerikanischen Schriftstellers Edgar Allan Poe (1809-1849) klar auf die düstere Phantastik als ein Merkmal seines Werkes. Selbst ein so erzeugtes ‚Grauen‘ wäre der bedrohlichen Nacht nicht genug. Die Situation wird als körperlicher Niedergang¹³⁷² präzisiert, der sich psychisch als ‚sanfte Agonie‘¹³⁷³ manifestiert. Der allgemeine Unruhezustand überträgt sich durch die Häufung von Stilmitteln auf die phonetische und syntaktische Ebene (v. 17-20):

noite bate-bate
bate o pulso poça
no quarto prenúncio
do retraimento

In diesem Verlauf tritt die Nacht aus ihrer metaphorischen Prägung heraus als zentrale Akteurin einer quälenden Insomnie. Die Qual wird hauptsächlich durch Perforation verkörpert.¹³⁷⁴ Weiterhin spricht das lyrische Ich die Nacht direkt an (v. 21-24):

Se não for possível
ver-te à desfilada
num corcel de lata
Dada por vencida

Diese ‚Bezwingung‘ der Nacht ist gleichbedeutend mit dem Einschlafen. Da dies nicht erreichbar scheint, bleibt dem Schlaflosen nur, sie letztendlich als Verbündete anzuerkennen und zu umwerben (vv. 26-28):

Deita-te divina
dormirei contigo
Até à alvorada

Den einzigen ‚Schlaf‘, den das lyrische Ich erhält, ist also die Präsenz der Nacht als Bettgenossin, mit der es sich letzten Endes zu arrangieren hat.

¹³⁷² „este som perfura / dentro do meu crânio“, „quando a noite rói“, vv. 9-10, 14.

¹³⁷³ „quero sair desta / agonia mansa“, v. 15-16.

¹³⁷⁴ „este som perfura“, „pede acupunctura“, „quando a noite pica“, vv. 9, 12, 13.

Die „noite dos aflitos“ (v. 6) beschattet und belagert den Wachenden, der die ‚Nachtwache‘ schließlich geduldig erträgt.

*Busco uma festa colaborante*¹³⁷⁵ (um 1980/1981) ist ein Gedicht von verstörender Introspektion. Das lyrische Ich sehnt sich nach dem Zusammenhalt der Vergangenheit, während sich innerlich der Verfall einstellt (vv. 1-4, 8-9, 12-15):

Busco uma festa colaborante
dentro do limbo
em que possamos remar como num mar verde
flutuando nos sargaços vivos da memória.
[...]
por onde o sono caminha
entre cactos e praias eternamente descompostas
[...]
reserva a loucura
como se plantas trepassem por entre os músculos
e as tendas da morte rebentassem
por cima do silêncio.

Am Ende wendet sich das lyrische Ich mit Verbitterung an das Vaterland (v. 16-18):

De tudo faria um coração arcada
durante noites e noites de Vigília
Ó Pátria Movediça

Diese abschließende Anrufung des großgeschriebenen ‚unsteten Landes‘ (v. 8) nutzt allegorisch das Phänomen des Treibsandes (‚areia movediça‘), dessen fehlende Tragfähigkeit sich erst beim betreten zeigt.

Im Gedicht *Vens morrendo calçado*¹³⁷⁶ (um 1980/1981) wird die Redewendung ‚morrer descalço‘ (dt. ‚unvorbereitet Sterben‘), umgekehrt (v. 1-3):

¹³⁷⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 109.

¹³⁷⁶ Ebenda, S. 119.

Vens morrendo calçado
como sempre
trazes contigo vários canivetes

Vergänglichkeit („As semanas rebentam / à ilharga do tempo“, vv. 7-8) und Tod werden in diesem Sinne höchst ironisch verarbeitet: „Felizmente há seguros / contra todos os mortos“ (v. 9-10).

*Não vamos esquecer esta rodada*¹³⁷⁷ (um 1980/1981) geht ähnlich vor, nutzt jedoch im Vergleich zu *Vens morrendo descalço* eine Wendung in konventioneller Weise (v. 4-7):

A velhice vem sempre anunciada
Duma tépida brisa matutina
Não vale correr à frente do cortejo
Ela chega em pantufas ou descalça

Agora tenho medo, tenho medo.¹³⁷⁸

*Virá a incerta energia*¹³⁷⁹ (30.03.1981) gehört zu Afonsos eindringlichsten Gedichten. Eine Sequenz von zwölf Fragen in Futurverbformen vermitteln ein lyrisches Ich, dass unruhig eine ungewisse Zukunft hinterfragt. Sie sind verklausuliert und reichen von existentiellen bis banalen sowie inkohärenten Fragestellungen (vv. 1-4, 8-10, 12-14, 22-26, 34-35):

Virá a incerta energia
alguma vez derrotada
proclamar aos quatro ventos
a sua fragilidade?

[...]

Virá o pranto contrito
Saborear o momento
Da metátese sem nexo?

[...]

¹³⁷⁷ Ebenda, S. 121.

¹³⁷⁸ *O mérito* (23.10.1982), ebenda, S. 171.

¹³⁷⁹ Ebenda, S. 161.

Virá a crise imatura
da minha pátria e da tua
certificar-se das horas?
[...]
O brilho das oficinas
tal como o vejo
roubado
ao suor do teu repouso
falará do seu estado?
[...]
Terá a deusa das horas
palmilhas de porcelana?

Im Kontrast dazu wird die letzte Frage im Präsens gestellt, und zwar in der Art eines Rückkehrwunsches (vv. 37-38):

E os nossos velhos recantos
Voltam ao sono passado?

Wie ein metaphysisches Gedankenspiel reihen sich solche Bezüge aneinander und vermitteln doch nur das Eine: die intensive Erfahrung der Schwäche und der Unvermeidbarkeit des Endes. Im Mai 1981 schrieb Afonso das Gedicht *As vazas que me dão litros de vento*¹³⁸⁰, in dem die körperliche Schwäche und innere Unruhe unverblümt formuliert wurden (vv. 5-7):

Não tenho forças bastas para além
das que me foram dadas e pressagas
Por isso roo as unhas rogo pragas

Das Gedicht *Quando na sala se ouvem*¹³⁸¹ (22.10.1982) schrieb Afonso bei einem Aufenthalt in der rumänischen Hauptstadt. Es hat zwei Vierzeiler, ist im ‚decassílabo‘ verfasst, hat keine Reime und handelt von dem Leid als ‚Monotonie‘ (vv. 1, 2, 8):

Quando na sala se ouvem as cadeiras

¹³⁸⁰ Ebenda, S. 163.

¹³⁸¹ Ebenda, S. 169.

[...]

cai o peso do dia em anagrama

que um dia muda mais o outro nada

Den bei Krankheit quälenden Faktor Zeit thematisiert auch das Gedicht *Quinhentos anos de após anos quinhentos*¹³⁸² (23.10.1982). Die Jahrhunderte symbolisieren einen endlosen Zyklus des Leidens und der Erschöpfung (vv. 1-2, 5-6):

Quinhentos anos de após anos quinhentos

Sobre os nervos cobertos de cansaço

[...]

Conta p'los dedos quantos anos faltam

A séculos de luz de oculta margem

Das ‚verborgene Ufer‘ (v. 6) ist die letzte Grenze, die unendlich weit weg ist, obwohl sie bevorzustehen scheint. Das numerische und astronomische Feld markiert diesen Archetypus (v. 9-11):

Uma galáxia fere-nos a vista

A terra volta à sua forma infusa

(Como Laplace queria) vertem números

Halt findet das lyrische Ich schließlich in der Vorstellung freundschaftlicher Solidarität auf der letzten Reise (v. 13-15):

Tempo que lavra o tempo, meus amigos

regressam ternamente a suas casas.

Com eles edifico uma morada

¹³⁸² Ebenda, S. 170.

VI.3.2.3.6. Stimme, Sprache, Wort, Gedicht

Nenhum livro contém

sinais etruscos.¹³⁸³

Das kürzeste Gedicht des Caxias-Zyklus, *Outra voz* (Mai 1973), thematisiert bereits im Titel das Erheben einer Stimme. Der Vierzeiler ist aufgrund unregelmäßiger Metrik keine klassische ‚quadra‘ und zeugt von Unmittelbarkeit und klarer Sprache:

Outra voz¹³⁸⁴

Outra voz outra garganta
2 Outra mão que se estende à que tombara
Uma fagulha num palheiro acesa
4 Ó meus irmãos a luta já não para

Trotz der Klarheit seiner Botschaft gibt es im Gedicht einen Bruch zwischen dem zweiten und dem dritten Vers. Aus der aufmunternden Stimme und der helfenden Hand wird mit Hilfe der Feuermetaphorik ein sich ins Kollektive erhebende lyrische Ich, das sich bereits in einem unumkehrbaren Kampf befindet. Von der Stimme geht in diesem Gedicht eine Progression aus, die in ein agierendes Kollektiv mündet.

Das um 1980/1981 entstandene Gedicht *A palavra* vermittelt prozessual den Weg des Wortes.

A palavra¹³⁸⁵

A palavra gatinha
2 Sem nada por cima
A palavra rompe
4 investe

¹³⁸³ *Que chove não duvides* (26.10.1982), ebenda, S. 172, v. 3-4.

¹³⁸⁴ Ebenda, S. 62.

¹³⁸⁵ Ebenda, S. 151.

perfura

- 6 Comprida a palavra perde-se
Em redor da mesa reveste-se organiza-se
- 8 A palavra precisa de ternura

Zunächst als eine Art Hülse (v. 1-2), bringt sich das ‚Wort‘ ein (v. 4), durchbricht bzw. -bohrt Strukturen (v. 3, 5), bis es derart ‚angewachsen‘ ist, dass es sich verliert (v. 6).

Erst im kollektiven Gespräch, das durch eine Tischrunde symbolisiert wird, erhält das Wort eine neue Ordnung (v. 7). Der letzte Vers ist allerdings eine Aussage, die auch als Forderung zu lesen ist (v. 8). Gefordert wird eine Art Mäßigung des sprachlichen Ausdrucks bzw. sein vorsichtiger Gebrauch. Diese Wendung relativiert die erste Steigerung und berührt durch die gewählte Metaphorik das Emotionale und Zwischenmenschliche. Durch die Reimbindung an die fünfte Strophe hat das Antithetische zwischen ‚perfura‘ und ‚ternura‘ eine besondere Betonung.

Das Gedicht erfasst den Aktionsradius und die Durchschlagskraft des gesprochenen Wortes als Progression, die auch durch den parataktischen Stil sowie Asyndeta und Einrückungen umgesetzt wurde. Diese metasprachliche Übung ist als Diskurs der sprachlichen Potenz und ihre manipulative Kapazität lesbar.

Ein anderes Gedicht, dessen Entstehung in etwa die gleiche Zeit von *A palavra* einzuordnen ist, heißt *As palavras*. Neben dem Plural als einzigen Titelunterschied stehen beide Gedichte offensichtlich in einer wechselseitigen Beziehung.

As palavras¹³⁸⁶

- As palavras armazenam-se como torrões maduros
- 2 São flexíveis à memória são marinheiros em terra
Acontece dizer: levantem-se e caminhem
- 4 Mas quem somos e que hábito envergamos?
As palavras entontecem

¹³⁸⁶ Ebenda, S. 95.

Vom Umfang kürzer und metaphorisch reicher ist auch hier die Progression der Macht des Wortes thematisch konstitutiv. Worte lassen sich nicht ‚lagern‘¹³⁸⁷ (v. 1), das Gedächtnis kann sich ihrer nicht bemächtigen, sie bleiben ‚an Land‘ (v. 2). Die Aufforderung, sich auf dem Weg zu machen (v. 3), führt bei den personifizierten Wörtern zu Selbstzweifeln (v. 4) und in der Folge erfasst sie der Schwindel (v. 5) und sie schlagen unterschiedliche Wege ein (v. 95). Im Vergleich zu *A palavra* geht in diesem lyrischen Text die Personifikation auch durch den suggerierten Kurzdialog (v. 3-4) entschieden weiter. Dadurch beherbergt *As palavras* nicht näher bestimmbare Akteure, die Einflussnahme auf die Wörter beanspruchen. Die ‚mentale‘ und ‚örtliche‘ Zerstreung der Wörter am Ende des Gedichts spricht dafür, dass dieser Einfluss nicht greift. Solche Gedichte führen einen metapoetischen Diskurs, der sich mit dem Neorealismus in besonderer Weise ausgestaltete und deren intertextuelle Nähe eine den Dichtern gemeinsame Beschäftigung zeigt.

Der Dichter Afonso Duarte (1884-1958) korrespondierte in seinem Poesiewerk mit mehrere Strömungen – vom Saudosismus über die *Presença* bis hin zum Neorealismus. Duartes sonettartiges Gedicht *Palavras* (*O Anjo da Morte e outros poemas*, 1956) ist ein ergiebige Beispiel für eine poetische Stellungnahme zugunsten der Kraft des Wortes:

Palavras¹³⁸⁸

Há palavras que são de carne viva,
 Outras mortas que não nos dizem menos
 Porque digam oculto o que sofremos
 Como o perfume de uma rosa antiga
 Palavras acerosas como urtiga,
 Há as esmagadas como o cheiro a fenos,
 Outras com asas de leais acenos,
 As que trazem diante a mão amiga.

¹³⁸⁷ Der erste Vers bedeutet paraphrasiert etwa ‚Die Wörter lagern sich [so gut wie] wie reife Erdklumpen‘, was als ironische Aussage zu deuten ist.

¹³⁸⁸ Duarte, Afonso (1974): *Obras completas: I – Obra poética*, S. 182.

Palavra que se diga até à morte!
Nunca sejam palavras de tal sorte
Que mais nos pareçam dar-nos morto:
Palavras que estremeçam alma e corpo!
Pois a vida perfeita, quando a abra
A voz do coração, é ter palavra.

In Carlos de Oliveiras Gedicht *Vento* (1960) fand diese Beschäftigung mit Wesen und Reichweite (poetischer) Sprache ebenfalls Wiederhall:

Vento¹³⁸⁹

As palavras
cintilam
na floresta do sono
e o seu rumor
de corças perseguidas
ágil e esquivo
como o vento
fala de amor
e solidão:
quem vos ferir
não fere em vão,
palavras.

Gerade hier steht Afonsos Werk in der Kontinuität einer progressiven neo-realistischen Lyrik, die sich im Selbstbezug entfaltete. Diese Tendenz trat im Werk von Carlos de Oliveira am deutlichsten hervor.

Sem letra não se faz nada (1960er Jahre) zeigt einen spielerischen Umgang mit dem Thema des Erwachsenwerdens in Verbindung mit der Erkenntnis, dass sprachliche Raffinesse das einzige Mittel sei, sich durchzukämpfen. Ein einziger Vierzeiler in klassischer ‚redondilha maior‘ wartet mit Wortspielen auf, während sich inhaltlich der Kreis der ‚Lebenselixiere‘ Sprache (v. 1, 2) und Erotik (v. 3) schließt.

¹³⁸⁹ de Oliveira, Carlos (2003): *Trabalho Poético*, S. 157.

Sem letra não se faz nada¹³⁹⁰

- Sem letra não se faz nada
2 Sem treta nada se faz
Sem teta nada fazia
4 Quando já era rapaz

Beim Vierzeiler *Imenso jeito* (20.10.1982) provoziert die Erfahrung von Krankheitssymptomen nicht nur ein teils ironisches Klagen, sondern lässt das lyrische Ich mit seinem Schicksal hadern, indem es sich in aggressivem Ton gegen eine ‚verratene Bezeichnung‘ (v. 3) wendet:

Imenso jeito¹³⁹¹

- Imenso jeito Imenso frio Imenso flato
2 Imensa falta de ar estando vivo
Quem te pariu vocábulo traído
4 À espera dum final mais abstracto?

In diesem Zusammenhang vermittelt die Prägnanz und formale Dichte – die Anapher ist mit einer alliterativen Sequenz von Asyndeta verschränkt – die hektische Unruhe des lyrischen Ichs.

Ein vergleichbares Thema behandelt das Gedicht *Meia hora basta para o regular...*¹³⁹² (um 1980/1981). Im prosaischen Stil erzeugen mehrere Ausdrücke eine morbide Stimmung¹³⁹³, in der das lyrische Ich Erinnerungen¹³⁹⁴ Revue passieren lässt. Dabei stellen das Schreiben und die Sprache (v. 2, 5, 16-17)

entre a mão que escreve e a cabeça que pensa

[...]

a linguagem vai finalmente submeter-se.

[...]

¹³⁹⁰ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 45.

¹³⁹¹ Ebenda, S. 166.

¹³⁹² Ebenda, S. 113.

¹³⁹³ „cãibra“, „pele arreganhada“, „exaustos“, „vítimas“, „fome“, „mágoa“, vv. 4, 8, 10, 15.

¹³⁹⁴ „Por ti lutei sem saber porque lutava“, v. 14.

na palavra me encosto sem saber a que me encosto
busco o verbo como a um velho parente tonto

den einzigen aber nicht immer verlässlichen Halt des verzweifelnden lyrischen Ichs dar. Auch die folgende Personifikation beinhaltet einen metasprachlichen Vergleich (v. 20-22):

Há farturas que matam como silícios
pesadas como dicionários bilingues
mortas de pasmo como as areias.

Im Gedicht *A árvore é uma fateixa*¹³⁹⁵ (um 1980/1981) wird die sprachliche Kommunikation problematisiert (v. 1-8):

A árvore é uma fateixa
Um sino uma cascata
Talvez cantando
a vã palavra solta

Irmão que adivinhas
a palavra sagrada
e conduzes o teu sonho
pelas colinas

Die Bedeutung des Althergebrachten ist ein Ort der Sehnsucht (v. 9-12):

De que lado é o sul
imaginário e dolente
Onde os velhos entendem
a linguagem dos grilos

Mit „comércio usual dos símbolos / que aprendemos“ (v. 13) wird auf die Austauschbarkeit sprachlicher und kultureller Symbole verwiesen.

¹³⁹⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 104.

Die Neuschöpfung eines Verbs aus dem Substantiv ‚dicionário‘¹³⁹⁶ im Gedicht *Sentido digital (anti-Pacheco)*¹³⁹⁷ (Mitte der 1970er Jahre) entspricht der Ironie des Gedichts (vv. 1-4, 8-9):

Em certo sentido digital
Burocrático e clássico e sagaz
Todos se entendem sem gritar por mais
Dizia o tolo ao sábio em certo sentido estultício

[...]

Burocráticos e serenos rapazes
dicionaremos, sim senhor e temos dito

Das Wörterbuch beherbergt ein systematisiertes Wissen, das satirisch verwertet wurde: der Narr belehrt den Weisen (v. 4).

Das Gedicht *Sei que tudo está escrito*¹³⁹⁸ (um 1980/1981) wendet sich angesichts des Leidens¹³⁹⁹ gegen dubiose Prognosen und Weissagungen.¹⁴⁰⁰ Stattdessen bleibt in den letzten beiden, von der ersten elfzeiligen Strophe abgesetzten Versen, der Wert des geschriebenen Wortes bestehen. Damit schließt sich mit dem Titelvers der Kreis: „Há nisso de palavras / muita certeza, ó velhos“ (v. 12-13).

Der Gesang ist als expressivste Form für Sprache und Wort einer der zentralen Bezugspunkte vieler Gedichte und Lieder Afonsos. Das folgende Beispiel steht in diesem Sinne für einen Perspektivwechsel:

Calai o cantochão¹⁴⁰¹

Calai o cantochão
2 Diz o amigo sapo

¹³⁹⁶ Statt das lexikografisch nachgewiesene Verb ‚dicionarizar‘ (dt. ‚ein Wörterbuch verfassen‘) verwendete Afonso ‚dicionar‘.

¹³⁹⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 80.

¹³⁹⁸ Ebenda, S. 133.

¹³⁹⁹ „A dor-inverno / do nosso descontentamento“, v. 5-6.

¹⁴⁰⁰ „E nem mesmo é preciso / predizer tantos / inventários futuros“, „encher nela [na dor-inverno] o princípio / De inúteis sábios / parapsicologismos“, vv. 2-4, 9-11.

¹⁴⁰¹ Ebenda, S. 63.

Farto de ser trapo
 4 E em toda a parte se ouvia
 Um coaxar que afligia
 6 Mas então
 Para matar a peçonha
 8 Há que perder a vergonha
 E à noite
 10 pela lua cheia
 Chora a galinha do mato
 12 Farta de ser freira

Der im Mai 1973 geschriebene Text gehört zum Caxias-Zyklus. Die Aufforderung des unruhigen Froschs (v. 4-5), der Kirchenchor¹⁴⁰² möge zum Schweigen gebracht werden, verweist auf einen Gesang als Ausdruck einer religiösen Haltung. Die Rohrdrommel, die es Leid ist, Nonne zu sein, belegt dies und ergänzt die reiche Tiermetaphorik dieses Gedichts.

Die elf freien Verse von *A falinha mansa*¹⁴⁰³ (Mai 1973) handeln von einer beschwichtigenden Sprechweise. Mit der surrealen Metapher „subúrbio de valsa“, die im dritten Vers das ‚sanfte Sprechen‘ unterstreicht, wird die Belanglosig- und Oberflächlichkeit des Vortrags vermittelt (v. 4-5).

Nada indica de que lado
 Sopra o vento ou o contrário

Lediglich die Augen des Redners, „melhor que um faroleiro“ (v. 9, im zweiten Vers noch als ‚dunkle Augen‘), verraten die wahre Absicht. Dem Raubtier wird aufgrund seines säuselnden Redens in Vers 6 mit Ahnungslosig- oder Fahrlässigkeit begegnet: „Digo: bom dia leopardo!“ (v. 6).

Die Entstehungszeit des Gedichts könnte auf das betont moderate Auftreten des Salazar-Nachfolgers Marcelo Caetano¹⁴⁰⁴ verweisen. Dessen ‚Reformkurs‘ in den letzten Jahren des Estado Novo hatte sozialpolitische

¹⁴⁰² Das Wort ‚cantochoão‘ kann allerdings auch einfach ein Kirchenlied bezeichnen.

¹⁴⁰³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 65.

¹⁴⁰⁴ Caetano sprach in der eigens für ihn entwickelten TV-Sendung *Conversas em Família* (RTP 1969-1974, 16 Folgen) zu aktuellen politischen Themen. Die Sendung sollte ein neues, ungezwungenes Bild des Regimes vermitteln. Caetano rechtfertigte das Vorgehen der Regierung, sprach aber allein, ohne Nachfragen oder Moderation durch einen Journalisten.

Veränderungen nur an der Oberfläche ermöglicht.¹⁴⁰⁵ Der Text hält sich jedoch mit solch konkreten Bezügen zurück. Es dominieren Metaphern für Täuschung, wobei das Bild der ‚verkleideten Tür‘ wie das der potemkinschen Dörfer funktioniert (v. 10-11):

Um minuto por engano
porta vestida de pano

Dort, wo keine Reime stehen, arbeitete Afonso mit Assonanzen.

*O meu amigo cauteriza*¹⁴⁰⁶ (um 1980/1981) ist im Hinblick auf die zentrale Figur eines Redners und dessen Wirkung ein mit *A falinha mansa* vergleichbares Gedicht.

O meu amigo cauteriza¹⁴⁰⁷

O meu amigo cauteriza
2 Vende caro o seu paleio
Antes de morder o freio
4 Sabe bem o chão que pisa
Assim falava do palco
6 Zaratustra o Comovido
Cada vez mais convencido
8 Que subiria mais alto

Por ter pescoço comprido
10 Já se julgava contraalto

Der Redner geht zwar vorsichtig vor (v. 3-4), überschätzt aufgrund der Eitelkeit (v. 5-7) jedoch seine Wirkung und Bedeutung. Ob die Rede dennoch einen korrosiven Effekt hat oder das lyrische Ich einfach nur stört, lässt sich nicht präzisieren.¹⁴⁰⁸

¹⁴⁰⁵ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 571-573.

¹⁴⁰⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 129.

¹⁴⁰⁷ Ebenda, S. 129.

¹⁴⁰⁸ ‚Cauterizar‘ kann ‚(ver)ätzen‘ und im übertragenden Sinne ‚energisch bestrafen‘ bedeuten.

Das Lied *De sal de linguagem feita*¹⁴⁰⁹ (1979) geht ebenfalls auf einen im Gefängnis von Caxias im Mai 1973 geschriebenen Text zurück. In der einzigen Strophe von 20 Versen ist das Metrum des Siebensilbers einheitlich. Der Ausdruck ‚*linguagem feita*‘ für eine fertige Formulierung steht für gesteuerte, formelhafte Sprache (v. 2-4):

Numa verruma que atava
A língua presa do jeito
À forma de ser escrava

Das hier erzeugte Bild kommt dem einer Knebelung sehr nah. Im Gedicht dominieren räumliche Attribute, die solche aus *Era um redondo vocábulo* weiterführen (vv. 9-10, 15):

O corredor, o tapume
A sala vedada às feras
[...]
Um cantinho de amargura

Bei solch subjektiven Schilderungen ist die distorzierte Wahrnehmung präsent. Sie werden lediglich durch das Asyndeton „A morte a vida a vitória“ (v. 8) durchbrochen. In den letzten beiden Versen wird der Bezug zum Titel wieder hergestellt, indem erstmals im Gedicht ein Du angesprochen wird (v. 19-20):

Diga lá minha menina
Se acredita nesta história

Die ungläubwürdige Geschichte und die floskelhafte Sprache finden somit zueinander.

Vertont wurde *De sal de linguagem feita* als sehr ruhiges Lied, bei dem jeweils zwei Verse beim Gesang eine Einheit ergeben. Die Melodie in Durtonart hat eine zyklische Form und nur in den Versen 17 und 18 steigert sie sich kurz, um dann wieder in die ursprüngliche Melodie zurückzufallen.

¹⁴⁰⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 296.

Tenho esta forma prosaica
De fazer versos à toa¹⁴¹⁰

In mehreren Gedichten und Liedern Afonsos konzentrieren sich metapoetische Züge auf die Poesie als Symbol oder Metapher für unterschiedliche Bezüge. In der zweiten Strophe des frühen Gedichts *Silêncio de paz rezada*¹⁴¹¹ wird diese spezifische Metaphorik von einer chiasmatischen Figur umrahmt und steht paradoxerweise für die Härte des Arbeitslebens:

Engano dos amanhos calculados
é teu poema duro
do suor dos teus ganhos amassados
fizeste o vinho impuro.

Obwohl in Afonsos letztem Wohnort Azeitão geschrieben, finden sich im lyrischen Text *Na vila me encontrei a cinco passos*¹⁴¹² (März 1981) Erinnerungen an Afrika. Sie sind in der Gedichtmitte ganz konkret als Benennung der Muse durch den Dichter lesbar (v. 9-10):

Amei então a chuva e a calema¹⁴¹³
Donde iria surgir este poema

Dies bleibt dem Dichter, der zwischen Verlorenheit und Selbstfindung umherirrt¹⁴¹⁴, als einzige bewusste Betätigung.

Im Gedicht *Setembro mês que surge no ocaso* (um 1980/1981) stehen intensive Kindheitserinnerungen im Vordergrund. Die 16 Verse führen einen regelmäßigen ‚decassílabo‘ (Zehnsilber). Es vermengen sich historische und literarische Bezüge (v. 1-6):

¹⁴¹⁰ *Vou morrer com esta norma* (um 1980/1981), Ebenda, S. 141, v. 25-26.

¹⁴¹¹ Ebenda, S. 30.

¹⁴¹² Ebenda, S. 159.

¹⁴¹³ Dieser Begriff bezeichnet die starke Brandung an der afrikanischen Westküste.

¹⁴¹⁴ „A cinco passos do meu achamento“, „Refeito da mentira ou conformado“, „Calcado pela distância a que me achava“, vv. 2, 5, 7.

Setembro mês que surge no ocaso
de folhas mortas sobre a minha infância.
Um Requiem pelos mortos de La Lys¹⁴¹⁵
mil nove mais catorze Marcel Proust
o banho de livrura em que meu pai
mergulhava no ar condicionado

Die konkrete Nennung des afrikanischen Autors Castro Soromenho (1910-1968) und seines Romans *Terra Morta* (v. 12-13) evoziert die koloniale Thematik¹⁴¹⁶ und festigt die afrikanische Erinnerungsszenerie.¹⁴¹⁷ Sie repräsentiert in den letzten beiden Versen, bei denen jäh der Reim Einsatz gefunden hat, die eigentliche Heimat: „o mosquiteiro, a noite, a trovoadas / «Esta é a ditosa pátria minha amada»“ (vv. 15-16).

Im lyrischen Text *Eu sirvo a lisura*¹⁴¹⁸ (um 1980/1981) nutzte Afonso ein grammatisches Element als abschließende Metapher einer enumerativen Kette für den Zusammenschluss unter Schicksalsgenossen (v. 6-12):

Eu sirvo a lisura
Eu, os meus amigos
Privados de fundos
Colmeias reatas
Pólos positivos
Adjectivos meros
Vamos congregar-nos

Gerade die Poesie aus Afonsos Caxias-Zyklus liefert im weitesten Sinn metapoetisch wirksame Diskurse zutage. Im Gedicht *Desta canção que*

¹⁴¹⁵ Bei der Schlacht von Armentières (erster Weltkrieg, April 1918), die in der portugiesischen Historiografie nach dem Tal des Flusses La Lys (Flandern) benannt wird, wurden die portugiesischen von den deutschen Truppen vernichtend geschlagen, vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 503.

¹⁴¹⁶ Fernando Monteiro de Castro Soromenho (1910-1968) wurde in Mosambik geboren, wuchs in Angola auf und lebte im brasilianischen Exil. Sein Roman *Terra Morta* (1949) behandelt die koloniale Problematik. Vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 1044-1045.

¹⁴¹⁷ „galinhas do mato“, „capinzal“, „suor africano“, „planalto“, „mosquiteiro“, „trovoadas“, vv. 7, 8, 11, 15.

¹⁴¹⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 137.

*apeteço*¹⁴¹⁹ (16.05.1973) steht das Singen im Mittelpunkt. Das Lied, das dem Sänger gefällt (v. 9), steht für den Wunsch, so zu singen, wie es ihm beliebt. Hier bleibt am Ende die Überzeugung, dass das Lied letztendlich dem Kollektiv gehört. Mit drei ‚quadras populares‘ ist *Desta canção que apeteço* klar strukturiert. Auffällig ist der Wechsel zwischen festem Reimschema und Assonanzen. Obwohl keine Vertonung erfolgte, handelt es sich dem Titel nach um ein ‚Lied‘. Ausschließlich in dieser Eigenschaft spricht das Gedicht bzw. der Dichter. Interessant ist, dass das lyrische ich sich als Empfänger („Chega-me agora um trinado / Do outro lado do rio“, v. 3-4) und Sender von Anderen animierenden Liedern präsentiert (v. 9-12):

Esta canção a meu gosto
Vinda pela madrugada
Sai da garganta da gente
Aos magotes pela estrada

Beim Gedicht *Sem manejos de tropos ferramentas* (Mai 1973) ist die meta-poetische Intensität konstitutiv:

Sem manejos de tropos ferramentas¹⁴²⁰

Sem manejos de tropos ferramentas
2 Morreremos à míngua de vitórias
 Um rio sem memória e eis-nos mortos
4 Sem léxico. Sem poema. Dor apenas
 Pairam as águas na maré vazia
6 E nem um gesto de ave se ouve ao longe
 Há ainda labor mas ao perdê-las
8 É como se fugissem as estrelas

Auch dieses Gedicht entstand in der Gefangenschaft. Das Gefängnis ist gleichbedeutend mit einem ‚poetischen Vakuum‘. Das Fehlen von Form (v. 1) und Wort (v. 4) des Poetischen ist des Dichters eigentliche Gefangenschaft. Damit scheint der Akt des Schreibens die einzig verbliebene Freiheit. Das Gedicht bedient sich dabei einer zerstörten

¹⁴¹⁹ Ebenda, S. 64.

¹⁴²⁰ Ebenda, S. 73.

Naturidylle (vv. 3, 5-6, 8), die Schmerz (v. 4) und Stillstand (v. 5-6) repräsentiert. Die Kultivierung des literarischen ‚Relikts‘ folgt in den acht Versen regelmäßig dem Metrum des ‚decassílabo‘. Ein Reim ergibt sich allerdings nur in den letzten beiden Versen, was deren Aussage potenziert.

Das Selbstverständnis des Dichters spielt im Gedicht *Isto é capaz de dar com certo esforço*¹⁴²¹ (21.10.1982) eine bedeutende Rolle. In Afonsos Spätphase findet eine ironisch-humorvolle Auseinandersetzung mit seinem Künstlerstatus statt. Sie zielt auf die auch von Außen herangetragenen Ansprüche und die Aussicht auf Lorbeeren (vv. 7-8, 11-12):

assim me valha Píndaro em pelota¹⁴²²
ou outro vate menos presumido
[...]

p'ra solilóquio basta-te um hospício
aí terás um busto bem cromado

Im Gedicht *O sentido copioso*¹⁴²³ wurde der Eindruck des körperlichen und besonders geistigen Verfalls mit seinen Auswirkungen auf das Dichten verbalisiert (vv. 1-2, 5-8):

O sentido copioso
dextro sobre a minha testa
[...]

Inopinado quinteto
assente em maus diagramas
leva mais de três semanas
para compor um soneto

Die numerischen und schematischen Bezüge sind isotopisch mit dem Sonett als bekannteste Form der Kunstdichtung verbunden. Dass das ‚Quintett‘ (v.

¹⁴²¹ Ebenda, S. 167.

¹⁴²² Das Bild des nackten altgriechischen Dichters Pindar folgt der Karikierung antik-historischer Figuren als Technik, mit der Afonso Surrealität und Komik erzeugt.

¹⁴²³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 168.

5) jedoch nicht zum formalen Inventar des Sonetts gehört, könnte als Ausdruck für Unvollkommenheit gelesen werden. In der letzten ‚quadra popular‘ liefert das lyrische Ich eine abschließende Aussage. Denn fehlt die geistige Kraft bzw. geht sie im inneren Kampf verloren, bleibt auch der kreative Impuls aus (v. 21-24):

E aí o miolo falha
como falha a valentia
se hei-de vencer a batalha
não me sobra a fantasia

Wie ein Aphorismus ragt die vierte Strophe aus dem Gedicht *Milão 76*¹⁴²⁴ heraus, dessen Titel Entstehungsort und -zeit nennt (v. 13-16):

Protótipo mania ou parâmetro
Verdade simples mas dura
A moral deste rimançaço
É de todas a mais pura

Das Wort „rimançaço“ (v. 15) ist eine Abwandlung des kurzen Heldengedichts ‚rimance‘ und überhöht die vagen Beschreibungen der Eindrücke des lyrischen Ichs in der norditalienischen Stadt aus den anderen vier ‚quadras populares‘.

VI.3.2.4. Surrealistisch-ludischer Duktus

VI.3.2.4.1. Zur ‚surrealen Evasion‘

Eine Untersuchung ludischer Elemente in Afonsos Dichtungs und Liedtextkorpus wäre ein enormes empirisches Unterfangen. Das populare Fundament seiner Poetik birgt bereits große Räume für das freie Spiel mit Sinngefüge und Sprachästhetik.

Die in diesem Kapitel untersuchten Texte und Lieder stehen für die surrealistischen Tendenzen in Afonsos Werk. Sie erschöpfen sich bei weitem

¹⁴²⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 82.

nicht im Nonsens¹⁴²⁵, sondern zeigen sich im gezielten Bruch von Bedeutungsstrukturen bis hin zu dekonstruktiven Techniken. Gedichte und Lieder dieser Tendenz lassen sich durch Kriterien wie innovative Metaphorik, Absurdität, Sarkasmus, Ludismus, Satire und Humor erfassen. Nicht die Abwesenheit eines Engagements, sondern das Spiel mit den entsprechenden Erwartungen und dadurch eine Verweigerungshaltung sprechen aus einigen solcher Texte. Anders als die Evasion in die lyrische Innerlichkeit und Subjektivität handelt es sich im hiesigen Fall um eine tiefgreifende, weil sprachmaterielle Bearbeitung.

Endpunkt der hier untersuchten Entwicklung ist schließlich die Tendenz zur Konzentration auf lautliche Aspekte des poetischen Textes, womit sich eine Bewegung auf Formen wie der konkreten Poesie zeigt.

VI.3.2.4.2. Kanon und Banalität

Der Titel des zwölfzeiligen Gedichts *Vem-me à cabeça um náufrago* (1960er Jahre) gibt die Erinnerung an einen Schiffsuntergang wieder.

Vem-me à cabeça um náufrago¹⁴²⁶

Vem-me à cabeça um náufrago
2 encuecado
 meu antepassado
4 Acabo ó Lima de ler
 o teu poema
6 Envolvido em plancton e salgema
 água agreste em canudos
8 ó terra de corvos mudos
 Meu irmão minha irmã
10 e a distância infinita da manhã
 Navegava Sepúlveda e Dona Dor
12 Aqui entra na berra a Branca Flor

¹⁴²⁵ Vgl. hierzu Elfriede Engelmayers Einordnung des Liedes *Senhor arcanjo*, Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 61.

¹⁴²⁶ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 52.

Dieses im historischen Seefahrtsgedicht zentrale Element wird sogleich der Lächerlichkeit preisgegeben (v. 2). In Vers 3 tritt der Vergangenheitsbezug hervor und der Dichter nennt nachfolgend seine Inspiration (v. 4-5). Mit Lima ist im vierten Vers der symbolistisch-modernistische Dichter Ângelo de Lima (1872-1921) gemeint, von dem einige Gedichte in der zweiten *Orpheu-*-Ausgabe für Furore sorgten.¹⁴²⁷ Jenes das lyrische Ich inspirierende Gedicht erscheint in Plankton und Rohsalz eingeschlossen (v. 6). Damit ist der Bezug zu Meer und Rohstoff hergestellt, der zusammen mit der Nennung des spanischen Humanisten und Dominikaners Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573)¹⁴²⁸ den historischen Unterbau dieses Textes ausgestaltet, der in Afonsos Werk durch Fernão Mendes Pinto und seine *Peregrinação* einen Fixpunkt ausmacht. Das Bild des Schiffsuntergangs in Unterhosen (v. 1-2) entkräftet jedoch jeden historischen Diskurs.

Eine auffälligere Kollision von konkreten Sinn stiftenden mit quotidian-banalen Aspekten zeigt der lyrische Text *É verdade é verdade*¹⁴²⁹ (1960er) Jahre datiert werden kann. Die 26 freien Verse ergeben eine strophische Einheit. Sieben Verse fallen durch unterschiedliche Einrückungen auf, die zumeist Verssprünge markieren. Reime tauchen nicht durchgängig, aber gezielt und mit relativer Regelmäßigkeit auf.¹⁴³⁰ Eine weitere Besonderheit sind die wechselnden Groß- und Kleinschreibungen am Versanfang, die oft der syntaktischen Logik widersprechen.

Zahlreiche Nennungen lassen die thematische Substanz als Aufreißer der antiken Philosophie, Literatur und Kultur hellenischer Prägung verorten.¹⁴³¹ Die ersten beiden Persönlichkeiten werden in den ersten vier Versen sogleich mit banal wirkenden Berufen¹⁴³² verknüpft hinsichtlich ihrer historischen Bedeutung entzaubert (v. 1-4):

¹⁴²⁷ Vgl. do Prado Coelho, Jacinto (1994): *Dicionário de Literatura*, S. 528 und Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 968.

¹⁴²⁸ Der Name Spúlveda ist historisch häufig anzutreffen.

¹⁴²⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 54.

¹⁴³⁰ Es reimen sich die Verse 2 und 4, 5 und 7, 10 und 11, 12 und 14, 15 und 16, 17 und 18, 20 und 22, 25 und 26, was etwas mehr als der Hälfte aller Verse entspricht.

¹⁴³¹ Die Nennungen erfolgen in dieser Reihenfolge: Sophokles (v. 2), Pindar (v. 3), Empedokles (v. 8) und schließlich Tiberius (v. 19), der die einzige römische und herrschaftliche Persönlichkeit dieser Reihe ist.

¹⁴³² Barbier und Kurzwarenhändler.

É verdade é verdade
Sófocles era barbeiro
E Píndaro capelista
a tempo inteiro

In den Versen 11 und 15 taucht „gaido“, ein Rabenvogel auf, der ebenfalls wie alle Figuren in einen Zusammenhang von Lächerlichkeit und Banalität gebracht wird. Sie ergibt sich aus den gegensätzlichen Zuweisungen von Distanziertheit und Reizbarkeit und der Vorliebe für Suppe mit Paprikawurststeinlage. Der altgriechische Dichter Pindar taucht auch in einem späteren Gedicht in vergleichbarem Kontext auf.¹⁴³³ Es folgt dann der Bruch mit einer Liebesbekundung als etymologische Figur (v. 15-17):

era longínquo o gaido e assomadiço
habitudo a sopas com chouriço
e amava tanto tanto a sua amada

Nach dem gleichen Muster werden alle Akteure des Gedichts banalisiert, wobei an ihrer statt ihre zueinander nur selten passenden und teils absurden Tätigkeiten in den Vordergrund rücken. Die Reihung von Oxymora, deren Widersinn sich oft auf mehreren Ebenen reproduziert, setzt Verknüpfungen des humoristisch Absurden. Im Ausgang des Gedichts findet dies auch seinen Höhepunkt (v. 24-26):

que logo em toda a volta
houve tareia
Só tu desafinavas volta e meia

Im letzten Vers bricht die unvermittelte Hinwendung zu einem lyrischen Du mit der bisherigen Beschäftigung mit den Persönlichkeiten, ihrem Verhalten und Tätigsein. Hier fällt auch die umgangssprachliche Redewendung am Versende auf, die damit zyklisch das Sprachregister betreffend an den ersten Vers anknüpft.

¹⁴³³ “Assim me valha Píndaro em pelota / ou outro vate menos presumido”, Gedicht *Isto é capaz de dar com certo esforço* (Herbst 1982), Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 167, Verse 7 und 8.

Die Repetition im ersten Vers und Titel des alltäglichen Ausspruchs lässt diesen noch mehr zur Floskel werden. Diese Tendenz sprachlicher Leere bestätigt sich schließlich konstitutiv im Gedicht.

Ein anderes Gedicht, das vergleichbar ist und etwa zur gleichen Zeit entstand, trägt den Titel *Leónidas*¹⁴³⁴ (1960er Jahre). Zur ‚Titelfigur‘ König von Sparta gesellt sich Jesus Christus. Anders als in *É verdade é verdade* ergeben die Figuren eine duale Struktur (religiös/weltlich), die sich auch zum Teil strophisch abbildet. *Leónidas* besteht aus fünf Strophen mit abnehmender Größe – von Fünfzeilern in den ersten drei Strophen bis vier in der vorletzten und zwei Versen in der letzten Strophe. Die Einrückungen von Versen sind häufig; lediglich fünf Verse sind nicht eingerückt. Die Figur Christi wird zu Beginn der dritten Strophe eingeführt, aber schon im Ausklang der zweiten Strophe wird sie angedeutet (v. 8-10):

Leónidas compõe um alfarrábio
nas horas vagas toca cavaquinho
 envolto num sudário

Der große Kontrast zwischen der literarischen Haupt- und popularmusikalischen Freizeitaktivität des Leonidas erhält eine groteske Note durch die (volks-)religiöse Konnotation des Leichentuchs. Sie wurde bereits zuvor im Text durch *fintas*¹⁴³⁵ im ersten Vers sowie ex negativa durch die neologistische Verbform *sacriléga* (v. 3) eingeleitet. Sie entfaltet sich in der Figur des Heilands und erreicht in der vierten und fünften Strophe eine beeindruckende Wortfelddichte. Auffällig ist hier der Schwerpunkt, der episodisch auf dem Leidensweg Christi liegt.¹⁴³⁶ Neben solchen dominanten religiösen Bezügen fallen in kontrastiver Verbindung zu ihnen die alltäglichen Handlungen auf. Das Zupfen der kleinen Gitarre in Vers 9 ist dafür nur ein Beispiel (vv. 14-15, 20-21):

Cortando a pele

¹⁴³⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 55.

¹⁴³⁵ Dieses polyseme Wort kann auch die Steuer einer Pfarrgemeinde bedeuten; ein Wortfeld, das weitere administrative Vokabel wie *Inventário* (v. 3) unterstützen.

¹⁴³⁶ Es fallen die Begriffe ‚lanceta mortal‘ (v. 13), ‚martírio‘ (v. 16), ‚auréola‘ (v. 17), ‚chaga‘ (v. 18) und ‚hossanas‘ (v. 20).

duma galinha choça

[...]

Cantando hossanas vai

De porta em porta

Mit dem Singen des Hosianna erreichen die musikalischen Bezüge des Gedichts weitere thematische Bedeutung.¹⁴³⁷ Der letzte Vers evoziert das Bild eines Bettlers, was das Christusbild wieder konventionell abrundet.

Das Gedicht *Os versos do Ribeiro* (1960er Jahre) karikiert das normative Ideal der lyrischen Gattung. Die vier Strophen widmete Afonso dem mit ihm befreundeten, im Titel genannten Anwalt und Aktivisten.¹⁴³⁸

Os versos do Ribeiro¹⁴³⁹

Os versos do Ribeiro

- 2 deviam ser diferentes
daqueles que os padecentes
4 fazem aos derrepentes

Os versos do Ribeiro

- 6 deviam ser constantes
daqueles que os amantes
8 fazem às cartomantes

Os versos do Ribeiro

- 10 deviam ser jucundos
daqueles que os segismundos
12 acham profundos

Os versos do Ribeiro

- 14 deviam ser severos
daqueles que os luciferos
16 dizem aos berros

¹⁴³⁷ Zuvor tauchen diese als ‚cavaquinho‘ (v. 9) und ‚músico‘ (v. 11) auf.

¹⁴³⁸ António José Guarda Ribeiro (1933-2002).

¹⁴³⁹ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 37.

Jeder der Vierzeiler öffnet mit dem Titelvers und bringt nur geringfügige parallelistische Variationen auf Basis dreier Verben. Mit diesen Verben äußert das lyrische Ich einen Anspruch. Dieser Anspruch an die Poesie des angesprochenen Ribeiro ist in der ersten Strophe noch ex negativa (v. 2-4). Die Attribute spielen mit personifizierten Gemeinplätzen wie Liebesleid (v. 3-7), Freude (v. 10), Intensität (v. 12) und Ernsthaftigkeit (v. 14). Die Offenheit und Inkonsequenz der Forderungen geben diesem einfach strukturierten Gedicht einen Nonsenscharakter. Es dominiert aber auch das volkstümliche Element, das getragen wird durch die repetitiv-rekursive Struktur und vor allem durch eine Tendenz zur populären Mythologie (*cartomantes*, *luciferos*¹⁴⁴⁰). Der Ausdruck „aos derrepentes“ (v. 4) ist eine den Reim ermöglichende Wortschöpfung als Substantivierung des Adverbs ‚de repente‘ und gibt ein volkstümliches Sprachregister wieder.

Das Lied *Nefertite não tinha papeira*¹⁴⁴¹ erschien auf dem Album VENHAM MAIS CINCO (1973). Die sieben ‚quadras‘ halten zwar nicht das typische Metrum der ‚redondilha maior‘ ein, bewegen sich aber in seiner Nähe.

Wie bei *É verdade é verdade* dominiert die Inkohärenz zwischen kanonischen Themen und banaler Alltäglichkeit. Zunächst scheint das Quotidiane überhand zu gewinnen, die letzten beiden Strophen gehen jedoch konkret auf die Problematik des Nahen Ostens ein. Die Sprache bleibt jedoch volkstümlich und umgangssprachlich.

In den ersten beiden Versen findet ein Zeugma¹⁴⁴², das durch den über zwei Verse reichenden und zudem zyklischen Inreim potenziert wird:

Nefertite não tinha papeira
Tuthancamon apetite

Der mit banalen Informationen gespickte Bezug zur Pharaonendynastie kann als humorvolle Kritik an kleinlichen Unterrichtsmethoden, das heißt dem auswendig Lernen von banalen Details, verstanden werden.¹⁴⁴³ In dem

¹⁴⁴⁰ Als populäre Form von *luciferino* (dt. „teuflisch“).

¹⁴⁴¹ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 242.

¹⁴⁴² Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 83.

¹⁴⁴³ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 60.

Lied bleibt Afonso den royalen Bezügen und allem voran ihrer Banalisierung auch in klarer politischer Funktion treu, wie folgende Auszüge zeigen (vv. 13-16, 21, 25, 28):

O rei João era dos tesos
Chamavam-lhe João dos Quintos¹⁴⁴⁴
Lá na terra brasileira
Vinham quintais de Ouro Preto
[...]

Lá para o reino da Arábia
[...]

Os sheikes israelitas
Já que estou com a mão na massa
Lembram-me os Sheikes das fitas
Que dão porrada a quem passa

Der Aufbau dieses Liedes korrespondiert mit den genretypischen Eigenschaften eines Popsongs.¹⁴⁴⁵ Es ist daher als gutes Beispiel für die massenmediale Reziprozität von popularen und populären Elementen anzuführen. Die rhythmischen Elemente stehen bei sämtlichen Instrumenten (Gitarre, Trommeln und weitere Perkussion) im Vordergrund und die gesanglich-melodische Umsetzung der Strophen kreist um das Melodiemotiv des Refrains. Die mehrstimmigen Sequenzen heben gezielt die Verswiederholungen im Refrain hervor.

Não é meu bem (1979) gehört zu den strukturell einfachsten Liedtexten, erhielt aber eine raffinierte Vertonung, auf die noch eingegangen wird. Der Titel entspricht einem Vers, der nach jeder Zeile als eine Art Refrain so gesungen wird, als gehöre er noch zum eigentlich abgeschlossenen Vers:

¹⁴⁴⁴ Gemeint ist König João V., der von 1706 bis 1750 regierte.

¹⁴⁴⁵ Ohne in diesem Zusammenhang die sehr vage Terminologie und Vielfalt der Perspektiven auf den Begriff ‚Pop‘ als massenmediales und rezeptionsorientiertes Konzept klären zu können, sei hier auf die stilistischen Eigenschaften hingewiesen, die einen ‚Popsong‘ ausmachen (können). Eine erhöhte Rhythmik und damit Tanzbarkeit, welche trotzdem dem eingängigen Liedtext Raum gibt, vgl. hierzu Meyer, Andreas (2004): „Lyrik und Pop“, S. 304.

Não é meu bem¹⁴⁴⁶

	A pele é seca para curtir	}	Não é meu bem
2	A cara é magra para sorrir		
	A cama é boa para dormir		
4	A corda é boa para subir		
	A morte é santa para cumprir		
6	A louça é cara para partir		
	A cal é branca para encobrir		
8	A banca é boa para falir		
	A vida é dura para resistir		
10	A porta é boa para se abrir		

Die Floskel ‚Não é meu bem‘ suggeriert eine Zustimmung oder eine ironische Einlassung zur zuvor getroffenen Aussage, bei der getreu einer surrealistischen Praxis „[d]ie Zuordnung von Objekten zu einer Verwendungsmöglichkeit“¹⁴⁴⁷ nicht immer logisch ist. Engelmayer hebt die Aspekte der Denunziation hervor, was hier an der Wiedergabe der von ihr paraphrasierten ersten beiden Verse veranschaulicht werden soll:

[W]enn unsere Haut schon so ausgetrocknet ist, dann könnt ihr sie doch auch gleich gerben, nicht wahr? Und wenn wir schon eingefallene Wangen haben, steht uns doch sicher ein Lächeln gut, nicht wahr?¹⁴⁴⁸

Eine solche Botschaft liefert der Liedtext durch interpretative Konzentration auf die Schlagworte wie „morte“, „banca“, „resistir“ (vv. 5, 8, 9), während die Aussagen insgesamt als auch die floskelhafte Reaktion als Sequenz von Banalitäten¹⁴⁴⁹ gelesen und gehört werden können. Es ist diese „scheinbare Belanglosigkeit“¹⁴⁵⁰, die *Não é meu bem* charakterisiert.

Die diese Charakteristiken unterstützende Vertonung zeigt durch minimalistische Perkussion und Gitarrenphrasen den Einfluss afrikanischer Musik auf Afonsos Musik. Afonsos Stimme wurde vervielfacht und im

¹⁴⁴⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 297. Die grafische Verdeutlichung des ‚Refrainverses‘ entspricht der Originalquelle.

¹⁴⁴⁷ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 130.

¹⁴⁴⁸ Ebenda, S. 131.

¹⁴⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 131.

¹⁴⁵⁰ Ebenda, S. 131.

Hintergrund durch zusätzliche nicht abgedruckte Textzeilen wie „Ai é meu bem“ und teils afrikanisch geprägten Melodievokalisierungen ergänzt. Der eigentliche homophone Gesang ist synkopisch, was mit den Instrumenten im Lied bis hin zu mehreren, sich überlagernden rhythmischen Texturen führt. Nach dem Durchsingen der einzigen Strophe folgt ein rhythmisch deutlich intensiveres und schnelleres Zwischenspiel, das ohne Text vokalisiert wird und allein eine Art fröhliches Tanzlied ergeben würde. Dies wird ein zweites Mal komplett durchgesungen.

Im Gedicht *Ao largo o boi carisma* (um 1980/1981) ist das Thema des Todes und des Verfalls („féretro“, „túmulo“, „ceifava“, „deitada“, vv. 3, 6, 7, 12) in eine Tiermetaphorik bis in die mythologische Ebene eingebettet (vv. 1-4, 12-14):

Ao largo o boi carisma
 detectava
 o féretro das vacas gordos
 Um boi rodado cheirante
 [...]

Só o Ápis deitado
 interrogava à revelia
 As doze badaladas do meio-dia

Das Gedicht *Reviver um entreacto* (um 1980/1981) verweist auf die surrealistische Praxis der ‚escrita automática‘.

Reviver um entreacto¹⁴⁵¹

	Reviver um entreacto		Cruzar com uma menina
2	Respirar bem fundo	22	em Paço d’Arcos
	Vencer a morte		Surgir um dia
4	Como quem patina	24	Morto de cansaço
	Tudo curar		Entre jornais envolto
6	Como se faz em Roma	26	e margarina
	Com estricnina		Cuidar que é sexta-feira

¹⁴⁵¹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 91.

8	Cumprimentar o vizinho Sem descanso	28	Dia Santo Para casar de novo
10	E não esquecer a conta do padeiro	30	E ter meninos Mandar ao Pirandello
12	Ser deste mundo Desta rua deste lanço	32	mil abraços Pelo cabo submarino
14	Sem renegar o cheiro Mandar o Kipling às ortigas	34	Furar o calcanhar com pioneses
16	Funcionar em pleno Cuidar das madressilvas	36	E dizer-se fakir No século vinte
18	Ao sereno Morrer em Tóquio	38	Pôr lama nos sapatos Ser daltónico
20	Vítima de enfarte	40	Tornar-se super-sônico

Die Nennungen von Rudyard Kipling (1865-1936, v. 15) und Luigi Pirandello (1867-1936, v. 31) und die Orte (v. 6, 19, 22) wirken willkürlich, zumal ersterer Autor abgewiesen und letzter herzlich begrüßt wird. Die einzige Systematik ist, dass das lyrische Ich sich positiv zu bestimmten Handlungen und Einstellungen bekennt. Selbst existentielle Aussagen (v. 3, 5, 12, 16, 19) sind in einen alltäglichen-banal Diskurs eingeflochten. Die Ausführungen pendeln zwischen grundsätzlichen Dingen wie das tiefe Einatmen (v. 2) bis zum trivialen begleichen der Bäckereirechnung (v. 10-11). Humor wird besonders dann erzeugt, wenn der Anspruch eines Status eine lächerliche Umsetzung erfährt (v. 34-37): das Treten auf Reißzwecken ist für einen modernen Fakir ausreichend. Durch diese zwar chaotisch anmutenden aber thematisch große Bereiche umfassende Gedankenspiele bleibt im Gedicht ein lyrische Ich präsent, dass sich im Rahmen seiner Kapazitäten und Schwächen betrachtet. Die letzten beiden Verse resümieren dies mit einem eindrucksvollen Bild: die Farbblindheit hindert nicht daran, die Überschallgeschwindigkeit zu erreichen.

Das Gedicht *Electra assobia à morte*¹⁴⁵² wurde von José Afonso Ende März 1981 verfasst. Mit dem zehnstrophigen Gedicht – mit der popularen Form von Vierzeilern in *redondilha maior* – nimmt Afonso eine seiner thematischen Hauptverfahren wieder auf. Wie in *É verdade é verdade*

¹⁴⁵² Ebenda, S. 158.

basiert der Text auf zahlreichen Bezügen zur Antike und anderen alten Kulturen, die in einen banalen Kontext gebracht werden. Diese Bezüge sind gleichermaßen auf Figuren und Orte verteilt.

Neben der Gestalt der Elektra des Titels führt der Text noch weitere Gestalten auf: die Meeressgöttin Thetys (v. 2, 32), den Argonautenführer Jason (v. 3, 36), die warnende Seherin Cassandra (v. 15), die Schriften der Anabasis (v. 16), die Engel sechster Ordnung (v. 19), welche die Gewalten repräsentieren, einen indischen Elefantenführer (v. 22), eines unsicheren und unvorsichtigen Aristoteles (nicht namentlich, aber durch seinen Beinamen eines in der Stadt Stageira Geborenen genannt)¹⁴⁵³, die Meerenge der Dardanellen (v. 33) und die altgriechische Stadt Milet (v. 37) auf. Im Gedicht werden sie auf groteske Weise zum Leben erweckt. Unter anderem werden sie mit Hausschuhen (v. 2), dem zivilen Scheidungsverfahren (v. 11), dem Kämpfen (v. 13), Geschrei (v. 20) und einem Anhänger (v. 27) in Verbindung gebracht. Die auffällige achte Strophe nennt die mittelportugiesische Stadt Mealhada. Im Oktober 1946 hatte eine Militäreinheit aus Porto einen Putschversuch unternommen und war in Richtung Lissabon aufgebrochen. Bei der Stadt Mealhada wurde der Zug von Regierungstruppen schließ aufgehhalten.¹⁴⁵⁴ Wie in der historischen Episode scheiterte die Unternehmung (v. 31-32):

Ao chegar à Mealhada
Quebrou Tétis a infusa

Höhepunkt ist der Abschluss des Gedichts, der das postrevolutionäre Portugal als dem gastronomischen Konsumismus verfallen beschreibt (vv. 37-40):

Cesse a fama de Mileto
Que a fraqueza humana cede
Para cantar no coreto
É que existe o Come & Bebe

¹⁴⁵³ „É o Estagirita incauto“, v. 26. In *Tire-toi de là mon garçon*, einem Gedicht aus den 1960er Jahren, wird Aristoteles auf vergleichbare Weise eingeführt (v. 5-7): „Aristóteles faria / um silogismo certo / ou talvez não“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 44, vv. 5-7.

¹⁴⁵⁴ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 564.

Die letzte Strophe markiert damit den für das Gedicht konstitutiven Prozess der Degeneration von Kulturidealen zum zivilisatorischen Verschleiß der postrevolutionären Enttäuschung.

Im Gedicht *O velo d'oiro sumiu-se*¹⁴⁵⁵ (um 1980/1981) steht der bettlägerige Meeresherr für das verseuchte Meer (vv. 5-7):

A poluída placenta desfaz-se
junto à praia

Neptuno está de cama

Die geographischen Bezüge von *A aventura começada em Porto Artur*¹⁴⁵⁶ (um 1980/1981) sind weltumspannend: der ehemals unter dem Namen Port Arthur bekannte chinesische Hafen am gelbem Meer (v. 1), der Pol (v. 3), das als ‚Friedhof des Atlantiks‘ berühmte Kap Hatteras an der Ostküste der USA (v. 9), Tirol und Istanbul (v. 16). Das Gedicht vermittelt eine fiktive Reise voll Gefahren und Abenteuer¹⁴⁵⁷, die sich mit Erzählungen des Großvaters des lyrischen Ichs vermischen.¹⁴⁵⁸ Der Eindruck einer rastlosen Welt- oder Rundreise wird zusätzlich durch Begriffe wie „centrifugador“ (v. 2) und „placa giratória“ (v. 7) vermittelt. Mit der Verschmelzung von mathematischer Exaktheit und Sedativa (vv. 10-12)

O cálculo é sedativo
há mesmo contraprova
de outros indícios mais tranquilizantes

enden die Elemente des Abenteurers und die Figur des Großvaters erhält die Dimension eines mythischen Wächters (vv. 21, 24, 25-26):

Mais do que nunca te encontro vigilante

¹⁴⁵⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 126.

¹⁴⁵⁶ Ebenda, S. 105.

¹⁴⁵⁷ „aventura“, „destroços“, „boaventuras“, „Canhonheira“ (dt. ‚Kanonenboot‘), vv. 1, 5, 15, 19.

¹⁴⁵⁸ „Lembro-me bem do meu avô, coitado / recostado num banco da avenida“, „Contar-me coisas do Tirol e de Istambul“, v. 13-14, 16.

[...]

inclinado no Cosmos

Tu és o meu legado mais profundo
Por isso irei contigo ao fim do mundo

*Levo-te no porão do esquecimento*¹⁴⁵⁹ schrieb Afonso für Helder Costas Theaterstück *Fernão, mentes?* (1982). Das Lied sollte allerdings nicht auf ein späteres Album gelangen. Der achtzehnte Vers „Tinha rinite o Dom Sebastião“¹⁴⁶⁰ passt zur allgemeinen Thematik der portugiesischen Renaissance¹⁴⁶¹ und parodiert die körperlich-geistige Schwäche¹⁴⁶² des Kindkönigs als einfache Nasenschleimhautentzündung. Da diese diese Aussage in keinerlei direktem Kontext zu den vorherigen Strophen und Versen steht, ist sie eine Ergänzung der Montage um eine weitere Phrase.

*Ouves meu filho o trilho do silêncio*¹⁴⁶³ entstand Anfang der 1980er und ist ein nicht vertonter Zwölfzeiler im klassischen ‚decassílabo‘. Das im Titel und in den ersten beiden Versen

Ouves meu filho o trilho do silêncio
Vasto silêncio visto vês agora?

als Frage und durch die formale Dichte von synästhetischen Oxymora, dem Binnenreim und der Alliteration dem Zweifel zugeführt. Dieser Zweifel bestätigt sich dadurch, dass alle folgenden Handlungen und Bewegungen eine Stille praktisch ausschließen. Es sind diese der „herrliche Gleichklang der Lurche beim Sonnenuntergang“¹⁴⁶⁴, der Wind und der Hagel. Lediglich

¹⁴⁵⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 153.

¹⁴⁶⁰ Auch im Gedicht *A fé que assava o místico avoengo* (1981) wird König Sebastião aufgeführt. Dort wird ausgedrückt, dass der Dichter Bocage nicht wie Sebastião als Figur des ‚Retters‘ taugt, vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 157, 4.

¹⁴⁶¹ Hier die Seefahrten und das imperial-missionarische Gebahren der Könige. Dieser Themenbereich ergibt sich jedoch weniger aus dem Gedicht selbst und eher aus dem Theaterstück, für das das Lied geschrieben wurde.

¹⁴⁶² Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 215.

¹⁴⁶³ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 132.

¹⁴⁶⁴ „Nada fara supor tão régio uníssonos / na língua dos batráquios ao sol posto“, Ebenda, S. 132, v. 3-4.

das Gerundium „gatinhando“ (v. 6) und der vorletzte Vers¹⁴⁶⁵ sind mit dem Motiv der Stille oder Ruhe kompatibel. Deutlich weiter als diese nicht vollständige weil widersprüchliche Einlösung des Eröffnungsthemas geht Afonsos Handhabung der Sprache in diesem Gedicht. Neben einer progressiven Reihe von klimatisch-atmosphärischen Bezügen¹⁴⁶⁶ stehen Vergleiche und Metaphern von Inkohärenz hervor. Das auffälligste Beispiel umgreift die Verse 5 und 6:

Como um confetti despressurizado
Vens no rigor dos ovis gatinhando.

Die Widersprüchlichkeit zwischen der Strenge („rigor“) einerseits, dem unidentifizierten Flugobjekt sowie dem Kriechen („gatinhando“) andererseits erreicht hier einen surrealistisch entfalteten Höhepunkt. In Vers 10 taucht die historische Figur des Athenagoras auf. Da es mehrere griechische Persönlichkeiten mit diesem Namen gibt, ist sie nicht einfach zu bestimmen. Auch der unmittelbare Kontext des Verses offenbart einen eher ungerichteten Bezug zur historischen Figur. Tendenziell aber lässt sich sagen, dass es sich um Athenagoras, einen Tyrann von Ephesus aus dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert handeln könnte.¹⁴⁶⁷

Trotz der surrealen Kraft, die dieses Gedicht durch die Verschränkung inkohärenter Inhalte, Stile und Sprachregister¹⁴⁶⁸ erreicht, vermittelt der lyrische Text eine gewisse Intimität. Das lyrische Du wird mit „meu filho“ oder „menino“¹⁴⁶⁹ angesprochen, was nicht nur einem direkten Nachkömmling gelten kann, sondern auch als Floskel – wie im Deutschen ‚mein Freund‘ – Verwendung findet. Diese Ansprache wird im Gedicht jedoch nicht progressiv verwertet. Bis auf die Eingangsfrage in den ersten beiden Versen

¹⁴⁶⁵ „As cordas desta harpa já não soam“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 132, v. 11.

¹⁴⁶⁶ Die Progression ist im Sinne der ansteigenden Vehemenz zu verstehen: „sol posto“, „vento“, „granizo“, „gelo“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 132, vv. 4, 7-8, 12.

¹⁴⁶⁷ Die anderen beiden antiken Figuren mit dem Namen Athenagoras sind ein frühchristlicher Apologet und ein sizilianischer Staatsmann, die damit weniger in Fragen kommen.

¹⁴⁶⁸ Man vergleiche etwa das lexikalische Panorama, das die Begriffe ‚confetti‘, ‚silêncio‘, ‚ovnis‘, ‚adivinho‘ und ‚Atenágoras‘ abdecken.

¹⁴⁶⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 132, vv. 1, 9.

sind die weiteren Fragen solche, die das lyrische Ich an sich selbst richtet (v. 7-8):

Quem é bonito? Quem o vento apanha?
Quem não foge à passagem do granizo?

Bei den Verben in der zweiten Person Singular (v. 6) ist unklar, ob das lyrische Du mit dem Thema „silêncio“ (v. 8) identisch wird oder ist. Wenn man auf eine thematische Struktur aus ist, entpuppt sich diese Stille als Leitgedanke des Gedichts – allerdings paradoxerweise als Weg („trilho“, v. 1) der Unsicherheit, des Zweifels und damit gedanklicher Dispersion. Der Ausdruck „confetti despressurizado“¹⁴⁷⁰ drückt über die weitere Auflösung¹⁴⁷¹ des ohnehin dünnen Konfettis diese Dispersion. Da die Stille oder das Schweigen als Fehlen von Geräusch oder Sprache eine Art Klangvakuum bilden, ist ihr weiteres Auflösen als Potenzierung des Nichts zu betrachten.

Afonso's Gedicht folgt also getreu der Tradition surrealistischer Lyrik dem Entleeren von Sinnstrukturen. Zusätzlich wird dies verstärkt durch Verse, deren Syntax mehrfache Lesarten ermöglichen (v. 9-10):

Menino logo lego de adivinho
Viúvo incerto filho de Atenágoras

Die griechische Sagengestalt der Kassiopeia, nach der auch ein Sternbild am Nordhimmel benannt wurde, findet sich in Afonso's Gedicht *Finalmente o advento do colosso*¹⁴⁷² (Anfang 1980er). Dort ist die Figur in einem kosmischen Kontext eingebettet, wobei auch hier Banalität evoziert wird (vv. 14-15):

Minha mãe Cassiopeia entretida em namoricos astrais
desde criança

¹⁴⁷⁰ Ebenda, S. 132, v. 5.

¹⁴⁷¹ Hier ist Dekompression als die Densität reduzierende Auflösung gemeint.

¹⁴⁷² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 149.

Auch Andromeda, in der antiken Mythologie die Tochter der Kassiopeia ist ebenfalls eine Erscheinung am Nachthimmel ist¹⁴⁷³. Dies fügt sich dem kosmischen Wortfeld, das mit „Via Láctea“ (v. 12) beginnt. Der Koloss aus dem Titel entspricht wiederum einer Figur, die in der audiovisuellen Popkultur als hybride Form zwischen Mythologie Sciencefiction ihren festen Platz hat (vv. 2, 5-9):

King Kong fora do antro
[...]
King Kong século do plástico
Gigante da vitória sobre o Tudo-Nada
Por mais que insista em manter-se
 por mais que se alevante
dirá aos filhos as últimas vontades e pim!

Das Gedicht *O coiso* (um 1980/1981) ist voller Bezüge zu den hier offensichtlichen Themen Zensur¹⁴⁷⁴, Geldgier¹⁴⁷⁵, religiöse Heuchelei¹⁴⁷⁶ und politischer Intrigen¹⁴⁷⁷. Der Text glänzt aber mit surrealistisch anmutender Satire, die selbst literarische Anleihen gründlich banalisiert. So wird Camões' Vers¹⁴⁷⁸ aus der Proposition des Versepos *Os Lusíadas* (1572) mit der banalen Aussage, dass der am See lebende Mann noch existiere, syntaktisch und diskursiv gebrochen: „Eu canto o peito ilustre ainda existe / o homem lacustre“ (vv. 8-9).¹⁴⁷⁹ Auch das neutestamentliche Bild des Pontius Pilatus, der seine Hände in Unschuld wäscht¹⁴⁸⁰, wird mit einem häuslichen Gedankenspiel der Lächerlichkeit preisgegeben (v. 19-22):

Só a conspiração milenário dos hirsutos dará frutos

¹⁴⁷³ Andromeda ist sowohl ein Sternbild als auch der Name der nächsten Galaxie (Andromedanebel).

¹⁴⁷⁴ „O coiso não é falado“, v. 1.

¹⁴⁷⁵ „Santa ganância!“, v. 3.

¹⁴⁷⁶ „Rói rói / Sacristinha rói / a tua beata falsa“, „Que transmissão inefável / para um deus minhoca / Feito à imagem e semelhança duma focal“, vv. 16-18, 25-27.

¹⁴⁷⁷ „Só a conspiração milenária dos hirsutos dará frutos / por cima dos ossos de Pôncio Pilatos“, vv. 19-20.

¹⁴⁷⁸ „Que eu canto o peito ilustre Lusitano“, Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 464.

¹⁴⁷⁹ Man vergleiche hier die erste Strophe des Gedichts *É d'homem ó Deodato*: „É d'homem ó Deodato / o feito dignificado / por esse triunfo ao peito / tem qualquer coisa de entre-acto / lembra um egrégio preceito“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 107.

¹⁴⁸⁰ Vgl. Mt, 27, 24.

por cima dos ossos de Pôncio Pilatos
o que lavava as mãos
Sem levar os pratos

In diesem Gedicht, das mit freien Versen, vielen Einrückungen und drei sehr unterschiedlich großen strophischen Einheiten zu Afonsos formal ungewöhnlichsten poetischen Bauformen gehört, erzeugen gezielte Reimbildungen¹⁴⁸¹, Interjektionen¹⁴⁸² und umgangs- sowie volkssprachliche Wendungen¹⁴⁸³ einen Zusammenhang wortspielerischer Komik. Am Ende des lyrischen Textes stellt das lyrische Ich eine rhetorische Frage, deren Beantwortung mit ‚Nichts‘, die hier nachvollziehbar wäre, als alltagssprachliche Metapher erfolgt. Sie rundet die populäre Komik des Gedichts ab, indem der Kreis zum ebenfalls inhaltsleeren ‚coiso‘¹⁴⁸⁴ geschlossen wird: „Que é que fica de pé nesta ninhada? // uma sardinha assada“ (vv. 28-29).

Wie im Titel von *Na carretera*¹⁴⁸⁵ (um 1980/1981) gibt es im Gedicht gut erkennbar Hispanismen („chuleta“, „lechuga“, vv. 2, 10, 14). Sie untermalen eine Autoreise von Spanien (zurück) ins portugiesische Évora (v. 15-18):

Ó tempus ó mores cuidai bem
da vossa infinita paciência
na estrada que vai
(por mais que poupeis as octanas) a caminho de Évora

Mit dem mahnenden Cicero-Zitat entpuppt sich das lyrische Ich als sarkastischer Kritiker eines ‚neuen Tourismus‘, letztlich einer euphemistischen Umschreibung für die in Spanien einkaufenden Portugiesen (vv. 23-30):

Em verdade vos digo
Que está bem perto

¹⁴⁸¹ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 148, vv. 6-7, 8-9 (Binnenreim), 19 (Inreim), 20-22, 26-27 und 28-29.

¹⁴⁸² „Eia“, vv. 6, 23 und 24.

¹⁴⁸³ „qu'inté“, „molinante proxeneta“, „entregue à bicharada“, vv. 5, 10 und 15.

¹⁴⁸⁴ Hier werden die Formeln ‚nada‘ und ‚coiso‘ in der Art von ‚uma coisa qualquer‘ als Aussage einer Nichtigkeit begriffen.

¹⁴⁸⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 128.

o dia do júizo final
o turista é brometo
o turista é um saco de santolas
o turista não brinca quando levita
Tudo isto é fado

Tudo isto é triste ó magnólias

Der Abschluss des Gedichts parodiert mit Raffinesse den Liedtext des Fado-
klassikers *Tudo isto é fado*.¹⁴⁸⁶

Einen anderen Bereich des ‚Kanons‘ machen Themen aus, die sich aus dem
Erwartungshaltung des Engagements ergeben, in den folgenden Gedichten
und Liedtexten jedoch eine Art Zweckentfremdung oder zumindest eine
‚Profanisierung‘ erfahren.

Senhor arcanjo (1971) ist das erste Lied auf dem Album CANTIGAS DO MAIO.
Es besteht aus insgesamt zehn Vierzeilern mit regelmäßigen vier metrischen
Silben.

Senhor arcanjo¹⁴⁸⁷

	Senhor arcanjo		E vai o lente
2	Vamos jantar	22	Come um repolho
	Caem os anjos		Parte-se um pente
4	Num alguidar	24	Fura-se um olho
	Hibernam túbias		A pacotilha
6	Suspiram rãs	26	Tem mais amor
	Comem orquídeas		À gargantilha
8	Nas barbacãs	28	Do regedor
	Entra na porta		Põe a gravata

¹⁴⁸⁶ vgl. Castelo-Branco, Salwa (2010): *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, S. 257. Das Lied wurde von Amália Rodrigues erstmals 1951 aufgenommen. Der Text stammt von Aníbal Nazaré und die Komposition von Fernando de Carvalho. Auszug (Refrain): „Amor, ciúme, / Cinzas e lume, / Dor e pecado. / Tudo isto existe, / Tudo isto é triste, / Tudo isto é fado,“, Graça Moura, Vasco (2009): *Amália: dos poetas populares aos poetas cultivados*, S. 29.

¹⁴⁸⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 220.

10	Menina-faia Prova uma torta	30	Menino bem Que essa cantata
12	Desta papaia Palita os dentes	32	Não soa bem Senhor arcanjo
14	Põe-te a cavar Dormem videntes	34	Vamos jantar Caem os anjos
16	No Ultramar Que bela fita	36	Num alguidar E as quatro filhas
18	Que bem não está A prima Bia	38	Do marajá Vão de patilhas
20	De tafetá	40	Beber o chá

Im Lied wird die erste Strophe, die als Eingangsrefrain fungiert, als neunte Strophe wieder aufgenommen. In der Vertonung wird sie auch zwischen den Strophen 4 und 5 und respektive 7 und 8 gesungen. Dadurch ergibt sich bei letztendlich weiteren zwei identischen (in der abgedruckten Fassung weggelassenen) Eingangsrefrains ein Lied von insgesamt zwölf Strophen. Der vierzigste (letzte) Vers wird wiederholt, wobei sich die mehrspurige Aufnahme von Afonsos Stimme leicht überlagert.

Das musikalische Arrangement basiert auf einen popular anmutenden Rhythmus, der mit ‚exotische‘ Perkussionsinstrumente wie die indischen Tabla-Pauken angereichert wird. Den Takt umrahmen eine akustische Gitarre, die Stakkatoakkorde arpeggiert, sowie ein eher zurückhaltender elektrischer Bass. Rhythmisch ist das Lied ein gutes Beispiel für die Fusion von populärer Perkussion mit einem progressiven Groove. Neben der gesanglichen Darbietung, die sich in die Leichtigkeit der Arrangements einfügt, stechen noch teils rhythmisch gebundene, teils synkopische kurze Töne einer Querpfeife, die mit starkem Hall unterlegt sind.

Senhor arcanjo sticht zusätzlich wegen dem ungewöhnlichen Beginn der Aufnahme hervor. Erst nach knapp einer Minute beginnt das eigentliche Lied, und zwar mit dem zweiten Anlauf. Zu Beginn der Aufnahme sind kurze Gesprächsfetzen zwischen den Musikern und dem französischen Aufnahmeleiter sowie lose Übungen auf den Instrumenten zu hören. Der erste Anlauf wird abrupt abgebrochen, und erst nach dem erneuten Anzählen des Toningenieurs beginnt das eigentliche Lied. Damit wird

suggeriert, was ausgeschlossen werden kann, nämlich dass die Endabmischung des Stücks fehlerhaft verlaufen sei. Ironischerweise leitet *Senhor arcanjo* mit dieser simulierten ‚Fehlaufnahme‘ ein Album ein, das als bis dahin als eines der technisch am besten produzierte Tonträger der portugiesischen Musik gilt.¹⁴⁸⁸

Der Liedtext verweist intertextuell auf ein älteres, von José Afonso vertontes Lied mit dem Titel *Senhor poeta* (1962), dessen erster Vierzeiler von Manuel Alegre und die vier weiteren Strophen von António Barahona da Fonseca stammen. Die Gegenüberstellung zeigt bei je zwei Strophen die deutlichsten Übereinstimmungen auf der syntaktischen, metrischen und semantischen Ebene.

Senhor arcanjo (Text: José Afonso)
(vv. 1-4, 13-16)

Senhor arcanjo
Vamos jantar
Caem os anjos
Num alquidar

[...]

Palita os dentes
Põe-te a cavar
Dormem videntes
No Ultramar

Senhor poeta (Text: António Barahona)
(v. 5-12)

Senhor poeta,
Vamos dançar,
Caem cometas,
No alto mar.

Cavalgam zebras,
Voam duendes,
Atiram pedras,
Arrancam dentes.

Dieser Fall ist ein klarer Hinweis auf die Tatsache, dass Afonsos Hang zur surrealistischen Lyrik auch im direkten Kontakt mit Autoren wie Barahona und unmittelbar mit der musikalischen Bearbeitung dessen lyrischer Texte induziert wurde.

Den Liedtext von *Senhor arcanjo* Text charakterisiert ein spielerischer Umgang mit Sprache und verquerem Sinn. Mehrere textkonstitutive Sinnebenen lassen sich herausarbeiten, wobei konkrete Bezüge zum

¹⁴⁸⁸ Vgl. Dias, Jorge e Maio, Luís (1998): *Os melhores álbuns da Música Popular Portuguesa (1960-1997)*, S. 24-25.

kriegerischen (vv. 8, 16) und zur Herrschaft (vv. 21, 28, 38) zunächst auffallen.

Es finden sich Akteure verschiedenster Art, beginnend mit dem titelgebenden Erzengel, Fröschen (v. 6), den Nachkommen von Spießbürgern (vv. 10, 30), Sehern und einer namentlich genannten Tante (v. 19). Noch stärker hervor treten jedoch herrschaftliche Gestalten. Der Professor, der Gemeindevorsteher und der Maharadscha (v. 21, 28, 38) bilden eine aufsteigende Sequenz.

Vor dem Hintergrund der Veröffentlichungszeit¹⁴⁸⁹ steht ein Wort des Gedichts unstrittig im Vordergrund. Die konkrete Nennung der Überseegebiete (v. 16) ist hinsichtlich des Kolonialkrieges (1961-1974) ein virulenter textexterner Bezug. Die Verse 5, 8 und 14 ermöglichen die Expansion und damit Konkretisierung dieses Bezuges durch Anspielungen auf Knochen, Schießscharten und Gräbern. Die Einbettung in die Feststellung, dass die (Hell-)Seher in Übersee schlafen (vv. 15-16), ist nicht nur eine synästhetisch interessante Stilfigur, sondern als politische Aussage von akuter Relevanz zu deuten. Die Feststellung, dass der Kolonialkrieg aussichtslos sei, ‚verschlafen‘ die Sehenden, das heißt die eigentlich gut informierten Verantwortlichen. Das Bild der ‚Sehenden‘, die eine ernste Lage nicht erkennen (wollen), findet sich in Alexandre O’Neills Gedicht *Lamúria do cego que antes que fosse (Feira cabisbaixa, 1965)*:

Quando era cego eu previa
(que frequesia!)
o que ia acontecer.
Era o que se dizia...

Mas agora, que bem vejo,
só agoiro do que vejo
e já ninguém me quer crer...

Porquê,

¹⁴⁸⁹ Text und Lied sind 1971 erschienen, das heißt zu einer Zeit, als der Kolonialkrieg in den afrikanischen Gebieten bereits ein Jahrzehnt lief. Ab Ende der 1960er Jahre wurde die Situation an den Kriegsschauplätzen dramatischer – sowohl was die Intensität der Kämpfe, als auch was die Probleme der Ausstattung und des Nachschubes der portugiesischen Truppen betreffen. Vgl. hierzu de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 633-634 und 637-699.

se todos o podem ver!¹⁴⁹⁰

Semantisch strukturelle Kohärenz konstituieren in Afonsos *Senhor arcanjo* auch die Felder Nutrition und Kleidung. Sie stehen im Vordergrund und ergeben sich prozessual, wie im Falle der Nahrungsmittel und ihrer Aufnahme. So geht dieses Feld vom Probieren (v. 11) über dem (zu Abend) Essen (vv. 2, 7, 22) bis hin zum Einsatz des Zahnstochers (v. 13). Ebenso decken Kopfkohl (v. 22), Fruchttorte (v. 11-12) und Tee (v. 20) den Verzehrereich ab. Die Kleidung oder besser das Ankleiden bildet, ebenso wie das Essen, einen alltäglich-privaten und zugleich gedankenverlorenen Vorgang ab. In *Senhor arcanjo* gelangt dieses Feld von der Schleife (v. 17), dem Taft (v. 20) über der Kravatte (v. 29) bis zum Schmuck (v. 27).

All diese Wortfelder sind verknüpft mit Aussagen und Handlungen, die größtenteils auf Belanglosigkeit oder gar Lächerlichkeit abzielen. Da der Bezug zu den Überseegebieten und ferner die Anspielungen auf Krieg (v. 8) und Tod (vv. 5, 14) nicht wieder aufgenommen werden, bleibt der politische Charakter residual. Er tritt nun vermengt mit den volkstümlich-surrealen Wortspielen zu Tage, die dieses Lied ausmachen.

Die leichtfüßige Vertonung und dazu analoge vokale Realisation unterstützt die hauptsächlich ludischen Eigenschaften von *Senhor arcanjo*.

Im hermetischen Gedicht *Aqui envolto em planos* (um 1980/1981) vermengen sich Eindrücke von Selbstzweifel und Verweigerung (vv. 1-3), eine Sequenz unterschiedlichster Orte (v. 4-6) und Szenen, die eine ärztliche Untersuchung (v. 10-14) evozieren.

Aqui envolto em planos¹⁴⁹¹

- Aqui envolto em planos
2 Que lídimos cerebelos representam
Não há lugar, amigos, para vós
4 Lá longe, Monte Branco
ladeado de sobreiros,
6 S. Francisco, Montemor, Canal Caveiro

¹⁴⁹⁰ O'Neill, Alexandre (1984): *Poesias Completas 1951/1983*, S. 241.

¹⁴⁹¹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 145.

Nesta e não noutra
 8 paz sussurrante por dentro
 (vota pê esse)
 10 Duma voz computada
 Especialista em virilhas
 12 Vai subindo subindo
 Enquanto espero
 14 A escada rolante que conduz ao tubo

Daqui saiu parida
 16 A peida bochechuda
 Infecta, tumefacta, reboluda

Die zweite dreizeilige Strophe verstärkt in derber Sprache die morbide Stimmung. Die Parenthese der neunten Strophe mit der Wahlpropaganda für die Sozialistische Partei¹⁴⁹² setzt nicht nur den politischen Akzent, sondern grenzt den Diskurs auch zeitlich ein. Allerdings ist diese ‚Szene‘ ohne Zusammenhang und markiert den flüchtigen Eindruck eines Wahlplakats. Die Sequenz von subjektiven Impressionen (vv. 1, 7-8) und das moderne Vokabular (v. 10) erzeugen eine Surrealität, die beim Gedicht klare thematische Linien verhindert.

Das Gedicht *Tonito meu primo angolano*¹⁴⁹³ (um 1980/1981) beginnt mit einem Bezug zum neuen, unabhängigen Angola (vv. 1-3):

Tonito, meu primo angolano
 incipiente corajoso orgânico pulso
 do futuro africano

Von den 25 freien Versen bleibt der Endreim nur bei etwa einem Drittel aus. Auf der Formebene gibt es kunstvolle , etwa die katachrestische Personifikation „presságio comovido“ (v. 23). Anders als das Lied *Um homem novo veio da mata* ist dieses Gedicht kein Prätext für das Hochleben des Unabhängigkeitsprozesses im Umfeld westlicher Interessen. Die

¹⁴⁹² Das Kürzel dieser Partei wurde lautlich transkribiert, v. 9.

¹⁴⁹³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 116.

Ehrerbietung an den ‚angolanischen Vetter‘ nimmt seltsame Formen an. Sie oszilliert zwischen touristischer Propaganda und Zivilisationskritik (v. 4-7):

Eu te saúdo em Vila Nogueira
região de horta e lilazes
eu te prenuncio no corre-corre mundano
da cidade espuma

Mitten in einer montierten Gedankensequenz von alltäglicher Sprache, chaotischen Bezügen und lediglich chiffrierten Verweisen auf eine Repression¹⁴⁹⁴ befindet sich ein lyrisches Ich, das sich ironisch mit seiner Rolle auseinandersetzt (v. 14-16):

na semana passada convoquei-me
para a restauração reconfortante
dos meus papéis de cívico lactante

Die Modernisierung Portugals wird am Beispiel des Autobahnbaus sarkastisch mit dem imperialen Diskurs belegt, der zunächst durch ein Hektik vermittelndes Asyndeton präsent ist und dann intertextuell auf einen Vers aus Fernando Pessoa's Gedicht *O menino da sua mãe*¹⁴⁹⁵ (1926) verweist (v. 17-18):

em ordem à portagem ao stress
ao projecto dois mil que o império tece

Das Gedicht *Só nos pinhais é possível*¹⁴⁹⁶ (um 1980/1981) vermittelt das Bild einer selbst gewählten Isolation in der Natur im Zuge einer Art Läuterung (v. 1-3):

Só nos pinhais é possível parar sem arrependimentos tardios
e penso muito naquela tarde vazia

¹⁴⁹⁴ „entre corredores vorazes entre curtidos / na fuga constante ao caprichoso diurno preço / duma arma de arremesso“, vv. 9-11.

¹⁴⁹⁵ Es handelt sich um den dritten Vers der sechsten Strophe: „(Malhas que o Império tece!)“, Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, S. 1023.

¹⁴⁹⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 124.

em que morrer era fácil mormente em sapatinhos amarelos

Die ‚Szene‘ reicht ins Surreale, was auch für die nachfolgenden dramatischen bis apokalyptischen Bilder gilt: „Ai credo vizinha credo e lá vem o futuro / a cavalo num ovo“ (vv. 6-7) und „Os limos lodosos, caro conde, deixaram-te à deriva / Num mar de medusas mortas“ (vv. 12-13). Nach der Betrachtung jenes vergangenen Nachmittages klagt das lyrische Ich über den jetzigen Morgen und die allgemeine Untätigkeit (vv. 8-10):

Esta manhã é única falaz como a manteiga
mordaz como a citrina polpa desta toalha
e nada foi feito para remediar isto

Die Personen „vizinha“ (v. 6), „caro conde“ (v. 12) und „caro afogado“ (v. 15) sind keine Apostrophen im eigentlich Sinn, sondern Teil eines Selbstgesprächs. Darin sinniert das unsichere lyrische Ich über sein ungewisses Schicksal. Mit der rhetorischen Frage „Vamos turbilhões, por que esperais abismos do tempo à nossa espera?“ (v. 14) wird der selbstironische Höhepunkt erreicht. Ihm folgen schließlich Aussagen der Rückbesinnung auf den einzig möglichen Weg, voranzuschreiten: „Ser forte é dar de avanço / Pelo menos cinco mil passos em frente“ (vv. 20-21). Damit endet das Gedicht mit einem eingeschränkt positiven Impuls.

Der Text des Liedes *Escandinávia-Bar*¹⁴⁹⁷ (1985) erschien bereits 1983 auf der Werkausgabe mit dem Hinweis „Letra para um próximo álbum“¹⁴⁹⁸. Es ist einem Bar-Restaurant an der Algarve gewidmet und damit ein biografisch und gewissermaßen hedonistischer Text. Ausgehend vom nordischen Namen der Bar wird die dortige Einkehr des lyrischen Ichs mit geographischen und maritim-nautischen Bildern verknüpft (vv. 1-4, 9-12):

Se o gajeiro de outras eras
Subisse de novo à gávea
Diria p'ra marinagem

¹⁴⁹⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 317. Diskografisch wurde der Titel des Liedes um den Zusatz *Fuzeta* erweitert, dem Geburtsort (Algarve) von Afonsos zweiter Frau.

¹⁴⁹⁸ Afonso, José (1983): *Textos e canções*, S. 258.

Já se avista o «Escandinávia»

[...]

Entra naquele fiord
Onde a terra encobre o mar
Se queres comer como um lord
No Escandinávia-Bar

Anhand der historischen Figur des António Tenreiro, eines Orientreisenden des 16. Jahrhunderts¹⁴⁹⁹, wird beschrieben, dass die Gäste des ‚Escandinávia‘ nicht aus der Elite stammen, sondern – wie in diesem Fall der Drechsler – von einfachem Stand sind (vv. 13-16):

Ali não entra o Tenreiro
Nem cavalos de alta roda
Mas já lá vi um torneiro
Beber um whisky com soda

Der Lob der Gastronomie der besungenen Küstenbar erhielt in diesem Liedtext einen Ausdruck von saloppem Humor (v. 19-20):

Comi uns choccos com tinta
Vi um búzio a bater palmas

Escandinávia-Bar ist das letzte Lied, das Afonso noch vollständig selbst einsingen konnte. Die Vertonung ist auf der instrumentalen Ebene reichhaltig: zum Einsatz kommen Banjo, Mundharmonika, Gitarren und Perkussionsinstrumente. Sie und Afonsos – im positiven Sinn – liederlicher Gesang fügen sich dem spielerischen Liedtext.

Das Gedicht *O triângulo e a limalha* (11.01.1959) erschien im *Jornal de Sintra*.

¹⁴⁹⁹ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 149.

O triângulo e a limalha¹⁵⁰⁰

- O triângulo e a limalha
2 trilhavam os pulsos de aço e ferrugem.
O triângulo e a cabala
4 feriam no discurso o sexo irado.
Matizes de parafina e vidro
6 mencionavam o rótulo.
Varizes de Barcarena¹⁵⁰¹
8 rotulavam o vírus.
Sem pedais para a morte
10 pedimos ao ferreiro e seu vocábulo
A ela seu centro de cinza
12 e redor de vagem
A ela seu sexo retórico
14 e rigoroso fémur.
Rochedo daninho
16 desperto na curva do braço
suscito e descanso.
18 Desço
no aeroporto do suicídio
20 e estaco.

Der einstrophige lyrische Text mit 20 freien Versen und häufigen Verssprüngen geht sprachpoetisch deutlich weiter als Afonsos übrige frühe Gedichte. Der Einfluss des in den 1950ern noch präsenten Surrealismus tritt deutlich hervor. Afonso dichtet mit semantischer Dynamik und komprimiert zugleich die Isotopie auf das zumeist verstörend auftretende Körperliche – zwischen Trieb, Pathologie und Resignation.

Konstitutiv für das Gedicht sind die im Titel vorgegebenen Wortfelder metallischer Mechanik (vv. 1-3, 9-10).

Die Bedeutung des polysemen ‚cabala‘¹⁵⁰² (v. 3) enthüllt sich erst im weiteren Zusammenhang als angolanesisches Quimbundo-Lehnwort. Es bezeichnet ein Bohrinstrument und fügt sich dem von ‚triângulo‘, ‚limalha‘, ‚aço‘

¹⁵⁰⁰ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 33. – Erst 1966, also sieben Jahre später, entschließt sich eine Gruppe in Tomar, Afonsos *Cantares* in Buchform herauszugeben.

¹⁵⁰¹ Eine Gemeinde im Kreis Oeiras (Portugal), westlich von Lissabon.

¹⁵⁰² Diese umfasst die jüdische Mystik und Lehre (dt. „Kabballa“) und die etymologisch mit ihr verwandte Intrige (dt. „Kabale“).

und ‚ferreiro‘ konstituierten Wortfeld fügt. Die Metapher von Handschellen als Sinnbild damit einer Freiheitsberaubung im zweiten Vers wird alsbald verlassen. Im Raum steht nun ein Diskurs rauer Sexualität, Krankheit und Tod (v. 4, 7-9, 19-20). Diese Verschränkung verleiht dem Gedicht etwas Surreales. Die verstörende Körperlichkeit entwickelt sich in Umfeld des Mechanischen (v. 14-16). Das lyrische Ich manifestiert sich erstmals in Vers 10, und zwar zunächst noch als kollektive Stimme. Ab dem Vers 16 tritt es an die Stelle der bisherigen Handlungszuweisungen und -anfragen (v. 1-14) und gewinnt die Oberhand. Diese Bewegung koinzidiert mit dem temporalen Wechsel in die Gegenwart. Mit dem zehnten Vers wird die zeitliche Logik invertiert: das Vokabular des Schmiedes, der jetzt angefragt wird, wurde bereits vollständig in den Versen zuvor geliefert.

Das Spiel mit Bedeutungen ist nicht willkürlich. Zwei Sinnebenen setzen sich fest. Zunächst wäre da ein mechanisch-instrumentelles Feld und dann der Bezug zu einer sinnlich-körperlichen Erfahrung. Verstörend wird diese Evokation durch ihre Verbindungen zu Verletzungen, Pathien und letztendlich zum Tod (vv. 4, 8-9, 19). Der lyrische Text konstruiert Sinn und auch eine pragmatische Situation zwischen lyrischem Ich, dem Schmied und einer Frau. Darüber hinaus bleibt es jedoch weiteren Kohärenzen und Kongruenzen fern. Die Metapher „aeroporto do suicídio“ (v. 19) verdichtet eine deszendente Bewegung, die im Stillstand endet (v. 16-20), mit der Selbstauflösung des lyrischen Ichs als Schlußpunkt.

Das Gedicht *Fui ao enterro de um leão*¹⁵⁰³ hat Afonso wahrscheinlich Anfang der 1960er geschrieben. Es besteht aus einer Strophe von 16 freien Versen und ist mit Einschränkungen biografisch lesbar. Das lyrische Ich erinnert sich an ein Begräbnis, an dem er in Coimbra¹⁵⁰⁴ als Zehnjähriger¹⁵⁰⁵ teilgenommen hat. Um wen es sich bei dem ‚Löwen‘ handelt, ist nicht zu klären. Das Substantiv ist klein geschrieben und kann dadurch auf eine Tiermetapher oder ein Wortspiel mit einem in Portugal üblichen Nachnamen verweisen. Die Verse „O meu amigo quem diria? / Era o mais manso.“ (v.

¹⁵⁰³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 42.

¹⁵⁰⁴ „Em Coimbra, A FORMOSA“, v. 6. Kapitälchen im Original.

¹⁵⁰⁵ „Fui ao enterro de um leão / Tinha dez anos“, v. 1-2.

10-11) verweisen auf eine freundschaftliche Verbindung zum Verstorbenen.
Die Einbettung dieser Szene ist allerdings entrückt (vv. 7-9):

Germinavam
As vermelhas estrelas
Da loucura.

VI.3.2.4.3. Komik und Dekadenz

A um Ângelo (um 1980/1981), das einzige sonettartige Gedicht José Afonsos entstand in Afonsos letzter Schaffensphase.

A um Ângelo¹⁵⁰⁶

Quadrhumano besunto furunculoso
2 hemiplégico ao rés da carne fria
septissémico que tanto te apressaste
4 a subir ao poleiro que arrotaste

És bem deste país condescendente
6 língua paterna de antegozo farta
ante o manjar repleto de chouriço
8 borras de calda as mãos de toutiço

Constante no teu feito novo-rico
10 nada o empana muito embora a chula
te embale como só o velho sabe

12 Mas esse ao menos tinha cobertura
para almejá-lo excede-te o magriço
14 para igualá-lo falta-te ser frade

Die formale Unvollkommenheit beruht auf fehlende Reime in den ersten beiden Versen der Quartette, sowie auf unreine Reime in den Terzetten (vv. 9 und 13, 10 und 12). Somit ist eine gewisse Regelmäßigkeit gewahrt, wenn auch metrisch ein Neun- und mehrere Elfsilber den klassischen Zehnsilber der restlichen Verse ersetzen. *A um Ângelo* evoziert eine Widmung an eine

¹⁵⁰⁶ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 117.

nicht näher konkretisierte Person. Der unbestimmte Artikel im Titel spielt mit der ungenauen Zuordnung und ermöglicht dadurch eine Verallgemeinerung. Allerdings zeigt der Text, dass Ângelo für einen privilegierten Akteur in einem dekadenten Portugal steht.

Das erste Quartett legt enumerativ mehrere pathologische Symptome vor. Das erste Wort (v. 1) überrascht aufgrund der besonderen Schreibweise. Es kann zugleich als kontrahiertes Kompositum von ‚quadro humano‘, also etwa der Gesamtsituation des Menschen¹⁵⁰⁷, sowie als ‚quadrúmano‘, also dem Vierhänder, gelesen werden. Das Krankheitsbild umfasst äußere (vv. 1-2, 4) und innere (v. 2-3) Diagnosen, wobei ihre Verbindungen oft widersinnig erscheinen.

Das zweite Quartett lokalisiert eine nationale Umgebung im Niedergang (v. 5) angesichts aller Fülle (v. 6-8). Das lyrische ich beargwöhnt die Haltung des Neureichen (v. 9). Im Schlussgedanken des letzten Terzetts bilanziert es, wie weit entfernt Ângelo von den personifizierten Tugenden Ehre (v. 13) und Einfach- beziehungsweise Bescheidenheit (v. 14) ist.

Cão celofana rato de regaço ist ein in zwei ungleich lange Strophen geteilter zwölfzeiliger Text, der keiner regelmäßigen Metrik folgt und den Reim nur sporadisch aber umso gezielter einsetzt. Er ist um 1980/1981 entstanden und nicht vertont worden.

¹⁵⁰⁷ Dies entspricht vor allem der Verwendung von *quadro* im medizinischen Bereich.

Cão celofana rato de regaço¹⁵⁰⁸

- Cão celofana rato de regaço
2 tosquiado em cascata à la page
em verdelhesco fato
4 quarto minguante
à mesa de madame
6 Num cestinho fretado em Lisabona
coraste de vergonha
8 ao saber que te esperavam na Portela
Cãozinho principesco
- 10 Ripam-te a crina vestem-te cuecas
Cão maricas
12 À guisa de Manecas

Die literarische Symbolik des Hundes tendiert in der Regel in Richtung des begleitenden Schutzes und der Loyalität.¹⁵⁰⁹ Das Bild des verwöhnten Schoßhundes drückt hingegen Lächerlichkeit aus. Es ist konstitutiv für Afonsos Gedicht.

Vor dem hier verwendeten literaturgeschichtlichen Hintergrund müssen vor allem die Gedichte des Alexandre O'Neill herangezogen werden. In O'Neills *Cão*¹⁵¹⁰ (*Abandono vigiado*, 1960) provozieren eine Kette von Zuweisungen an den Hund einen typisch surrealistischen Humor. Vor allem die Epitheta ‚cão rasteiro cor de luva amarela‘, ‚cão de gravata pendente‘, ‚cão de orelhas engomadas‘ zeichnen das Bild eines Hundes, das unmittelbar Lächerlichkeit hervorruft. O'Neills Hundefigur als fast metapoetische Konstante kann bis zum Gedicht *Uma vida de cão* (*Tempo de fantasmas*, 1951) zurückverfolgt werden und reicht bis zum Gedicht *Poesia-cão* (*Feira cabisbaixa*, 1965).¹⁵¹¹

In Kontinuität dazu verfährt Afonso in *Cão celofana rato de regaço*. Im Zentrum steht ‚cão madame‘, das Schoßhündchen. Tatsächlich war noch in der Werkausgabe von 1983 im Titel ‚madame‘ verwendet worden.¹⁵¹² Es

¹⁵⁰⁸ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 106.

¹⁵⁰⁹ Vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 165-166.

¹⁵¹⁰ O'Neill, Alexandre (1984): *Poesias Completas 1951/1983*, S. 169.

¹⁵¹¹ Vgl. Jakob, Juri (2003): „Alexandre O'Neill“, S. 14.

¹⁵¹² Vgl. Afonso, José (1983): *Textos e canções*, S. 218.

wurde später durch *celofana* ersetzt, während ‚madame‘ nur einmal im fünften Vers erscheint. Diese Adaptation potenziert sogar noch den Titel und damit auch ersten Vers des Gedichts. Denn das Zellophan vermittelt Empfindlich- oder Zerbrechlichkeit, während ‚rato de regaço‘ als animalische Allegorie das Bild eines kleineren Schoßhundes pejorativ ausgestaltet. Es wird durch weitere Komponenten (v. 6, 9) ergänzt. Die Pagenfrisur und das grünliche Kleid (v. 2-3) reizen die Lächerlichkeit des Bildes weiter aus.

Vers 4 bietet ein doppeltes Verständnis, dessen Relevanz für diesen Text relativ offen bleiben muss. Während die erste Schicht den abnehmenden Vollmond meint, kann „quarto minguante“ (v. 4) als eher ungewöhnlicher Ausdruck auch ein kleiner werdendes Zimmer bezeichnen. Letztere Bedeutung ist hier jedoch nicht sinnstiftend. Auch die höchst vielfältige literarische Symbolik des Mondes kann nicht klärend eingesetzt werden. Das Bild des Schoßhundes weiter weiter sublimiert: es handelt sich um das Hündchen einer feinen Dame. Mit ihr reist der Hund in einem eigens gecharterten Körbchen (v. 6). Ein solches Prestige ist jedoch selbst dem Tier unangenehm (v. 7-9).

In der letzten Strophe kommt es zum Höhepunkt des Lächerlichen. Dem Hündchen wird die Mähne gestutzt, er bekommt Unterhosen und zum Abschluss setzt sich das Bild eines ängstlichen Hundes fest (v. 10-12). Durch den umschließenden Reim erhält diese kurze Abschlussstrophe den Charakter einer spöttischen Glosse von popularem Schlag.

Der zentrale Ausdruck von *Cão celofana rato de regaço* beruht auf einer deskriptiven und humoristischen Kaskade. Das Motiv der Lächerlichkeit überstrahlt dabei alle Interpretationsansätze, die auf eine einfache Sozialkritik abzielen. Die ridiküle Exzentrik des Hundes, welche die Haltung der Herrin spiegelt, steht deutlich im Vordergrund.

Auf dem Album ENQUANTO HÁ FORÇA von 1978 befindet sich das kurze Lied *A acupunctura em Odemira*¹⁵¹³. Es basiert nur auf einer Strophe ohne festem Metrum. Das Reimschema ist nicht regelmäßig aber vereinzelt, gezielt und teils überlagernd vorhanden. So reimen sich die Verse 2 und 3, 1 und 6, 5 und 7, 8 und 9 sowie 15 und 16. Der Text nimmt die alltägliche Sprache von

¹⁵¹³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 292.

É verdade é verdade auf und führt diese konsequent im ganzen Liedtext weiter. Thema ist die eskapistische Banalität der durch die audiovisuellen Medien vermittelten Inhalte.¹⁵¹⁴ Insgesamt sechs der 18 Verse (v. 1, 2, 4, 12, 14, 17) werden mit „Ainda bem“ eingeleitet. Durch die Anapher und parallelistische Antithese der ersten beiden Verse werden alle folgenden Themen ihrer noch so geringen Bedeutung auch noch beraubt, da es unwichtig erscheint, ob sie überhaupt der Wahrheit entsprechen oder nicht:

Ainda bem que é verdade

Ainda bem que é mentira

Auch „Eu bem sei“ (v. 8) ist ähnlich floskelhaft. Damit werden Feststellungen über banale bis groteske Begebenheiten getroffen, beginnend mit der in der Stadt Odemira (Alentejo) angewandten Akupunktur. Es folgt ein alliterativer Bezug zur Stadt Odeceixe. Neben diesen kleineren Alltagsbezügen, zu denen auch die Lotterie gehört, erfolgt im Text die Aufzählung der oberflächlichen Vorfriede auf kulturelle und sportliche Großereignisse (v. 9, 13, 15, 16, 17): die Weltumsegelung, das Grand-Prix-Festival, die Fernseh-sendung *ciclorama*¹⁵¹⁵, Weltmeisterschaft sowie die Lotterie. Sie werden durch die Nennung der Sponsoren solcher Veranstaltungen, den Bierkonzernen Cergal und Super Bock umrahmt. Krönender Abschluss dieser Reihe ist die an Banalität kaum zu überbietende Feststellung im letzten Vers, dass alle Tage Feiertage sind.

Die Vertonung des Liedes im Jahr 1978 berücksichtigt nur die wenigsten Versgrenzen, wobei sich gerade der Ausdruck „Ainda bem“ direkt an den Vorvers anschließt. Dies erzeugt im Lied den Eindruck eines Fließtextes ohne besonders auffällige Strukturen. Anders als bei vielen populären Liedern oder Coimbra-Balladen Afonsos wird die einzige Strophe nicht zweimal vollständig durchgesungen. Die Verse 9, 10 und 11 werden wiederholt. Dabei wobei die letzteren beiden Verse¹⁵¹⁶ mit einer zweiten Stimme, die ein melodisch fast ungebundenes Melodiegefälle von über eine

¹⁵¹⁴ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 146.

¹⁵¹⁵ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 126.

¹⁵¹⁶ „Em Abril águas mil / ponto final“ . Im Gesamtkontext des Liedes wird diese meteorologische Bauernregel durch den Zusatz „ponto final“ zusätzlich banalisiert.

Oktave nachzeichnet, parallel zu und im Hintergrund der zweiten Hälfte des neunten Verses gesungen wird. Die Anrede am Ende des letzten Verses, „Dona Aurora“, wird zunächst ausgelassen und Afonsos Gesang steigt ohne Übergang direkt wieder in den siebten Vers ein. Zum Abschluss wird „Dona Aurora“ (v.) so gesungen, dass ein Hörer ohne Textvorlage nicht viel mehr wahrnehmen kann als ein das in den Rhythmus eingebettete Trällern ‚da ra ra rã‘ (eigene Transkription).

Das Arrangement des Liedes vermittelt durch die seichten Gitarren und die perkussiv sparsamen Rhythmus den Eindruck von Ruhe und Gelassenheit. Damit kultivieren Text und Musik gleichermaßen die thematische Oberflächlichkeit.

Im Lied *Rio largo de profundis*¹⁵¹⁷ (1973) überdeckt eine Situation, die fast alltäglich wirkt, die eigentliche Botschaft. Engelmayer resümiert sie als unterschwellige Denunziation eines enttäuschenden Kontakts eines Dorfbewohners mit der anonymen und menschlich kalten Hauptstadt.¹⁵¹⁸ Anlässlich der Geburt seiner Enkelin trifft der freudig gestimmte Herr in Lissabon ein, dessen Modernität und Dynamik ihn zunächst fasziniert (v. 1-4):

Rio largo de profundis
Uma neta p'ra nascer
Amor avenidas novas
Praça de Londres a arder

Die ‚Avenidas Novas‘¹⁵¹⁹, zu denen auch der ‚Londoner Platz‘ gehört, steht nicht nur für stark befahrende Verkehrsachsen¹⁵²⁰, sondern allgemeiner für die modernen Großprojekte der Verkehrs- und Stadtplanung des *Estado Novo*.¹⁵²¹ Dass der einfache Dorfbewohner die Symbole des Kommunismus

¹⁵¹⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 240.

¹⁵¹⁸ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 81.

¹⁵¹⁹ Diese Bezeichnung ist kein offizieller Stadtteilname und vereint mehrere Stadtbezirke nördlich der Grünanlage ‚Parque Eduardo VII‘.

¹⁵²⁰ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 81.

¹⁵²¹ Vgl. de Oliveira Marques, A. H. (2001): „Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, S. 590-591.

ablehnt, zeigt, dass die Figur entweder regimetreu oder kaum politisiert ist: „Não quero martelo e rima¹⁵²² / Aqui no Largo da Graça“ (v. 5-6) ist wiederum in der alten Oberstadt Lissabons angesiedelt und kommt damit dem Dorfleben des Mannes näher. Seine jähe Enttäuschung manifestiert sich daher in dieser alltäglichen Szene (vv. 8, 11-12):

Para salvar a quem passa
[...]
Quando vos dou os bons dias
Ninguém responde a ninguém

Das Stadtleben entpuppt sich letztendlich als steril und unpersönlich, „anders als in seinem Dorf, wo die Gemeinschaft bei Tod und Geburt in ihrer Mitte als Gruppe auftritt“¹⁵²³. Der Titelvers erscheint zunächst verrätselnd. Mit dem Zitat aus einem Bibelsalm¹⁵²⁴ kann sowohl ein Flehen als auch ein Ausruf der Freude gegenüber der übermächtigen Stadt am breiten Tejo-Fluss gelesen werden.

Wie bei *Senhor arcanjo*, das wie *Rio largo de profundis* das entsprechende Album eröffnet, sind am Anfang der Aufnahme kurze Gesprächsfetzen von Afonso und weiteren Personen aus dem Aufnahmestudio zu hören. Afonso singt dann viermal mit einfacher Melodiefolge eine Zeile, die in der Anthologie nicht abgedruckt wurde: „A garrafa vazia d[e] Manuel Maria“¹⁵²⁵ benennt die Figur des Liedtextes mit einem ländlichen Namen und evoziert die Ankunft des werdenden Großvaters mit einer ausgetrunkenen Flasche in der Hand. Im Hintergrund hört man dabei ein Akkordeon, das wie beim Stimmen dissonanten Akkorde wiederholt. Erst nach einer Minute beginnt das eigentliche Lied, dessen dynamisches Arrangement mit dominanten Gitarren und Geigen einem nordamerikanischen Folksong sehr nahe kommt. Der treibende Takt wird durch Stampf- und Klatschgeräusche verstärkt.

¹⁵²² Statt ‚foiçe e martelo‘ (dt. Sichel und Hammer) steht im Liedtext eine – wenn auch konstruierte – volkssprachliche Abwandlung.

¹⁵²³ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 81.

¹⁵²⁴ Ps 130, 1.

¹⁵²⁵ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 81.

Als Gedicht basiert *Veio de cima a hospedeira*¹⁵²⁶ (um 1980/1981) auf die Situation einer Flugzeugreise. Das abstruse Verhalten der nordportugiesischen¹⁵²⁷ Stewardess sorgt für surreale Komik (v. 1-3, 11-12):

Veio de cima a hospedeira
Trazer pacotes de salsa
Senta-se no cirro vinte e um
[...]
Chegam dois minutos ou devo masturbar-me?
pergunta olhando o relógio a hospedeira.

Solch unbeständiges Verhalten prägt die Figur der Stewardess („É formalista em mensagens / mas não cumpre como devia o código da estrada.“, v. 6-7). ‚Cirro‘ wird im Gedicht zunächst semantisch inkohärent als Flugzeugsitz verwendet, kehrt dann aber zurück zur eigentlichen Bedeutung der Zirruswolke als atmosphärischen Orientierungspunkt (vv. 8-10):

Para tanto devia aguardar
o arranque definitivo da nave antes que o cirro
se afunde na montanha mas tem medo joga à defesa.

‚Jogar à defesa‘ betont die zurückhaltende Vorsicht der Stewardess, deren eingeübtes Lächeln jäh verschwindet („Esgota-se o sorriso afeito ao regulamento“, v. 15), während zum Ende hin das Schicksal Zirruswolke unklar bleibt (vv. 16-18):

Que há com a hospedeira?
«No passa nada»¹⁵²⁸ o cirro cumprimenta e muda de sentido
Ninguém mais viu o cirro o aparecido

¹⁵²⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 118.

¹⁵²⁷ Dies leitet sich ab aus der dialektalen Transkription des Wortes „pessajairos“ (v. 4) ab, welche die Aussprache der Region Porto simuliert.

¹⁵²⁸ Hier fällt in der spanischen direkten Rede die portugiesische Schreibweise von ‚passa‘ auf. Ob es sich um einen Schreibfehler handelt oder ein bewusster Rekurs auf das Code-switching-Phänomen ist, lässt sich nicht klären.

Die konkrete Situation in diesem Gedicht ist durch die Montage von Belanglosigkeiten, sexueller Phantasien und nicht zuletzt der gewagten Transposition des Begriffs ‚cirro‘ vollständig dekonstruiert.

VI.3.2.4.4. Entrückung, Traum, Magie

*Sopra o sonho*¹⁵²⁹ (1960er Jahre) beginnt mit einem eindrucksvollen Vierzeiler über das Träumen (v. 1-4):

Sopra o sonho por dentro
Das pálpebras em viagem
Enceta o curso habitual nocturno
Num corredor sombrio de pestanas

Die Personifikation des ‚pustenden Traums‘ (v. 1) wird im weiteren Verlauf noch gesteigert. Der Handlungszusammenhang oszilliert zwischen alltäglichen und existentiellen Bezügen (v. 5-8):

Antes porém cumprimenta
Toda a matéria viva em que tropeça
Sabe o segredo do corpo tem uma pátria
Bioquímica extremamente embrionária

In der Logik des Thanatos-Diskurses wird das Einschlafen und Träumen mit der letzten Grenze gleich gesetzt: „A morte já habita os seus tecidos“ (v. 9). Diese Stärke des Traumes wird im letzten Vers noch einmal deutlich: „Só mesmo o oceano o incomoda“ (v. 16).

Der Gegenstand des in den 1960er Jahren entstandenen Gedichts *Menina triste*¹⁵³⁰ erinnert an Afonsos Wiegenlied *Canção de embalar*. Das lyrische Ich tröstet ein trauriges Mädchen und bietet ihr Ablenkung an.¹⁵³¹ Dass es sich um eine junge Frau und nicht um ein Kind handelt, wird durch die höflich Anrede in der dritten Person Singular deutlich. Form und Sprache

¹⁵²⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 43.

¹⁵³⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 46.

¹⁵³¹ „Menina triste / Venha p’ra neve / Que o vento leve / O teu sonho triste“, „Menina feia / Não chore assim / A lua cheia / Vem por aí“, vv. 1-4, 9-12.

sind volkstümlich geprägt, die spielerischen Wendungen, parallelistischen Variationen und an unterschiedlichen Stellen wiederholten Verse erinnern an ein Kinderlied. Diese Harmlosigkeit überdeckt alle subtilen Hinweise auf das Leid der ‚menina‘.¹⁵³² Das Spielerische beinhaltet auch ein Werben um die Gunst des Mädchens.¹⁵³³ Ihre anschließende ‚Befreiung‘ evoziert phantastische Traumbilder, in denen Meer und Mondschein sich verbinden (v. 17-24):

Onda tão larga
Menina bem
Aquela barca
De longe vem

Menina onda
De branca espuma
Naquela vaga
Deitou-se a lua

Dieses Gedicht reicht in die Felder des Popularen und des Surrealen hinein.

Um 1980 entstand das Gedicht *Cria-se a morte no teu leito aberto*¹⁵³⁴. Es hat drei Vierzeiler im Metrum des *decassílabo* und kein Reimschema. Das Possessivpronomen ‚teu‘ wird im weiteren Gedicht nicht wieder aufgenommen. Das lyrische Ich richtet sich also direkt an das Leben (v. 1-2):

Cria-se a morte no teu leito aberto
entre a rosa deleite e a buganvília

Andeutungen eines gewaltsamen Todes des lyrischen Ichs sowie seiner eigenen Verantwortung sind eher von symbolischem Charakter (v. 3-4):

que em mim tinge-se o peito de vermelho
Sei que fazia sempre o meu nó cego¹⁵³⁵

¹⁵³² „O mundo assiste / Ao teu sono breve“, vv. 5-6.

¹⁵³³ „Menina tola / Venha brincar / Naquela boda / Serei seu par“, vv. 13-16.

¹⁵³⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 97.

¹⁵³⁵ Der Doppelknoten steht für eine kaum zu überwindende Schwierigkeit.

Das Paradoxon des Titels verleiht dem Todesthema auch im weiteren Verlauf eine magische Präsenz, die mit der zweiten Strophe Oberhand gewinnen (v. 7-6):

Na vaga cintilante dorme um monstro
marinho que se esconde nos desertos

Diese surrealen Bilder umfassen pflanzliche¹⁵³⁶ und tierische¹⁵³⁷ Bezügen und reichen bis zur finalen Auflösung in ‚leeren Räumen des Schweigens‘ (v. 11-12):

oscila o templo o pêndulo vazio
Cai nos espaços mortos do sigilo

Mit weiteren, den Tod nur mittelbar evozierende Ausdrücke¹⁵³⁸, erhält es eine entrückte Präsenz einer neuen Daseinsebene.

Dieses Thema und seine poetische Bearbeitung lassen nicht den Schluss zu, es handele sich bei diesem Gedicht um eine sprachspielerische Übung, wie sie bei Afonso mehrfach belegt sind. Das Thema wird intensiv durchdrungen, und zwar nicht im deskriptiven Sinn, sondern zugunsten seiner – die Paradoxie ist hier bewusst gewählt – poetischen Lebendigkeit.

Das Gedicht *Serve a mão branca* (um 1980/1981) ist metaphorisch reich und inhaltlich hermetisch.

Serve a mão branca¹⁵³⁹

Serve a mão branca
2 de catástrofes brancas
o animal bicórnio engolidor de espadas
4 os pavões agonizam nas alfombras
veste silêncio um cântaro de prata

¹⁵³⁶ „rosa deleite“, „buganvília“, v. 2.

¹⁵³⁷ „doninhas“, v. 7.

¹⁵³⁸ Man betrachte die Ausdrücke „dorme“, „noites frias“, „cal viva“ (dt. ‚ungelöschter Kalk‘, wurde zur Unterstützung der Verwesung in Särgen verwendet), „lacrado um sobreescrito“, vv. 5, 8, 9.

¹⁵³⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 90.

- 6 Que onda robusta estremece
 o animal sagrado?
- 8 Que paz transita enquanto escutas
 os passos lentos da dúvida?
- 10 Minha fada

Die Farbe Weiß mag entsprechend ihrer literarischen Symboltradition¹⁵⁴⁰ die Bezüge zur Ruhe (v. 5) und zum Frieden (v. 8) metaphorisch unterstützen. Diese Farbe der ‚Hand‘ und der ‚Katastrophen‘ mag die koloniale Elite evozieren. Die Pfaue und der Silberkrug können in dieser Hinsicht als Metaphern für Prestige und Eitelkeit gelesen werden.¹⁵⁴¹ Durch die mythologische Tierwelt (vv. 3, 7), die beiden Fragen, die ein sich hinterfragendes lyrisches Ich offenbaren, sowie die Hinwendung an die Fee (v. 10) als Muse steigert sich der verschwommen-magische Zug dieses Gedicht.

VI.3.2.4.5. Verweigerung, Evasion, Ludismus

Afonso's Gedicht *O Vale do Rovuma* (12.01.1981) ruft mit der Nennung des Grenzflusses zwischen den heutigen Staaten Tansania und Mosambik topografisch die Kolonialkriegsthematik hervor. Das Gedicht selbst löst das evozierte Thema jedoch nicht ein.

O Vale do Rovuma¹⁵⁴²

- O Vale do Rovuma
- 2 Vale quanto pesa
 Vale antes
- 4 a querela
 do rapto e agora?
- 6 Não é bem afronta
 afronta é a tia

¹⁵⁴⁰ Vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 420-422.

¹⁵⁴¹ Vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 194, 272, 351.

¹⁵⁴² Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 156.

- 8 São as suplicantes
a pedir salário
- 10 E aqui? por enquanto
Toca-se um minuete
- 12 chora-se a agonia
do Comendador
- 14 Ai penas contadas
Vão-se as namoradas

Der Autor beließ es bei kleinen Formspielereien wie einer Paronomasie (vv. 1-3) und einer etymologischen Figur (v. 6-7) sowie einer Kette von alltäglich anmutenden Situationen ohne erkennbaren Zusammenhang. Selbst „querela“ (v. 4), „rapto“ (v. 5), „afrota“ (v. 6), „agonia“ (v. 12) und „penas“ (v. 14) stehen durch ihre diskursive Einbettung nicht in thematischer Kohärenz zum Titelv. Jede mögliche Konstante in dieser Hinsicht wird überdeckt von saloppen Bemerkungen wie „afrota é a tia“ (v. 7). Mit solchen Redewendungen kontert man üblicherweise mit sarkastisch-derbem Ton in der Alltagssprache eine Anweisung. Der surreale Humor bestätigt sich am Ende des lyrischen Textes (v. 14-15).

Das kurze Gedicht *Olham-se o olvido e o medo* entstand um 1980/1981 und besteht aus zwei ‚quadras populares‘.

Olham-se o olvido e o medo¹⁵⁴³

- Olham-se o olvido e o medo
- 2 Em redor de velhos banjos
Assistidos por incertos
- 4 Companheiros pouco humanos
- E a cegas crianças em pontas
- 6 Sem que disso se apercebam
Rodopiam, rodopiam
- 8 Tosquiadas em silêncio

¹⁵⁴³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 147.

Es vermittelt eine verstörende und bedrückende Situation. Sie wird gleich im Titel eröffnet, in dem sich das Vergessen und die Angst, wie bei einem emotionalen Belagerungszustand, gegenseitig beobachten. Die alten Instrumente (v. 2) und die nicht sehr menschlichen Begleiter (v. 4) verstärken den Eindruck von Anspannung, der auch die raffinierte Abwandlung „por incertos / Companheiros“¹⁵⁴⁴ (v. 3-4) folgt. In der zweiten Strophe erzeugt auch die Einführung der Kinder keine Wendung. Sie sind blind und wirbeln schweigend im Kreis, ohne sich dessen bewusst zu sein (v. 5-8). Diese Drehbewegung kann als Erweiterung des Bildes der ‚Runde‘ (v. 2) betrachtet werden. Die Sprache des Gedichts wirkt rätselhaft¹⁵⁴⁵, obwohl sie mit „banjos“ (v. 2) und „companheiros“ (v. 3) musikalische und solidarische Bezüge liefert, die in Afonsos Werk einen festen Platz haben. Hier sind sie jedoch höchst pejorativ belegt (v. 3, 4, 8). Trotz der enigmatischen Tendenz ist diese negative Dramatik des Gedichts aber so eindeutig, dass es beide Elemente aus dem Titel, der Leere des Vergessens und der Schwere der Angst, letztendlich vollständig einlöst.

*Rodasse ou não a roda*¹⁵⁴⁶ (um 1980/1981) ist voll von mit medizinischen Begriffen, die jedoch häufig in einem widersprüchlichen oder höchst ungewöhnlichen Kontext eingebettet sind.¹⁵⁴⁷ Das Leben scheint am seidenen Faden zu hängen: „Como te ouvira suspenso por um fio / Último pássaro canto ou desafio?“ (vv. 8-9). Das Versende ist ein Wortspiel mit ‚cantar ao desafio‘, eine in Portugal verbreitete Darbietungsform des Volksliedes, bei der in einer Art Wettgesang zwei Sänger improvisierend einander singend antworten. Die Subtilität des Wortspiels basiert auf der Tatsache, dass die Kontraktion von Präposition und Artikel ‚ao‘ phonetisch mit der Konjunktion ‚ou‘ fast identisch ist.

¹⁵⁴⁴ Die Formulierung ‚por certos companheiros‘, wird durch die Ergänzung eines Negationspräfixes von ihrer Unbestimmtheit und damit Floskelhaftigkeit befreit. Der Versprung fokussiert den Lesefluss auf ‚incertos‘.

¹⁵⁴⁵ Das Verb ‚tosquiar‘ (v. 8) bedeutet ‚scheren‘ und im botanischen Bereich ‚beschneiden‘ und ist in *Olham-se o olvido e o medo* das auffälligste Beispiel für eine inkohärente Semantik.

¹⁵⁴⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 114.

¹⁵⁴⁷ „desvario atento“, „lacrimal“, „história clínica“, „hormonas celestiais“, „calafrio“, „cortisona calculada“, vv. 2, 3, 4, 5, 6, 7.

José Afonsos Gedicht *Áspro áspero romanceiro* entstand um 1980/1981.

Áspro áspero romanceiro¹⁵⁴⁸

- Áspro áspero romanceiro
2 voltado para Meca ou Miragaia
serva da verve fútil
4 desta província domingueira.
Quero-te muda
6 bem despojada de limos mas assumida.
Quero-te vendada vendada
8 para que ao menos te sirva de remédio
a nossa obscura forma de ser tédio

Die Bedeutungsstrukturen eines so hermetischen Textes ergeben nur bedingt ein Sinngefüge. Es wird von Alliterationen, Oxymora und vergleichbare Figuren sowie einem lyrischen Ich, das Forderungen stellt, überdeckt. Dem freien Vers folgt in den letzten beiden Versen ein *decassílabo* und ein Paarreim.

Die ‚raue Sammlung volkstümlicher Gedichte‘ (v. 1) als literarischer Bezug ist eingebettet in einen höchst diffusen geografischen Rahmen, von der heiligen Stadt des Islam zum Stadtteil der Stadt Porto (v. 2). Die „província domingueira“ (v. 4) verweist in einem Pars pro Toto mit satirischem¹⁵⁴⁹ Einschlag auf das Land. Das lyrische Subjekt manifestiert sich jäh mit Forderungen an das Land, sich zu reinigen¹⁵⁵⁰ und aufrichtig zu sein (v. 5-6). Hierauf folgen Forderungen, die fast einen Ton der Verachtung¹⁵⁵¹ haben (v. 7). Durch diese Art von Selbstaufgabe könne das Land wenigstens durch die Langeweile des lyrischen Wir geheilt werden (v. 8-9). Dies ist als eine höchst sarkastische Aussage zu werten.

¹⁵⁴⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 111.

¹⁵⁴⁹ Der Ausdruck ‚domingueiro‘ bedeutet im übetragenden Sinn soviel wie ‚festlich‘.

¹⁵⁵⁰ Die Metapher „bem despojada de limos“ (v. 6) nutzt die Fischereisprache. Vor allem Muscheln werden von Algen befreit. Allerdings bedeutet ‚limo‘ zusätzlich ‚Dreck‘ oder ‚Schmutz‘ und ist sittlich konnotiert.

¹⁵⁵¹ Die alliterative Folge der Verben ‚vendar‘ (dt. ‚blenden‘; ‚die Augen verbinden‘) und ‚vender‘ vermittelt subtil die Ausübung von Gewalt.

Afonso's kurzes Gedicht *Queda livre fogo preso* (1960er Jahre) beginnt mit einem antithetischen Asyndeton. Der freie Fall und die Pyrotechnik¹⁵⁵² vermitteln in Verbindung mit den zweiten Vers Absturz, Gewalt und Unruhe in einer urbanen Szenerie.

Queda livre fogo preso¹⁵⁵³

Queda livre fogo preso
2 outros gritos
florescem
4 na cidade

Dobro a manta placenta
6 quem atende
o velho que não chega
8 ao fim da rua?

In der zweiten Strophe evoziert das lyrische Subjekt jemanden, der eine Decke weglegt und einen alten Mann mit offensichtlichen Gehschwierigkeiten beobachtet. Die ‚Mutterkuchen-Decke‘ bedient als organische Metapher eine Stimmung der Geborgenheit und bildet zum ‚Alten‘ (v. 7) eine Antithese. Die letzten drei Verse bilden eine rhetorische Frage, die nicht viel mehr bestätigt als ein Fehlen von Unterstützung für Schwache. Diese nur knapp geschilderte Szene bleibt zu vage, um an eine Denunziation von Missständen heranreichen zu können. Zu sehr markieren die dichotomen oder inkohärenten Komposita als Eingangsverse beider Strophen das Gedicht. Das lyrische Ich hinterfragt die Allgemeinheit und damit sich selbst.

Vem tudo para cima do rapaz entstand wahrscheinlich in den 1960er Jahren und ist ein ergiebiges Beispiel für Afonso's surrealistische Dichtung. Es findet

¹⁵⁵² Das im Gedicht getrennt – das heißt ohne Bindestrich geschriebene – Kompositum ‚fogo-presos‘ ermöglicht die Antithese.

¹⁵⁵³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 49.

sich wie auch bei anderen Gedichten oder Liedtexten das Spiel mit dem regionalen Akzent.¹⁵⁵⁴

Vem tudo para cima do rapaz¹⁵⁵⁵

- Vem tudo para cima do rapaz
2 Que cómica boutade
O aparelho sua desde a génese
4 o aparelho mónade a casca
receptáculo divino tenha tino
6 Tenha tino menina tenha tino
falemos no possível
8 e no provável também
apenas na fatia querida envolvente laranjas
10 essa sim é de gritos
não como cara ou coroa lá na terra
12 (aguenta)
Ai flores quem me dera pupilas
14 ai vagas onde flutua esta cadeira
oriundo de que pátria sou
16 Como vieste?

Die beschriebene Situation eines jungen Mannes, über dem alles hereinbricht (v. 1), wird im lyrischen Text nicht konstitutiv erweitert. Semantische Inkohärenz und formale Spielereien dominierten das Gedicht. Da der Text inhaltlich nahezu ‚zerpflückt‘ wirkt und syntaktische Einheiten nicht immer klar eingegrenzt werden können, lassen sich nur einige wenige Bedeutungsschichten herausarbeiten, die keinen deutlichen Zusammenhang ergeben.

Vom Ausspruch des ersten Verses ausgehend handelt es sich um ein Schicksal, das ein junger Mann zu tragen hat. Eng zusammen stehen elementare und transzendente Bezüge („génese“, „mónade“, „divino“, vv. 3, 4, 5), die im Zusammenhang mit dem zweifach genannten „aparelho“ (vv. 3, 4) eine Art Maschinerie evozieren. Ihr heißlaufendes ‚Getriebe‘ wird als Ausdünstung personifiziert (v. 3). Begriffe, die eine Umhüllung definieren,

¹⁵⁵⁴ Das Wort „boutade“ ist allem Anschein nach die verschriftlichte nordportugiesische Aussprache (Region Porto) des Wortes ‚vontade‘, v. 2.

¹⁵⁵⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 51.

erzeugen ebenfalls eine Systematik („casca“, „receptáculo“, „envolvente“, vv. 4, 5, 9). Im Zeilenwechsel vom siebten zum achten Vers wird eine junge Frau in zurechtweisender Art angesprochen.¹⁵⁵⁶ Mit dem, was die Situation bietet, müsse man sich arrangieren („possível“, „provável“, „apenas na fatia querida“, „(aguenta)“, vv. 7-9, 12). Der Münzwurf „cara ou coroa“ (v. 11) hilft bei der Entscheidungsfindung, wird aber als rückständige Praxis abgelehnt (v. 11-12). In den letzten vier Versen spricht ein lyrisches Ich über seine fehlende Lebensfreude (v. 13) und Desorientierung (vv. 14-15). Der Vers der letzten Frage kann sich auf die beschriebene Situation richten, indem gefragt wird, woher sie denn gekommen sei. Die ‚Leistung‘ des lyrischen Textes besteht darin, dass dieser eine solche Interpretation zwar ermöglicht, die thematische Präsenz durch experimentelle Formen und unpoetischem Vokabular aber weitgehend vage bleibt.

Gleichermaßen muss unklar bleiben, ob die drei Akteure („rapaz“, „menina“ und das lyrische Ich, vv. 1, 6, 13) letztendlich eine Einheit bilden.

Das wohl in den 1960er Jahren entstandene kurze Gedicht *És livre* evoziert im Titel und ersten Vers den Freiheitsgedanken. Die Ansprache eines lyrischen Du erhält durch den glossenartigen Text den Charakter eines Selbstgespräches.

És livre¹⁵⁵⁷

És livre

- 2 Vais ter assunto para uma efeméride
Como se babam
- 4 Como se apascentam
os olhos das doninhas?
- 6 Alguém tosse
Alguém trespassa as varas da loucura

Im zweiten Vers allerdings setzen fast im Wortsinn alltägliche Bezüge ein. Die Verse 3 bis 5 ergeben einen nicht stimmigen Fragesatz, deren Fragewörter Anaphern sind und dessen Banalität durch die kontextfreie

¹⁵⁵⁶ Die Redewendung ‚ter tino‘ bedeutet soviel wie ‚vernünftig sein‘, vgl. v. 5-6.

¹⁵⁵⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 53.

Nennung des kleinen Raub- und Jagdtiers noch verstärkt wird. Mit den letzten beiden anaphorischen Versen des Siebenzeilers wechselt die Ausrichtung des Sprechaktes erneut. Der Banalität des sechsten Verses, wobei die Verben ‚tossir‘ und ‚babar-se‘ (v. 3) sich mit Vorsicht über pathologische Aspekte verbinden lassen, folgt im letzten Vers auch im Wortsinn ein weiterer Ausbruch. Dort mag das Überwinden von Verrücktheit, das nach den zuvor genannten Verben als Steigerung des Pathologischen gelten könnte, für die Grenzenlosigkeit des Freiheitsmotivs stehen.

Das kurze Gedicht ohne Reimschema und metrischer Regelmäßigkeit, womit dessen zwei genannten Anaphern die einzigen Strukturelemente sind, dient also nicht seinem vielversprechenden Eröffnungsthema. Seiner Deskription oder gar Bewerbung verweigert er sich durch unpassende Bezüge. Wenn ein noch so vager Sinnzusammenhang herauszulesen ist, dann kann dieser nur die Interpretation ergeben, dass es letztendlich um eine trügerische Freiheit geht.

1968 erscheint auf Afonsos Album CANTARES DO ANDARILHO das Lied *Chamaram-me cigano*¹⁵⁵⁸. Es handelt sich um vier Strophen mit jeweils elf und in der letzten Strophe zwölf Versen. Trotz der höchst volkstümlichen Sprache gibt es keine entsprechende Metrik¹⁵⁵⁹, aber gezielt gesetzte Reime.

Grundlage des Liedtextes ist eine relativ neutral vorgetragene Klage des lyrischen Ichs über seine demütigende Titulierung als Zigeuner und Landstreicher durch ein nicht näher genanntes Kollektiv (v. 1-3):

Chamaram-me um dia
Cigano e maltês
Menino, não és boa rês

Nach dieser Aussage folgt eine Kaskade Beschreibungen von Handlungen des lyrischen Ichs. Sie verleihen dem Lied *Chamaram-me cigano* einen fast narrativen Charakter. Jede Strophe schließt mit dem die anfängliche

¹⁵⁵⁸ Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 205.

¹⁵⁵⁹ Etwa in der Form der *quadras populares*, dem Vierzeiler in der siebensilbigen *redondilha maior*. Stattdessen stellt die fünfsilbige *redondilha menor* in den ersten beiden Versen jeder Strophe die metrische Grundlage.

Demütigung¹⁵⁶⁰ entwaffnenden „Mas tive o diabo na mão“. Eben dieser Teufel ist zentrale Figur des Liedtextes.¹⁵⁶¹ Im übertragenden Sinn steht seine Beherrschung für die Bestätigung, dass das lyrische Ich trotz aller Anfeindungen aktiv bleibt und die Oberhand behält.

Eine solche klare Botschaft vermag zu verdecken, dass die Handlungen des lyrischen Ichs seltsam und grotesk anmuten. Sie beginnen mit dem Schaufeln des eigenen Grabes (v. 4-7) als unmittelbare Reaktion – im Sinne eines Rückzuges – auf die genannte Demütigung. Diese Abwärtsbewegung des Grabschaufelns nehmen die Verse 8 und 9 als Abstieg in eine Höhle auf, allerdings mit anderem Ausgang:

Entrei numa gruta
Matei um tritão

Das Töten des Meereshalbgottes ist als Bezwingung einer Macht deutbar. Sie wird wie schon bei *Vampiros* und anderen Lieder und Texten durch eine transzendente Figur abgebildet.

In der zweiten Strophe versinnbildlicht ein Zug, dessen Abfahrt kurz bevorsteht, den möglichen Aufbruch (v. 12-13). Diesem steht die Versuchung durch den Teufel entgegen, dem das lyrische Ich anschließend um Almosen bittet. Es scheint der Versuchung nachzugeben und sich gar in seine Obhut zu begeben (v. 18-19):

Num leito
De penas dormi

Trotz der erlittenen Folter¹⁵⁶² hat das lyrische Ich die teuflische Bedrohung unter Kontrolle. Der pompösen Rückkehr (v. 23-24)

Voltei de charola
De cilha e arnês

¹⁵⁶⁰ Das lyrische wurde dem nach als Zigeuner und Landstreicher beschimpft. Vgl. zur Figur des ‚maltês‘ und insbesondere ihrer Ausgestaltung in der neorealistischen Lyrik am Beispiel Manuel da Fonseca, Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 40-42.

¹⁵⁶¹ Neben den genannten vier Strophenenden taucht diese Figur in den Versen 15 und 36

auf.
¹⁵⁶² „Puseram-me a ferros / Soltaram o cão“, v. 20-21.

folgt ein Neuanfang mit wechselndem Glück beim Glücksspiel. Die vierte und letzte Strophe vollzieht dann erneut aber mit größerer Klarheit den Schritt vom Wahrnehmen von Gefahren bis zum aktiven Dagegenhalten (vv. 35-37, 41-42):

E veio
O diabo a ganir
Nadavam piranhas
[...]
Limpei a viseira
Peguei no arpão

Die Interpretation von Engelmayer verweist auf ein lyrisches Ich, dass die „verbrecherischen Regeln“ derjenigen „reproduziert“, „die er eigentlich verachtet“¹⁵⁶³. Tatsächlich liegt die Figur des (hinter)listigen Akteurs wörtlich gesprochen zwischen Gut und Böse.

Die Vertonung ist schunghaft und von fröhlichen Harmonien durchsetzt. Als einziges Instrument begleitet eine akustische Gitarre Afonsos klare Stimme. Die Spieltechnik erinnert etwas an die Gitarrenbegleitung der schnelleren Fadovarianten. Vor jedem neuen Strophensatz spielt diese Gitarre den melodischen Abgang des Refrains, mit der sich die Durtonart immer wieder durchsetzt.

Das Lied *Paz poeta e pombas*¹⁵⁶⁴ (1973) gehört zu Afonsos aufwändigsten Vertonungen. Es basiert auf vier Strophen zu je fünf Zeilen. Die zweite und vierte Strophe sind identische Refrains. Das Lied handelt von den „esquerdistas de café“¹⁵⁶⁵, also den Linksintellektuellen, deren politischer Beitrag sich auf literarische Zirkel, die sich in Kaffeehäuser oder Bars zusammenfinden, beschränkt.

Die drei Akteure aus dem Titels stehen ganz offen für einen Frieden, der im Prinzip nur den eigenen Seelenfrieden verfolgt („A Paz viajou em busca do

¹⁵⁶³ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 42.

¹⁵⁶⁴ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 247.

¹⁵⁶⁵ Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 109.

silêncio“, v. 1), für die Friedenstauben, die Urlaubsreisen planen („Solicitaram nas agências as tarifas“, v. 7) und letztendlich für die Dichter, die sich haben beurlauben lassen („Que gozava na Suíça / дума licença graciosa“, v. 9-10). Alle drei Akteure werden in der Reihenfolge des summarischen Titels eingeführt.

Berlin, London und die Schweiz werden von den Akteuren als Rückzugsorte in Betracht gezogen (vv. 2, 3, 9). Wie in Afonsos Lied *As pombas*¹⁵⁶⁶ (1963), ziehen die Tauben los, um nicht mehr zurückzukehren. Zehn Jahre später ist dafür auf *Paz poeta e pombas* keine lyrische Sprache mehr zum Einsatz gekommen. Das Abreisen mit dem Ziel des Ruhestandes steht hier für einen gewissen Wohlstand, der allein für das eigene Wohl umgesetzt wird.

Die aufwendige Vertonung beginnt mit einer leicht gedämpften Triangel als Taktgeber. Im Hintergrund hört man einen einzelnen, hochfrequenten Orgelton mit Afonsos leichten, mehrstimmigen Falsettausrufen.

Vor diesem Hintergrund wird die erste Strophe fast vollständig von José Mário Branco mit verstellter Stimme rezitiert wird.¹⁵⁶⁷ Lediglich das adjektivische Kompositum im letzten Vers der Strophe, „maníaco-depressiva“, leitet als eine Art Co-Refrain, jetzt von Afonso selbst gesungen, einen perkussiv reichhaltig besetzten lateinamerikanischen Rhythmus ein. Der Versausgang wird drei Mal wiederholt, wobei mit jeder Wiederholung eine weitere Stimme hinzugefügt wird. Dieses ist nicht das alleinige Genremerkmal, denn dem lateinamerikanischen Arrangement werden für ihn typische Bläsersätze und rhythmische Rufe hinzugefügt. Die ganze zweite (sowie auch die vierte) Strophe wird in diesem Rhythmus gesungen, wobei der jeweils dritte Vers entsprechend des Co-Refrains wiederholend eingebaut wird.

Im Lied *Era um redondo vocábulo*¹⁵⁶⁸ (Mai 1973) verteilen sich die Anhaltspunkte für die Situation des Gefangenen: „Resíduos de lar“ (v. 6), „móvel vazio“ (v. 9), „Matando baratas“ (v. 12), „Na sala de espera“ (v. 19).

¹⁵⁶⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 191. Der Titel variiert wie in einigen anderen Fällen, entweder mit oder ohne dem Pluralartikel. *Pombas* gehört zu den wenigen Gedichten, die nicht von Afonso selbst vertont wurde. Die Komposition stammt in diesem Fall von Luís Andrade, genannt Pignatelli.

¹⁵⁶⁷ Die Rezitation hat etwas leicht rhythmisches und die verstellte Stimme erinnert mit der leicht übertriebenen Silbenbetonung an einen öffentlichen Vortrag in einem elitären Umfeld.

¹⁵⁶⁸ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 241.

Das Räumliche ist im Sinne von Mangel und Einengung vorhanden. Die ersten beiden Verse sind metaphorisch und semantisch von hoher Dichte (v. 1-2):

Era um redondo vocábulo
uma soma agreste

Sie sind in erster Linie von surrealem Ausdruck, spielen mit unmöglichen Bezügen. Die runde Vokabel und die rauhe¹⁵⁶⁹ Summe bilden eine doppelte Opposition über die Gegenüberstellung vom geometrisch adjektivisierten sprachlichen Zeichen und einem rauen mathematischen Additionsergebnis. ‚Redondo‘ und ‚agreste‘ opponieren nicht vollständig, stehen aber für Vollständigkeit und respektive Ursprünglichkeit. ‚Soma‘ kann allerdings neben ‚Summe‘ auch ‚Opfertrank‘ bedeuten.

Der kargen Räumlichkeit und einer verzerrten Wahrnehmung¹⁵⁷⁰ stehen kurze aber recht intensive tagtraumähnliche Visionen von familiären Idyllen entgegen (v. 16-18):

No quarto das danças
Na rua os meninos
Brincavam e Laura

Es dominieren aber stets die negativen Eindrücke, so wird im vorletzten Vers rasch übergegangen von auf der Straße spielenden Kindern zum Besucherraum im Gefängnis.

Trotz der bedrückenden Thematik, auch wenn diese jenseits der Entstehungsgeschichte im Text auch kaum explizit zum tragen kommt und nur in leichten Stimmungen präsent ist, bleibt *Era um redondo vocábulo* ein

¹⁵⁶⁹ Der Ausdruck ‚agreste‘ ist hier eine Metapher des Ländlichen, die rustikal oder rau bedeuten kann.

¹⁵⁷⁰ Im ebenfalls im Mai 1973 in Caxias entstandenen Gedicht *Um velho soluço* fand dieser Aspekt eine intensive Bearbeitung. Das Geräusch der benachbarten Zelle erzeugt beim lyrischen Ich einen surrealen Bewusstseinsstrom, in dem sich die Erinnerungen und die beengte Aktualität vermengen. Die Verwischung von Bezügen und Eindrücken führt im Verlauf des Gedichts zur Unklarheit, ob die sich Gedanken auf den Insassen der Nachbarzelle oder das lyrische Ich selbst beziehen: „Um velho soluço / Traz-me o teu anexo / Priva-me dos braços / Quebra-me a infância / Livra-me do medo“, “E no entanto treme / Vive dos tentáculos / Digere peixinhos / Enche as algibeiras / E no entanto dorme / Namora as formigas, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 70, vv. 1-5, 9-14.

Gedicht von lyrischer Leichtigkeit. Das lyrische Ich ist bereits über den Zustand der Resignation hinaus in Apathie verfallen. Seine Umgebung, das heißt der „Bereich, der dem Subjekt nach einem Gefängnisaufenthalt bleibt“¹⁵⁷¹ und sein Zustand wird im Gedicht – anders als in Teilen des Prosagedichts *Prosema I*¹⁵⁷² (Mai 1973) – nicht vordergründig räumlich-deskriptiv erfasst. Die Befindlichkeit des lyrischen Ichs ist lediglich über eine verzerrte Wahrnehmung zwischen Traum und Delirium erreichbar. Diese surreale Tendenz führt dazu, dass sich die Gegensätze kaum noch als solche wahrgenommen werden. Zusammengehalten wird der lyrische Text erstens durch konstante Referenten, nämlich der Person Laura und der kargen bzw. verfallenen Räumlichkeit. Zweitens stützen sich die kompakte Bauform von zumeist Fünfsilbern mit nur wenigen Ausnahmen (drei Sechs- sowie der eine Siebensilber im ersten Vers) und die enge Reihung der knappen Schilderungen mithilfe von Gerundium und unabgeschlossener Vergangenheit gegenseitig.

Wenn das Gedicht einen Mangel bzw. Absenz ausdrückt, dann eine durch und durch paradoxe, d.h. Abwesenheit als einzige Präsenz.¹⁵⁷³ Durch die Versstruktur konstruiert das Gedicht einen vielfältigen Sinnzusammenhang. Dies wird durch die spezielle Vertonung noch weiter begünstigt.

Bei kurzen Texten ist das zweifache Singen des Gedichts eine übliche Praxis. Zwischen beiden Blöcken vokalisiert Afonso Kopfstimme eine Melodiefolge. Das einzige Instrument, das die Grundharmonie des Liedes begleitet, ist eine akustische Gitarre, mit der die Akkorde arpeggiert werden. Diese Spielweise wechselt nur leicht, ebenso wie die Melodie und die Rhythmik, bei den letzten vier Versen. Diese bekommen dadurch eine refrainartige Tendenz. Ab dem fünften Vers hört man den metallischen Klang eines Berimbau¹⁵⁷⁴, das ohne klare Tonalität leicht gestrichen wird. Das Instrument sorgt für eine akustische Entfremdung, wie sie der Text auf semantischer Ebene bietet. Weiter fällt auf, dass Afonsos Stimme zwischen

¹⁵⁷¹ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, 81.

¹⁵⁷² „Tenho uma toalha, um guarda-fato, uma cama“, Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 59.

¹⁵⁷³ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 81-82.

¹⁵⁷⁴ Afrobrasilianisches Streich- und Schlaginstrument, das vorzugsweise rhythmisch eingesetzt wird.

den Versen 11 und 14 stärker verhallt wurde. Dass dies kein Zufall ist, bezeugt die Steigerung dieser Stelle als expressiver Höhepunkt des Gedichts (v. 11-14):

Chamando o telefone
Matando baratas
A fúria crescia
Clamando vingança

Bei den letzten vier Versen setzt die akustische Gitarre einen Rhythmus im Stile der Bossa Nova um, bevor Afonso mit einer Falsettvoikalisierung überleitet. Die weitere rhythmische Untermalung wird von metallischen Kratzgeräuschen und dem Klang des brasilianischen Instruments ‚cuíca‘ gestellt.

Im Gedicht *Ao Zé Letria que também sofre de azia*¹⁵⁷⁵ (11.05.1973), das dem Titel nach Afonsos Dichter- und Sängerkollegen José Jorge Letria gewidmet wurde, ist eine humorvolle und selbstironische Beschäftigung mit der beiden gemeinsamen Hypochondrie. Dieses Leiden ist eine Metapher für die eigentliche Bedrängnis (vv. 1-2, 6-9, 13-14):¹⁵⁷⁶

Estão livres de perigo os homens ocupados
Fora de trombozes e astenias
[...]
Mas há quem padeça ao vivo
De azia papéis selados
Bilhetes de lotaria
Bombons de todos os dias
[...]
Ó Portugal do meu lado
Para onde vais embarcado?

Diese körperlich-geistige Dualität des Gefangenseins vermittelt das Gedicht *Inúteis eram as vozes*¹⁵⁷⁷ (Mai 1973) als Einschränkung der Sinne: „O

¹⁵⁷⁵ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 68.

¹⁵⁷⁶ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 165.

¹⁵⁷⁷ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 77.

cativeiro represo dos sentidos“ (v. 2). Im Gedicht *Inventário*¹⁵⁷⁸ (Mai 1973) heißt es lakonisch (vv. 5-7):

e eu dentro
quadriculado
com os olhos ao lado

Im Gedicht *Há uma luz pura cimeira*¹⁵⁷⁹ (Mai 1973) verspricht selbst das einfallende Licht keinen Schutz (vv. 1-3):

Há uma luz pura cimeira
Neste invólucro ao meio-dia
Avesa a qualquer guarida

Das Gedicht *Um conforto moderno*¹⁵⁸⁰ (Mai 1973) birgt die bei Weitem ironischste Beschreibung der engen Räumlichkeit als Ort der Isolation (vv. 1-2, 5-6, 9-10):

Um conforto moderno
Jaz neste orfanato
[...]

Mais de três mil metros
Andei eu a passo
[...]

O que é preciso é ter jeito
Neste bom recato

Deutlicher ist dagegen das Ende des Gedichts *Entre piados nocturnos*¹⁵⁸¹ (Mai 1973). Das lyrische Ich denunziert seine Lage als verbreitete Praxis: „Que em cacifos de todos os tamanhos / Há homens que apodrecem aos rebanhos“ (vv. 10-11). Der Spind („cacifo“) ist eine Metapher, deren Eindeutigkeit sich durch den Folgevers als klare Botschaft entfaltet.

¹⁵⁷⁸ Ebenda, S. 69.

¹⁵⁷⁹ Ebenda, S. 58.

¹⁵⁸⁰ Ebenda, S. 74.

¹⁵⁸¹ Ebenda, S. 76.

Auch *Quantos puderam rir alto*¹⁵⁸² (um 1980/81) ist mit Begriffen durchsetzt, die in Verbindung enge Räumlichkeit ausdrücken: „parede“, „quarto“, „varanda suspensa“, „jaula“, „quarto conclusa medida“ (vv. 2, 4, 9, 10, 14, 16).

Einen anderer Aspekt ist die Tiermetaphorik als Begleiter der zermürbenden Gefangenschaft. Im lyrischen Text *A mão entre o crepitar*¹⁵⁸³ (Mai 1973) erzeugen Geräusche von unklarer Herkunft in der Phantasie des lyrischen Ichs krabbelnde Nagetiere:

São pedacinhos de queijo
Que as ratas buscam e cheiram
Na minha imaginação

Im Gedicht *De novo o zumbido do moscardo*¹⁵⁸⁴ (Mai 1973) verdeutlicht eine gewagte Analogie die Intensität des wiederkehrenden Summens der Bremse mit einer gewagten Metapher „De novo o zumbido do moscardo / E em cima um sulco de avião de jacto“ (v. 1-2).

Noch mehr als im Liedtext von *Era um redondo vocábulo* spielen im Gedicht *Entre Sodoma e Gomorra*¹⁵⁸⁵ die Schaben eine Rolle. Ihr Auftauchen gefährdet das lyrische Ich (vv. 2-4):

Entrou na cama a barata
A virginal favorita
Que às escondidas me mata

Dass sich das lyrische Ich schließlich flehend an eben dieses Insekt wendet, steht für eine Überwindung: „Barata minha barata / Não me deixes à deriva“ (vv. 11-12).

¹⁵⁸² Ebenda, S. 130.

¹⁵⁸³ Ebenda, S. 66.

¹⁵⁸⁴ Ebenda, S. 72.

¹⁵⁸⁵ Ebenda, S. 75.

Der Liedtext von *Se voaras mais ao perto*¹⁵⁸⁶ (1973) spielt auf der Grundlage der ‚quadra popular‘ mit der in Südportugal üblichen Aussprache¹⁵⁸⁷ und mit surrealen Bildern, verstärkt durch die Verwendung des Plusquamperfekts und des Konjunktivs (vv. 1-4):

Se voaras mais ao perto
Poisavas noutra vidraça
Com o teu bico dentado
Trazias mais um na asa

Die angerufene Schwalbe mit ihren schwarzen Flügeln („Andorinha de asa preta“, v. 9) steht als Frühlingsymbol¹⁵⁸⁸ zwar, wie das Fliegen selbst, für die Hoffnung auf Freiheit, evoziert aber im Zusammenhang des bereits zitierten dritten Vers den Kassiber. Dieser Begriff bezeichnet eine geheime, zwischen Häftlingen ausgetauschte Nachricht. Dieser Kontext sowie das Erscheinungsjahr rücken dieses Lied in die Nähe des Caxias-Zyklus, womit Engelmayers Ausführungen gefolgt werden kann.¹⁵⁸⁹

Die Aufnahme des Liedes beginnt mit einer sehr einfachen, näher kommenden Trommelsequenz, die durchgehend die einzige instrumentale Begleitung bleibt. Der Gesang ist ausnahmslos zweistimmig, wobei die zweite Stimme an einigen Stellen bewusst Dissonanzen erzeugt. Dieses spartanische Arrangement ist rhythmisch geradlinig aber von der leichten Disharmonie zugleich etwas verstörend.

Das kurze Gedicht *Assim que tenha* (um 1980/1981) ist ein gutes Beispiel für die Vermengung von poetischer und bürokratischer Sprache, ohne dass dies unmittelbar als unmittelbarer Bruch im Sprachregister auffällt:

¹⁵⁸⁶ Ebenda, S. 248.

¹⁵⁸⁷ Es handelt sich um „die Transkription der alentejanischen Aussprache der Verbendungen des Infinitivs („mondari‘ statt ‚mondar‘)“, Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 89. Konstitutiv ist die Transkription der Aussprache an der Algarve im Lied *Ó Ti Alves* (1972). Dort wird ‚muitas‘ zu ‚muntas‘, ‚meu‘ zu ‚mê‘, ‚mais‘ zu ‚mai‘. Vgl. Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 232 und Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 77-78.

¹⁵⁸⁸ Vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 335.

¹⁵⁸⁹ Vgl. Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 89.

Assim que tenha¹⁵⁹⁰

Assim que tenha
2 rendido a alma
em banhos santos
4 endossarei
o invólucro raspante
6 à pá de ferro

Um outro nexa terá
8 em solo seco
o do osso primário
10 mais correcto

Das lyrische Ich macht eine Art kathartischer Erfahrung zur Bedingung für das Indossieren eines mechanisch-metallischen Instrumentariums. Die zweite Strophe evoziert die Perspektive des Todes als ‚outro nexa‘, d.h. als andere Verbindung.

Der Titelvers des kurzen Gedichts *Tenho cinquentas de incrédulo* (um 1980/1981) verweist auf das Alter des Autors, der sich zur Entstehungszeit in den Fünfzigern befand.

Tenho cinquentas de incrédulo¹⁵⁹¹

Tenho cinquentas de incrédulo
2 Digo negação
por isso te estremeço.
4 No tempo da penúria
ninguém morre de pasmo
6 meu amigo

Die Aussage lässt sich somit als lakonisches Bekenntnis eines vielleicht selbstgerechten Skeptikers deuten, der diese Haltung auf seine Lebenserfahrung zurückführt (v. 1). Die Vokabel ‚negação‘ ist nicht

¹⁵⁹⁰ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 98.

¹⁵⁹¹ Ebenda, S. 140.

abschließend zu klären.¹⁵⁹² Trotzdem evoziert die direkte Ansprache und der unmittelbare Kommentar der Wirkung eine provokative Haltung des lyrischen Ichs (vv. 2-3). Ihr folgt ein höchst sarkastisches Bonmot (vv. 4-5). Die Anrede ‚meu amigo‘ trägt hier eine belehrende Bedeutung. Diese Interpretation darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass der lyrische Text auch aufgrund der Kürze rätselhaft ist. Die negative Stimmung, die er erzeugt, kann als zentrales Merkmal festgehalten werden.

Das Gedicht *A Meirim*¹⁵⁹³ (Mai 1973) wurde dem Titel nach dem 2001 verstorbenen Fußballtrainer und Sportkommentator Joaquim Meirim gewidmet und entstand im Gefängnis von Caxias.¹⁵⁹⁴ Einen direkten Bezug zur Person Meirim liefert der lyrische Text allerdings nicht. Es handelt allgemein von der Existenz von Personen, die sich den gegebenen Verhältnissen anpassen (v. 1-4):

À sombra do que está
Há quem incline a cabeça
Há quem na vertical
diga que sim não está mal

Das lyrische Ich zählt seine Tante¹⁵⁹⁵ zu diesen Personen, die auch entsprechende Ratschläge geben (v. 7-12):

Dizia humilde contrita
não subas
ao parapeito de Judas
E o vendilhão era recto
Não pretendia ser mais
que um funcionário correcto

¹⁵⁹² Entweder handelt es sich um eine kolloquiale Aussprachetranskription von ‚negrão‘ (als teils pejorative Vergrößerungsform von ‚negro‘, wie ‚negrão‘, dt. ‚großer Schwarzer‘), oder um das allerdings nicht nachgewiesene Maskulinum von ‚negaça‘, das so verschiedene Bedeutungen hat wie ‚Verweigerung‘, ‚Lockmittel‘, ‚Anlockung‘, ‚Betrug‘.

¹⁵⁹³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 67.

¹⁵⁹⁴ Vgl. Flunser Pimentel, Irene (2009): *Fotobiografias do Século XX: José Afonso*, S. 109.

¹⁵⁹⁵ „Minha tia / era dessa razão“, v. 5-6.

Das aus acht ‚quadras populares‘ bestehende Gedicht *Em certo clima discreto*¹⁵⁹⁶ (1980/1981) ist wie eine Montage aus ungewöhnlichen Aphorismen und Bauernregeln (v. 5-12):

Também não me custa nada
Jogar pedradas à lua
Como Deus manda é sagrada
A loiça que cai na rua

Vem já dos nossos abuelos
Ler pelas rugas da fronte
Tão bem que dá gosto vê-los
Ir beber a água à fonte

Mit Sarkasmus wird in einem intertextuellen Prozess der allgemeine Status quo als trügerisch wie das ‚panem et circensis‘ entlarvt, der die erste mit der letzten Strophe verbindet (vv. 1-4, 29-32):

Em certo clima discreto
Feito de salvação plena
Não me sinto mais completo
Por ver palhaços na arena

[...]

Terá um clima discreto
Feito de salvação plena
Enquanto não cai o tecto
Sobre os palhaços na arena

Das ‚diskrete Klima‘ bezeichnet eine Oberflächlichkeit, die zwar eine ‚vollständige Erlösung‘ verspricht, hinter der sich jedoch eine harte Realität verbirgt. Diese Missstände werden jedoch auch nicht ohne Rekurs auf Ironie und Widersinn vorgebracht (vv. 19-20, 27-28):

Ninguém puxe a língua ao gago
Porque pode ficar rouco

¹⁵⁹⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 94.

[...]

Pinte o buraco com tinta

Ponha-lhe algodão em rama

Im Gedicht *Se te disserem*¹⁵⁹⁷ (Mitte der 1970er) tauchen in einem chaotisch anmutenden Selbstgespräch¹⁵⁹⁸ Aspekte des Lebens im Widerstands und ideologische Forderungen auf. Von Gedanke zu Gedanke wandernd vermengen sich Erinnerungen, Ideen und Schlußfolgerungen eines lyrischen Ichs, das alles hinterfragt (v. 4-8):

Pensa bem, mano, na fórmula que adoptaste

Para uma sociedade sem classes

Onde não adianta patinar na relva como os ursos.

Só eles possuem o dom do peso

Aliado à levitação,

„Não te rias de quem sofre à beira de água / Porque deles é também o reino da luta“ (v. 17-18) ähnelt den biblischen Parabeln. Dieser moralische Ton wird durch die inhaltliche Inkohärenz oder banaler, weil rein sachlich-informativer Aspekte, unterminiert (vv. 19-21):

Na terra onde o loureiro medra ao quilómetro dezassete

E se afoga a virtude em cântaros de água

Não há lugar para a débil panaceia de risos.

Von den vorkommenden Akteuren dominiert mit „gorila“, „ursos“ und „guardião-centauro“ (vv. 1, 6, 14) Bezüge zur realen und sagenhaften Tierwelt. In diesem Gedicht werden einschlägige Charakteristika eines engagiertes Textes mit einem ungewöhnlichen Diskurs gefüllt, der zwischen den Haltungen Selbstmitleid und Selbstgerechtigkeit pendelt.

¹⁵⁹⁷ Ebenda, S. 78.

¹⁵⁹⁸ Die Personal- und Reflexivpronomina der zweiten Person Singular verweisen in diesem Sinne auf den Sprechenden in dem Gedicht.

*A fineza no vagar*¹⁵⁹⁹ (um 1980/1981) ist ein Gedicht mit sich überlagernden Aussagen und konfuser Bezügen. Zunächst dominieren Tiermetaphorik („cabra“, „rezes“, „aves“, vv. 2, 4, 5) und gewagte Personifikationen (v. 9-11):

os fios estão de tocaia
parados confiantes no
suplício lento das máquinas

Die Menge an banalen Bezügen wird innerhalb Afonsos Werk kaum übertroffen (vv. 17-20, 25-28):

Saio para a rua pergunto
Sempre no mesmo lugar
Se são as legislativas
Mais arrogantes que o fisco
[...]
Bom, mas para que saibamos
da vindima quotidiana
falta perguntar as horas
a muita gente que passa

Durch das Gedicht ziehen sich Hinweise für ein unaufhaltsames Voranschreiten in Richtung eines Niederganges (vv. 1-2, 21-22, 35-38, 41-42):

A fineza no vagar
insiste em passos de cabra
[...]
Desço as escadas no mesmo
cadenciado compasso
[...]
Cavalgando nos espaços
que nos separam da treva
chegam todas as semanas
notícias da Cornucópia
[...]
Para o nosso ano bissexto

¹⁵⁹⁹ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 110.

não se anunciam percalços

Das dominierende Wortfeld des Gedichts *Tanto esbanjamento* (um 1980/1981) verweist auf das Begriffsinventar neorealistischer Texte (vv. 2, 6, 7, 10), löst jedoch die Erwartung einer bloßen Denunziation, wie sie der Titel hervorruft, nicht ein.

Tanto esbanjamento¹⁶⁰⁰

Tanto esbanjamento
2 de férteis macieiras
exaustos os olhos
4 friccionam a chuva
a chuva de crepes
6 lavra a terra inteira
Caminho fácil várzea
8 dumã filha dilecta
Nuvem em full-time
10 flectindo-se na searas
Soltam-se as primeiras
12 pedras pelas campas
Circula a água pelas fendas
14 chega a chuva

Arrepiada à minha porta

Das Bild des Regens – in diesem Kontext Symbol der Fruchtbarkeit¹⁶⁰¹ – taucht dreimal auf, und zwar zunächst als Objekt der Beobachtung (vv. 3-4), dann als einfache Metapher für eine große Menge (v. 5). Welche Bedeutung von ‚Crepe‘¹⁶⁰² hier greift, lässt sich schwerlich präzisieren. Kulinarisch gelesen würde sich eine konsumkritische Aussage ergeben. Die den Regen erzeugende Wolke wird durch den Anglizismus für Ganztagsarbeit mit arbeitsrechtlichem Jargon verbunden (v. 9-10). An dritter Stelle ist die Symbolik des Regens zwar semantisch konventionell (v. 13-14), wird aber

¹⁶⁰⁰ Ebenda, S. 138.

¹⁶⁰¹ Vgl. Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008): „Metzler Lexikon literarischer Symbole“, S. 291.

¹⁶⁰² Wie im deutschen ‚Krepp‘ oder ‚Crêpe‘ ergeben sich die Bedeutungen: dünner Eierkuchen; feines Gewebe; Trauerflor.

durch eine Personifikation (v. 15) erweitert. Eine logische Umkehrung wird erzeugt, indem der Regen selbst eine Gänsehaut hat, anstatt dass er beim lyrischen Ich eine auslöst.

Afonso's Lied *O canarinho* (1983) repräsentiert die Tendenz Afonso's in seinem Spätwerk für Wortspielübungen.

O canarinho¹⁶⁰³

	O canarinho cai		O vagabundo vai
2	No cantarinho ai	14	A cada mundo vai
	Do canarinho		Do vagabundo
4	O cantarinho cai	16	A cada mundo vai
	No canarinho ai		O vagabundo ai
6	Do cantarinho	18	Do cada mundo
	O alarido sai		O cavalinho vai
8	Do arruído ai	20	De vagarinho ai
	Do alarido		Do cavalinho
10	O arruído sai	22	O vagarinho vai
	Do alarido ai		De cavalinho ai
12	Do arruído	24	Do vagarinho

Austausch der Substantive folgt einer phonetischen Kontinuität (Anapher, Reim und Assonanz) und produziert in den drei letzten gegenüber der ersten drei Verse jeder Strophe einen Perspektivwechsel oder die Kausalitäts-umkehr. In der letzten Strophe ermöglicht die irreguläre Trennung des Adverbs ‚devagarinho‘ (v. 20) in Präfix und Verb dessen Nutzung als eher unüblichen Diminutiv ‚vagarinho‘ (v. 24). Die kurzen Szenen – der Kana-rienvogel, der in das Gefäß fällt (vv. 1-3), das Geheul und Geschrei (vv. 7-9), der Vagabund, der überall hinkommt (vv. 13-15) und das langsam trabende Pferdchen (vv. 19-21) – erlangen kaum diskursive Präsenz und sind untereinander nicht verbunden. Die alternierende Syntax erzeugt neue, fast willkürliche Gefüge.

Mehrere Rhythmusschichten von Trommeln- und Flötenphrasen erzeugen im Verlauf des Liedes zusammen mit Afonso's stakkatoartigem Gesang und

¹⁶⁰³ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 310.

Chorsalven im afrikanischen Stil ein klangliches Dickicht. Die hochfrequenten Flöten- und Pfeifentöne simulieren den Kanarienvogel aus dem Titel. Mit Synkopen durchsetzt steigern sich die überlagernden Muster und gewinnen auch an Lautstärke.

Nach einem sehr ähnlichen Muster verfuhr Afonso bei dem Lied *Agora a vinha é doce*¹⁶⁰⁴ (1985), dessen Text bereits 1983 erschienen war.¹⁶⁰⁵ Der Liedtext ist ähnlich einer Übung der ‚escrita automática‘ auf der Grundlage einer Situation des ‚Jetzt‘, die eine Zeit der Neuerungen evoziert. Die Form ist mit zwölf Zweizeilern für Afonsos Werk eher ungewöhnlich, wobei die geraden Verse graphisch eingerückt sind. Von Strophe zu Strophe bilden sich zumeist zwischen den jeweils letzten Versen gezielt Reime.

Agora a vinha é doce¹⁶⁰⁶

2	Agora a vinha é doce Em vinha d'alhos	14	Agora não cheirava A rosmaninho
4	Agora a frívola foi-se O matutino	16	Agora o Bento está Mesmo sozinho
6	Agora a vírgula vai-se A virginidade	18	Agora pinga a chuva Na goteira
8	Agora a quinta descanta A mocidade	20	Agora a filha já Não tem papeira
10	Agora a pérola não Se vai embora	22	Agora rima o novo Rumo ao velho
12	Agora vai a filha E vai a sogra	24	Agora sabe bem Este sossego

Es ist zu unterscheiden zwischen Aussagen mit einem gewissen logischen Zusammenhang (vv. 1-2, 9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20) und den

¹⁶⁰⁴ Diskographisch wird das Lied nur unter dem verkürzten Titel *Agora* geführt.

¹⁶⁰⁵ Titel *Agora a vinha é doce*, Vgl. Afonso, José (1983): *Textos e canções*, S. 208.

¹⁶⁰⁶ Afonso, José (2000): *Textos e canções*, S. 316.

restlichen Einheiten, deren Aussage entweder keinen Sinn ergibt bzw. mehrfach zu lesen ist. Am Beispiel des Anakoluths (vv. 3-4) wird zunächst das Adjektiv ‚frívola‘ Substantiviert und die Aussage dupliziert sich, denn entweder ist die ‚frivole Frau‘ oder das Morgenball weg. Die gilt auch für die folgende Strophe, bei der nur die Alliteration (vv. 5-6) einen Zusammenhang zwischen ‚Komma‘ und ‚Jungfräulichkeit‘. Die Banalität und Surrealität vieler dieser Aussagen wird am Ende des Liedtextes durch eine Stimmung der Zufriedenheit aufgelöst (vv. 23-24).

Agora eröffnet Afonsos letztes Album mit hauptsächlich digital produzierten Klängen. Die Vertonung beginnt mit einer Trommelsequenz aus dem Drumcomputer; auch die Basslinie ist synthetisch erzeugt. Auch mit Hilfe dieser für die 1980er typisch technisierte Musikproduktion¹⁶⁰⁷ folgt das Arrangement mit seinen Gitarrenphrasen und Bläsersätzen den Stilelementen afrikanischer Musik. Von allen Gastsängern auf dem Album *GALINHAS DO MATO* (1985) besitzt Luís Represas' Stimme ein Timbre, das Afonsos Gesang am Nächsten kommt. Represas singt *Agora* zurückhaltend, mit warmer Stimmfärbung und gleichmäßiger Phrasierung.

¹⁶⁰⁷ In einem Interview betonte Afonso, dass erst mit der Nutzung dieser technischen Möglichkeiten einige seiner länger bestehenden Kompositionen wie *Agora* und das Instrumentalstück *Galinhas do mato* doch noch eine Umsetzung fanden. Vgl. Teles, Viriato (2009): *Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso*, S. 98.

VIII. Engagement und Surrealismus

Die Beschäftigung mit dem Gesamtwerk des Dichters und Liedermachers liefert zahlreiche Bezüge zu literarischen Traditionen, Diskursen und Formen zutage. Sie finden in seinem Werk zusammen und sprechen für eine thematische, ästhetische und formelle Ausgestaltung. Sein Schaffen umspannt drei Jahrzehnte und fast 260 Texte.

Sowohl das Moment des engagierten Künstlers als auch die surrealistische Praxis, den poetischen Text als eigentliche Botschaft aufzuwerten, entspringen auch bei José Afonso einer langen Tradition, in der das Volkstümliche eine zentrale Rolle spielt. Mit seinem hybriden Lied- und Poesiewerk verbinden sich in Afonso die unbekümmerte Volksweisheit eines ‚poeta popular‘ sowie die sprachliche Raffinesse und das intertextuelle Universum eines ‚poeta culto‘. In Gedichten von inhaltlicher und sprachstilistischer Montage kommen diese Eigenschaften besonders zum Ausdruck.

Es gilt also weiterhin, was Elfriede Engelmayer bereits 1983 feststellen konnte und was besonders die Texte aus dem ‚Caxias-Zyklus‘ und Afonsos Spätphase bezeugen:

José Afonso ist ein hochmusikalisch begabter Lyriker mit einer außergewöhnlichen Stimme. Von den beiden kreativen Tätigkeiten, die er ausübt[e], stand das Schreiben an erster Stelle.¹⁶⁰⁸

Somit gilt die Aussage António Ramos Rosas über die Funktion des Dichters auch für José Afonsos Schaffen: „O poeta cria uma presença e um lugar para o que não tem presença nem lugar.“¹⁶⁰⁹

Mit dieser Arbeit liegt nun eine Grundlage für weitere Forschungen vor.

¹⁶⁰⁸ Engelmayer, Elfriede (1985): „Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, S. 233.

¹⁶⁰⁹ Ramos Rosa, António (1987): *Incisões Oblíquas. Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, S. 32.

VIII. Quellen

VIII.1. Bibliografie

VIII.1.1. José Afonso

VIII.1.1.1. Werkausgaben

Afonso, José (1983):

Textos e canções, organização e notas de J. H. Santos Barros, Assírio e Alvim, Lisboa.

Afonso, José (1992):

Cantares, coord. Manuel Simões e Rui Mendes, 3.^a edição, Fora do Texto, Coimbra.

Afonso, José (2000):

Textos e canções, org. de Elfriede Engelmayer, 3.^a edição revista, Relógio d'Água, Lisboa.

Afonso, José (2010):

Todas as canções, coordenação geral de João Lóio, Assírio & Alvim, Lisboa.

VIII.1.1.2. Leben und Werk

Afonso dos Santos, João (2002):

José Afonso, um olhar fraterno, 2.^a edição, Caminho, Lisboa.

Flunser Pimentel, Irene (2009):

Fotobiografias do Século XX: José Afonso, dir. de Joaquim Vieira, Círculo de Leitores, Mem Martins.

Salvador, José A. (1999):

José Afonso. O rosto da Utopia, Afrontamento, Porto.

Teles, Viriato (2009):

Às voltas de um andarilho. Fragmentos da vida e obra de José Afonso, edição revista e actualizada, Assírio & Alvim, Lisboa.

VIII.1.1.3. Auswahldiskographie

- 1953 FADO DAS ÁGUIAS
2 Singles, Melodia.
- 1960 BALADA DO OUTONO
Extended Play (EP), Rapsódia.
- 1962 COIMBRA ORFEON OF PORTUGAL
LP, Monitor (Mit anderen Künstlern).
- 1962-1963 BALADAS DE COIMBRA
3 EPs, Rapsódia.
- 1964 CANTARES
EP, Columbia.
BALADAS E CANÇÕES
LP, Ofir.
- 1968 CANTARES DO ANDARILHO
LP, Orfeu.
- 1969 MENINA DOS OLHOS TRISTES
Single, Orfeu.
CONTOS VELHOS RUMOS NOVOS
LP, Orfeu.
- 1970 TRAZ OUTRO AMIGO TAMBÉM
LP, Orfeu.
- 1971 CANTIGAS DO MAIO
LP, Orfeu.
- 1972 EU VOU SER COMO A TOUPEIRA
LP, Orfeu.
- 1973 VENHAM MAIS CINCO
LP, Orfeu.
- 1974 CORO DOS TRIBUNAIS
LP, Orfeu
- 1975 VIVA O PODER POPULAR
Single, LUAR.
REPÚBLICA
LP, II Manifesto/Lotta Continua/Vanguardia Operaria
- 1976 COM AS MINHAS TAMANQUINHAS
LP, Orfeu.

- 1978 ENQUANTO HÁ FORÇA
LP, Orfeu.
- 1979 FURA FURA
LP, Orfeu.
- 1981 FADOS DE COIMBRA E OUTRAS CANÇÕES
LP, Orfeu.
- 1983 AO VIVO NO COLISEU
Doppel-LP, Sassetti.
JOSÉ AFONSO NO COLISEU
Video, RTP.
COMO SE FORA SEU FILHO
LP, Sassetti.
- 1985 GALINHAS DO MATO
LP, Transmídia.
- 1996 DE CAPA E BATINA
CD, Movieplay (Aufnahmen 1953-1969).

VIII.1.2. Literatur- und Medientheorie

Adorno, Theodor W. (2000):

„Rede über Lyrik und Gesellschaft“, in Völker, Ludwig (Hrsg.):
Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Reclam,
Stuttgart, S. 366-373.

Astor, Pete (2010):

The poetry of rock: song lyrics are not poems but the words still matter; another look at Richard Goldstein's collection of rock lyrics,
in Cloonan, Martin and Fairley, Jan: Popular Music (2010) Volume 29/1, Cambridge University Press, Cambridge.

Baasner, Rainer und Zens, Maria (2001):

„Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung“,
2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt, Berlin.

Becker, Jürgen (2002):

„Intermediale Praxis. Kunst und Leben“, in Helmes, Günter und Köster, Werner (Hrsg.): Texte zur Medientheorie, Philipp Reclam jun., Stuttgart, S. 252-253.

- Becker, Sabina (2007):
„Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien“,
Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- Benn, Gottfried (2000):
„Probleme der Lyrik“, in Völker, Ludwig (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Reclam, Stuttgart, S. 357-365.
- Bolz, Norbert (2002):
„Medienkompetenz statt Weltwissen. Fortsetzbarkeit der Kommunikation statt Realitätsgarantie“, in Helmes, Günter und Köster, Werner (Hrsg.): Texte zur Medientheorie, Philipp Reclam jun., Stuttgart, S. 326-331.
- Butler, Martin (2007):
„Das Protestlied: Kulturhistorische Ursprünge, formal-ästhetische Spezifika und ideologische Implikationen einer performativen Gattung der Sozialkritik“, in Gymnich, Marion; Neumann, Birgit; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Gattungstheorie und Gattungsgeschichte, WVT, Trier, S. 219-233.
- Celan, Paul (2000):
„Der Meridian“, in Völker, Ludwig (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Reclam, Stuttgart, S. 385-389.
- Danuser, Hermann (2004, Hrsg.):
„Musikalische Lyrik. Teil 1“, Laaber, Laaber.
- Dietschreit, Frank (1983):
„Zeitgenössische Lyrik im Gesellschaftsprozess: Versuch einer Rekonstruktion des Zusammenhangs politischer und literarischer Bewegungen“, Lang, Frankfurt am Main.
- Dürr, Walther (1994):
„Sprache und Musik: Geschichte, Gattungen, Analysemodelle“,
Bärenreiter, Kassel.
- Eich, Günter (2000):
„Der Schriftsteller vor der Realität“, in Völker, Ludwig (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Reclam, Stuttgart, S. 382-384.

- Enzensberger, Hans Magnus (1970):
 „Einzelheiten II: Poesie und Politik“, 3. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Enzensberger, Hans Magnus (2000):
 „Wie entsteht ein Gedicht?“, in Völker, Ludwig (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Reclam, Stuttgart, S. 396-401.
- Enzensberger, Hans Magnus (2002):
 „Sozialistische Medientheorie, emanzipatorischer Mediengebrauch, Kritik, Kulturkritik“, in Helmes, Günter und Köster, Werner (Hrsg.): Texte zur Medientheorie, Philipp Reclam jun., Stuttgart, S. 254-275.
- Ernst, Ulrich (2005):
 „Kryptographie und Stenographie. Zwei Grundformen der Verschlüsselung in literarästhetischen Kontexten“, in Rösch, Gertrud Maria (Hrsg.): Codes, Geheimtext und Verschlüsselung. Geschichte und Gegenwart einer Kulturpraxis, Attempto, Tübingen, S. 155-178.
- Gewehr, Wolf und von Schmidt, Wolff A. (1977, Hrsg.):
 „Grundprobleme der Literaturtheorie im 20. Jahrhundert“, Ehrenwirth, München.
- Goody, Jack und Watt, Ian (2002):
 „Konsequenzen der Literalität“, in Helmes, Günter und Köster, Werner (Hrsg.): Texte zur Medientheorie, Philipp Reclam jun., Stuttgart, S. 242-252.
- Hawthorn, Jeremy (1994):
 „Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: ein Handbuch“, Francke, Tübingen.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2000):
 „Die lyrische Poesie“, in Völker, Ludwig (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Reclam, Stuttgart, S. 170-180.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2002):
 „Kunst als Medium der Erkenntnis. Ende der Kunst“, in Helmes, Günter und Köster, Werner (Hrsg.): Texte zur Medientheorie, Philipp Reclam jun., Stuttgart, S. 95-98.

- Kant, Immanuel (2002):
„Einteilung der Künste“, in Helmes, Günter und Köster, Werner (Hrsg.): Texte zur Medientheorie, Philipp Reclam jun., Stuttgart, S. 77-83.
- Lamping, Dieter (2008):
„Moderne Lyrik“, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Leschke, Rainer (2003):
„Einführung in die Medientheorie“, Wilhelm Fink Verlag, München.
- Lévi-Strauss, Claude (2002):
„Schrift und soziale und politische Strukturen“, in Helmes, Günter und Köster, Werner (Hrsg.): Texte zur Medientheorie, Philipp Reclam jun., Stuttgart, S. 204-207.
- Lott, Martin (1996):
„Poetische Grundbegriffe. Erschließung lyrischer Texte“, Dr. Kovač, Hamburg.
- Meyer, Andreas (2004):
„Lyrik und Pop“, in Danuser, Hermann (Hrsg.): „Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – außereuropäische Perspektiven“, Laaber, Laaber, S. 304-310.
- Pessoa, Fernando (1986):
Obra em Prosa de Fernando Pessoa. Páginas sobre Literatura e Estética, org. de António Quadros, Europa-América, Mem Martins.
- Schmidt, Siegfried (2002):
„Ko-Evolution von Moderne und Medientechniken. Postmoderne“, in Helmes, Günter und Köster, Werner (Hrsg.): Texte zur Medientheorie, Philipp Reclam jun., Stuttgart, S. 320-326.
- Schmidt-Betsch, Petra Cornelia (1993):
„Idee versus Ideologie – Die Lukács-Adorno-Kontroverse und ... die Freiheit des Menschen in Heinrich Bölls littérature engagée. Zur Frage nach dem poetischen Realismus in der Moderne“, Justus-Liebig-Universität Giessen, Giessen.
- Schopenhauer, Arthur (2000):
„Die Darstellung der Idee der Menschheit in den poetischen Gattungen“, in Völker, Ludwig (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom

Barock bis zur Gegenwart, Reclam, Stuttgart, S. 184-188.

Seiler, Sascha (2006):

„«Das einfache wahre Abschreiben der Welt» Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960“, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Wegmann, Nikolaus (1996):

„Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartextes“, in Fohrmann, Jürgen und Müller, Harro (Hrsg.): Systemtheorie der Literatur, Wilhelm Fink Verlag, München, Seiten 345-365.

Weidauer, Friedemann J. (1995):

„Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss“, DUV, Wiesbaden.

Weinrich, Harald (1971):

„Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft“, Kohlhammer, Stuttgart.

Werner, Richard Maria (2000):

„Stellung der Lyrik“, in Völker, Ludwig (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Reclam, Stuttgart, S. 262-265.

VIII.1.3. Poesiebände und Anthologien

Alegre, Manuel (1996):

30 Anos de Poesia, Círculo de Leitores/Dom Quixote, o.O..

Aleixo, António (1969):

Este livro que vos deixo, edição de Vitalino Martins Aleixo, Lisboa.

Ary dos Santos, José Carlos (1989):

As Palavras das Cantigas, org. de Ruben de Carvalho, 5.^a edição, Edições «Avante!», Lisboa.

Ary dos Santos, José Carlos (1994):

Obra Poética, Editorial 'Avante', Lisboa.

Carlos, Luís Adriano e Matos Frias, Joana (2004, Hrsg.):

Cadernos de Poesia, Reprodução fac-similada, Campo das Letras, Porto.

- Correia, Natália (2002):
O surrealismo na poesia portuguesa, 2.^a edição, SPA/Frenesi, Lisboa.
- de Oliveira, Carlos (1971):
O aprendiz de feiticeiro, Dom Quixote, Lisboa.
- de Oliveira, Carlos (2003):
Trabalho Poético, Assírio & Alvim, Lisboa.
- de Sena, Jorge (1984):
Trinta anos de Poesia, edições 70, Lisboa.
- Direcção-Geral da divulgação por ocasião da exposição «25 de Abril de 1974 – da Resistência à Libertação» (1977, Hrsg):
Da Resistência à Libertação. Breve História poética ilustrada acerca da Passagem do Salazarismo à Liberdade, Secretaria de Estado da Comunicação Social e Patente do Mercado do Povo (Belém), Lisboa.
- Drummond de Andrade, Carlos (1965):
„Poesie“, Texte in zwei Sprachen, hrsg. von Hans Magnus Enzensberger, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Duarte, Afonso (1974):
Obras completas: I – Obra poética, Plátano Editora, Lisboa.
- Gedeão, António (2007):
Obra completa, 2.^a edição, Relógio D'Água, Lisboa.
- Gomes Ferreira, José (1977):
Poeta militante, 2.º volume, Moraes Editores, Lisboa.
- Guimarães, Fernando (1982):
Simbolismo, Modernismo e Vanguardas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Vila da Maia.
- Menéres, Maria Alberta e de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1979, Hrsg):
Antologia da Poesia Portuguesa 1940 / 1977, Vol. I, Moraes Editores, Lisboa.
- Namorado, Joaquim (1987):
A Guerra Civil de Espanha na Poesia Portuguesa. Antologia por Joaquim Namorado, Centelha, Coimbra.

- Nava, João Miguel (1991): *Antologia de Poesia Portuguesa 1960-1990*, Caminho/Leuvense Schrijversaktie, Lisboa-Leuven.
- O'Neill, Alexandre (1984):
Poesias Completas 1951/1983, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Reis-Sá, Jorge e Lage, Rui (2009): *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, Porto Editora, Porto.
- Silva, Maria Augusta (2004):
Poetas visitados. Entrevistas e poemas inéditos, Caixotim, o.O..
- Tolentino, Nicolau (1941):
Sátiras, Lisbonense, Lisboa.

VIII.1.4 Literaturkritik und andere Einzelbetrachtungen

- Rieger, Maria (2008, Hrsg.):
Ein Lobpreis auf den Schöpfer und seine Werke, zum Sonnengesang des hl. Franziskus, Hofstetter, Ried im Innkreis.
- Pinheiro Torres, Alexandre (1989):
Re:Apresentação do «Novo Cancioneiro», in Pinheiro Torres, Alexandre (org.): Novo Cancioneiro, Caminho, Lisboa.
- Kalwa, Erich (1996)
 „Philosophisch-weltanschauliche und ästhetische Grundpositionen des portugiesischen Neo-Realismus – ein Beitrag zur Theoriebildung“, Beihefte zu Lusorama: Reihe 2, Studien zur Literatur Portugals und Brasiliens, TFM-Verlag, Frankfurt am Main.
- Kalwa, Erich (1997):
 „Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus“, in Thorau, Henry (Hrsg.): Portugiesische Literatur, Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 259-296.
- Sacramento, Mário (1985):
Há uma estética Neo-Realista?, 2.^a edição, Vega Universidade, Lisboa.
- Reis, Carlos (1981, Hrsg):
Textos teóricos do Neo-Realismo Português, Seara Nova, Lisboa.

Ille, Hans-Jürgen (1990):

„Realismo' und ‚Neo-Realismo' – historische und typologische Probleme in der portugiesischen Literatur“, Humboldt-Universität, Berlin.

Cuadrado, Perfecto E. (1998):

A única real tradição viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa, Assírio & Alvim, Lisboa.

Lourenço, Eduardo (1994):

A ficção dos anos 40, in Lourenço, Eduardo: *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Editorial Presença, Lisboa, S. 284-291.

Pracht, Erwin und Neubert, Werner (1970):

„Sozialistischer Realismus – Positionen, Probleme, Perspektiven“, Dietz, Berlin (Ost).

Schnelle, Christel und Schnelle, Kurt (1978):

„Der antifaschistische Schriftstellerkongreß von 1937 in Spanien und die Herausbildung und Entwicklung progressiver und sozialistischer Tendenzen in der spanischen und lateinamerikanischen Literatur“, in Dimow, Georgi; Dymshitz, Alexander L.; László Illés, et alii (Hrsg.): Internationale Literatur des sozialistischen Realismus 1917-1945, Aufbau, Berlin und Weimar 1978, Seiten 445-497.

Reis, Carlos (1983):

O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português, Livraria Almedina, Coimbra.

Engelmayer, Elfriede (1985):

„Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sängers José Afonso“, VWGÖ, Wien.

Namorado, Joaquim (1994):

Obras, Ensaios e Críticas: I – Uma Poética da Cultura, organização, prefácio e notas de António Pedro Pita, Editorial Caminho, Lisboa.

Kreutzer, Winfried (1980):

„Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert“, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster/Westfalen.

Cardoso Pires, José (1993):

Auto-retrato na Geração Literária dos anos 50, in Caetano da Rosa, Luciano; Schönberger, Axel; Scotti-Rosin, Michael: Lusorama Nr. 20, März 1993, TFM, Frankfurt am Main, Seiten 7-12.

Lourenço, Eduardo (1999):

Uma revisitação ao Neo-Realismo, in Graca, Júlio (dir.): Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre um movimento – perspectivas para um museu, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Vila Franca de Xira, S. 35-47.

Guimarães, Fernando (1999):

Processo poético e realidade, in Graca, Júlio (dir.): Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre um movimento – perspectivas para um museu, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Vila Franca de Xira, S. 195-200.

Cascudo, Teresa (1999):

Realismo e representação na obra de Fernando Lopes-Graça, o músico do Neo-Realismo português, in Graca, Júlio (dir.): Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre um movimento – perspectivas para um museu, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Vila Franca de Xira, S. 259-271.

Martelo, Rosa Maria (1998):

Carlos de Oliveira e a referência em poesia, Campo das Letras, Porto.

Lourenço, Eduardo (1996):

Manuel Alegre ou a nostalgia da epopeia, in Alegre, Manuel: 30 Anos de Poesia, Círculo de Leitores/Dom Quixote, o.O., Seiten III-XVI.

Moser, Gerald M. (1965):

The Campaign of Seara Nova and Its Impact on Portuguese Literature, 1921-61, in Luso-Brazilian Review, Volume II, No. 1, June 1965, Ibero-American Studies Office, Wisconsin, Seiten 15-42.

Caeiro, Domingos (2000):

O breve século XX: Era de extremos ou de retrocesso?, in Discursos. Língua, Cultura e Sociedade, III série, nº 9, Abril de

2000, Centro de Estudos Históricos Interdisciplinares, Universidade Aberta, Lisboa, Seiten 213-226.

Pontes, Roberto (2005):

Realismo de 70 e Neo-Realismo Português, in Revista de Letras, N.º 27, Vol. 1/2, jan/dez. 2005, Edições UFC, Fortaleza, Seiten 45-53.

Ramos Rosa, António (1987):

Incisões Oblíquas. Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea, Caminho, Lisboa.

do Prado Coelho, Jacinto (1977):

A letra e o leitor, 2.^a edição, Moraes Editores, Lisboa.

Mourão-Ferreira, David (1980):

Vinte poetas contemporâneos, 2.^a edição revista e ampliada, Edições Ática, Lisboa.

de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980):

As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte, ICLP, Ministério da Educação e Ciência, Lisboa.

Nunes, António (1999):

No Rasto de Edmundo de Bettencourt: uma voz para a modernidade, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, Funchal.

Siepmann, Helmut (1988):

“Die portugiesische Literatur der Gegenwart”, in Frey, Walter und Wehinger, Brunhilde (Hrsg.): Tranvía – Revue der Iberischen Halbinsel, Nr. 11, Dezember 1988, Bronchal/Frey, Berlin, Seiten 73-74.

Gusmão, Manuel (1981):

A poesia de Carlos de Oliveira, Seara Nova – Editorial Comunicação, Lisboa.

Lourenço, Eduardo (2007):

Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista, Gradiva, Lisboa.

Branco Pinto do Amaral, Fernando José (1997):

Discurso e Imagens da Melancolia na Poesia Portuguesa do Século XX. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, o.V., Lisboa.

- Lisboa, Eugénio (1980): *Poesia Portuguesa do »Orpheu« ao Neo-Realismo*, ICLP, Ministério da Educação e Ciência, Lisboa.
- Câmara, João de Brito (1996):
O Modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt), edição fac-Similada, Minerva, Coimbra.
- Engelmayer, Elfriede (1999):
José Afonso, poeta, Ulmeiro, Lisboa.
- Marinho, Maria de Fátima (1989):
A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades, Caminho, Lisboa.
- Lopes, Óscar (1987):
Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea, Tomo I e II, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Pita, António Pedro (1983):
Neo-Realismo: Ideologia e estética (A propósito de O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português de Carlos Reis), Separata da Revista Vértice, Vol. XLIII, Ano 1983, N.º 455, Julho/Agosto, Coimbra, Seiten 18-30.
- Soenario, Oona (1995):
A canção de intervenção portuguesa. Contribuição para um estudo e tradução de textos, Universiteit van Antwerpen, Antwerpen.
- de Magalhães, Joaquim (o.J.):
Ao encontro de António Aleixo, Lugo, Damaia.
- Siepmann, Helmut (1977):
„Die portugiesisch Lyrik des Segundo Modernismo“, Klostermann, Frankfurt am Main.
- Marinho, Maria de Fátima (1987):
O surrealismo em Portugal, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Rocha, Clara (1984):
A poesia de Manuel Alegre no contexto cultural português, in Mourão-Ferreira, David et alii (Hrsg.): Afecto às letras. Homenagem

- da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho,
Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Rozário, Denira (1994):
Palavra de Poeta. Portugal, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Mourão-Ferreira, David (1962):
Motim literário. Ensaio, crítica, polémica, Verbo, Lisboa.
- Tavares Rodrigues, Urbano (1978):
Realismo, arte de vanguarda e nova cultura, 2.^a edição, Nova Crítica, Porto.
- Tavares Rodrigues, Urbano (1975):
Palavras de combate, Seara Nova, Lisboa.
- de Melo e Castro, Ernesto Manuel (1980):
Essa crítica louca, Moraes, Lisboa.
- Tavares Rodrigues, Urbano (2001):
O texto sobre o texto. Uma visão sobre a literatura portuguesa contemporânea, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- Ramos Rosa, António (1991):
A Parede Azul. Estudos sobre poesia e artes plásticas, Caminho, Lisboa.
- Barrento, João (1996):
A palavra transversal. Literatura e Ideias no século XX, Cotovia, Lisboa.
- Brückner, Heidrun (1972):
„Die soziale und psychologische Problematik im Werk Fernando Namoras – Ein literatursoziologischer Beitrag zur Geschichte des Neo-Realismus in Portugal“, Salzer, München.
- Faria de Sá, Virgínia Maria (2006):
José Gomes Ferreira – A Poética do Canto e do Grito, Dissertation, Faculdade de Letras da Universidade de Porto, Eigenverlag (Repositório Aberto), Porto. [Zugänglich unter: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/13209/2/tesemestjosegomesferreira000069325.pdf>]
- Fernandes da Silveira, Jorge (1986):
Portugal – Maio de Poesia 61, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

Guimarães, Fernando (1997):

„Betrachtung der modernen portugiesischen Dichtung“, in Colóquio – Revista de Artes e Letras, Sonderausgabe Oktober 1997, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Seiten 189-204.

Jakob, Juri (2003):

„Alexandre O’Neill“, in Lange, Wolf-Dieter (Hrsg.): Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen, 20. Faszikel, Narr, Tübingen, S. 1-14 und A-H.

Shaw, Lisa (2007):

A Aldeia da Roupa Branca, in Overhoff Ferreira, Carolin (coord.): O cinema português através dos seus filmes, Campos das Letras, Porto, S. 47-51.

Campos, Jorge (2007):

Continuar a Viver – Os índios da Meia-Praia, in Overhoff Ferreira, Carolin (coord.): O cinema português através dos seus filmes, Campos das Letras, Porto, S. 141-149.

VIII.1.5. Literaturhistorische Werke

Lopes, Óscar und Martins, Júlio (1970):

Manual Elementar de Literatura Portuguesa, 6.^a edição, Didáctica, Lisboa.

Mendes, João (1979):

Literatura Portuguesa IV, Verbo, Lisboa.

Mendonça, Fernando (1973):

A Literatura Portuguesa no século XX, Hucitec, São Paulo.

Miguel, Jorge (1986):

Curso de Literatura, Harbra, São Paulo.

Reis, Carlos (2005, Hrsg.):

História crítica da Literatura Portuguesa [Volume IX: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo], Verbo, Lisboa.

Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1996):

História da Literatura Portuguesa, 17.^a edição, Corrigida e Actualizada, Porto Editora, Porto.

Siepmann, Helmut (2003):

„Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur“, C. H. Beck, München.

Simões, João Gaspar (1976):

Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (século XX), dos simbolistas aos novísimos – ensaio, Brasília Editora, Porto.

VIII.1.6. Philosophischer, historischer und politischer Hintergrund

Biemel, Walter (1964):

„Sartre in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“, Rowohlt, Reinbek.

Calafate, Pedro (2000):

O idealismo racionalista e crítico de António Sérgio, in ders. (Hrsg.): *História do Pensamento Filosófico Português. O Século XX*, Volume V, Tomo 1, Caminho, Lisboa, Seiten 103-130.

de Oliveira Marques, A. H. (2001):

„Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs“, Kröner, Stuttgart.

Dias Coelho, José (2006):

A Resistência em Portugal, Editorial 'Avante', Lisboa.

Fitas, Augusto J. S.; Rodrigues, Marcial A. E.; Nunes, Maria de Fátima (2008):

Filosofia e História da Ciência em Portugal no século XX, Caleidoscópio, Casal de Cambra.

Maltez, José Adelino (2005):

Tradição e Revolução. Uma biografia do Portugal Político do século XIX ao XXI. Volume II (1910-2005), Tribuna da História, Lisboa.

Pedrosa, Inês (2004):

Anos Luz – Trinta conversas para celebrar o 25 de Abril, Publicações Dom Quixote, Lisboa.

Ramond, Viviane (2008):

A Revista Vértice e o Neo-Realismo Português, angelus novus, Coimbra.

Reis, António (2000):

Raul Proença: uma ética vitalista e espiritualista da liberdade, in Calafate, Pedro (Hrsg.): História do Pensamento Filosófico Português. O Século XX, Volume V, Tomo 1, Caminho, Lisboa, Seiten 131-152.

Rodrigues, Luís Nuno (1997):

The Creation of the Portuguese Legion in 1936, in Luso-Brazilian Review, Volume 34, No. 2, Winter 1997, Ibero-American Studies Office, Wisconsin, Seiten 91-107.

Rosas, Fernando (2004):

Pensamento e Acção Política. Portugal Século XX (1890-1976). Ensaio Histórico, Editorial Notícias, Lisboa.

Santos, David (2007, Hrsg.):

Catálogo Batalha pelo conteúdo. Exposição documental. Movimento Neo-Realista Português, Museu do Neo-Realismo, Soartes, Vila Franca de Xira.

Simões, João Gaspar (1964):

Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa, Arcádia, Lisboa.

Soares, Mário (1974):

Portugal amordaçado. Depoimento sobre os anos do fascismo, Arcádia, o.O..

Unglaub, Erich (2002):

„Avantgarde und Engagement. Zur Militanz in der Begriffsbildung der literarischen Moderne“, in Neuhaus, Stefan; Selbmann, Rolf; Unger, Thorsten (Hrsg.): Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, Seiten 21-41.

Ventura, António (2000):

O marxismo em Portugal no século XX, in Calafate, Pedro (Hrsg.): História do Pensamento Filosófico Português. O Século XX, Volume V, Tomo 2, Caminho, Lisboa, Seiten 195-220.

VIII.1.7. Musikalische Lyrik, Liedermacher, Protestlied

Barata-Moura, José (1977):

Estética da Canção Política (alguns problemas), Livros Horizonte, Lisboa.

Canções infantis em Português (Alfarrábio – Universidade do Minho),

Domingos Morais (selecção),

Ort: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/cancioneiro/html/102.html>

(zuletzt abgerufen am 25.03.2011, Bildschirmkopie 'Net002')

Correia, Mário (1984):

Música Popular Portuguesa – um ponto de partida, Centelha-MC/mundo da canção, Coimbra.

Correia, Mário (1999):

A música tradicional na obra de José Afonso, Cadernos de Música Popular Portuguesa I, Câmara Municipal da Amadora, Amadora.

Departamento Curricular do Pré-Escolar; Escola Básica e Secundária da Madalena do Pico,

Ort: www.eccn.edu.pt/departamentos/dcpe/animaisletras.htm

(zuletzt abgerufen am 25.03.2011, Bildschirmkopie 'Net001')

Dias, Jorge e Maio, Luís (1998, Hrsg.):

Os melhores álbuns da Música Popular Portuguesa (1960-1997), Público/FNAC, Lisboa.

Graça Moura, Vasco (2009):

Amália: dos poetas populares aos poetas cultivados, Tugaland, Lisboa.

Letria, José Jorge (1999):

A canção política em Portugal, 2.^a edição, ulmeiro.

Lopes-Graça, Fernando (1989):

A Música Portuguesa e os seus problemas I, 2.^a edição, Caminho, Lisboa.

Raposo, Eduardo M. (2000):

Cantores de Abril, edições Colibri, Lisboa.

Raposo, Eduardo M. (2007):

Canto de intervenção, 3.^a edição revista e aumentada, Público, Lisboa.

VIII.1.8. Nachschlagewerke

Best, Otto F. (1994):

„Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele“, überarbeitete und erweiterte Auflage, Fischer, Frankfurt am Main.

Butzer, Günter und Jacob, Joachim (2008, Hrsg.):

„Metzler Lexikon literarischer Symbole“, Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Castelo-Branco, Salwa (2010, Hrsg.):

Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, 4 Volumes, Círculo de Leitores, Lisboa.

do Prado Coelho, Jacinto (1994):

Dicionário de Literatura, 4^a. edição, 4 volumes, Mário Figueirinhas Editor, Porto.

Hess, Rainer; Siebenmann, Gustav; Frauenrath, Mireille; Stegmann, Tilbert

(1989): „Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten (LWR)“, 3., völlig neu bearb. u. erw. Auflage, Francke, Tübingen.

Machado, Álvaro Manuel (1996, Hrsg.):

Dicionário de Literatura Portuguesa, Editorial Presença, Lisboa.

Shuker, Roy (1999):

Vocabulário de música Pop, trad. Carlos Szlak, hedra, São Paulo.

von Wilpert, Gero (1989):

„Sachwörterbuch der Literatur“, 7., verbesserte Auflage, Kröner, Stuttgart.

VIII.2. Übersicht der geführten Interviews (Februar 2008)

zitiert:

Elfriede Engelmayer – Autorin und Lektorin, *Universidade de Coimbra*

nicht zitiert:

José Barata Moura – Philosophieprofessor, *Universidade de Lisboa*; **Salwa El-Shavan Castelo-Branco** – Musikwissenschaftlerin, *Universidade Nova de Lisboa*; **Klemens Detering** – Germanist und Lusitanist, Lissabon; **Catarina Latino** – Nationalbibliothek Lissabon; **José Jorge Letria** – Dichter und Liedermacher, Lissabon; **José Niza** – Liedautor, Santarém; **Carlos Reis** – Literaturwissenschaftler, *Universidade Aberta de Lisboa*; **Fernando Rosas** – Historiker, *Universidade Nova de Lisboa*; **David Santos** – Direktor des *Museu do Neo-Realismo*, Vila Franca de Xira; **Urbano Tavares Rodrigues** – Literaturwissenschaftler und Autor, Lissabon; **Viriato Teles** – Journalist und Autor, Lissabon.