

Heróis do Mar

Die Rezeption nationaler Identitätsdiskurse
in der modernen portugiesischen Populärmusik
von 1960 bis 1990

DIPLOMARBEIT

2., korrigierte Fassung vom 30. April 2005

Eingereicht von:
Alexandre Martins

Themensteller:
Prof. Dr. Claudius Armbruster

Fachbereich Romanistik
Fachgebiet Lusitanistik
(Portugiesische Literaturwissenschaft)
Im Rahmen der Abschlussprüfung des
Diplomstudienganges Regionalwissenschaften Lateinamerika

Inhaltsverzeichnis		Seite
Abbildungsverzeichnis		- I -
I.	Einleitung	1
II.	Literatur- und medientheoretische Grundlagen	3
II.1.	Populärmusik als Text	3
II.1.1.	Literaturtheoretische Einordnung	3
II.1.2.	Gattungstheoretische Diskussion	7
II.1.3.	Zum gewählten analytischen Ansatz	9
II.2.	Populärmusik als akustisches Massenmedium	10
II.2.1.	Möglichkeiten und Probleme der Begriffsbestimmung	10
II.2.2.	Geschichtlicher Abriss der Populärmusik	11
II.3.	Die moderne Populärmusik in Portugal von 1960 bis 1990	16
II.3.1.	Probleme der Definition und Periodisierung	16
II.3.2.	Der moderne Schlager <i>canção ligeira</i>	17
II.3.3.	Das sozialkritische politisierte Protestlied <i>canção de intervenção</i>	18
II.3.4.	Die ‚Rockwelle‘ der achtziger Jahre	19
III.	Nationale Identitätsdiskurse	20
III.1.	Theoretisches Konzept der ‚nationalen Identität‘	20
III.1.1.	Erläuterungen zum Identitätsbegriff	20
III.1.2.	Konzeptionen ‚kollektiver Identität‘	20
III.1.3.	Zur historischen Dimension nationaler Identitätsdiskurse	22
III.1.4.	Rezeptionsprozesse nationaler Identitätsdiskurse	23
III.2.	Vier-Feld-Modell der nationalhistorischen Mythen in Portugal	25
III.2.1.	Der nationalhistorische Ansatz: ‚Portugal als Geschichte‘	26
III.2.1.1.	Feld ① – Ursprungs- und Gründungsmythen	29
III.2.1.1.1.	Antiker Stammesmythos	29
III.2.1.1.2.	Aspekte des mittelalterlichen Gründungsmythos	31
III.2.1.2.	Feld ② – Maritime und nautische Mythen	38
III.2.1.2.1.	Meer	38
III.2.1.2.2.	Seefahrt	40

III.2.1.3.	Feld ③ – Imperiale Konfigurationen	42
III.2.1.4.	Feld ④ – Mythen der Restauration und Revolution	47
III.2.1.4.1.	Restauration	50
III.2.1.4.2.	Revolution	55
IV.	Aspekte der Rezeption der nationalen Identitätsdiskurse durch die MPM	59
IV.1.1.	Portugal als Geschichte	59
IV.1.2.	Ursprung	60
IV.1.3.	Sakralbezug	62
IV.1.4.	Meer	63
IV.1.5.	Seefahrt	64
IV.1.6.	Imperium	68
IV.1.7.	<i>Sebastião</i>	69
IV.1.8.	<i>Saudade</i> und <i>fado</i>	71
IV.1.9.	Nelkenrevolution	73
V.	Fazit	76
VI.	Anhang	78
VI.1.1.	Alphabetisches Register der untersuchten Lieder mit zusätzlichen Liedtexten	78
VI.1.2.	Interviews	97
VI.1.2.1.	Vitorino Salomé	97
VI.1.2.2.	David Ferreira	102
VI.1.2.3.	Manuel Faria	108
VI.1.2.4.	Tózé Brito	112
VI.1.2.5.	Viriato Teles	118
VII.	Literaturverzeichnis	123
VII.1.1.	Literaturtheorie	123
VII.1.2.	Populärmusik	123
VII.1.3.	Theorien der ‚Identität‘	124
VII.1.4.	Portugiesische Geschichte	125
VII.1.5.	Portugiesische Identitätsdiskurse	126
VII.1.6.	Moderne portugiesische Populärmusik	128
VII.1.7.	Auswahldiskografie	129

Abbildungsverzeichnis	Seite
Abb. 1: Verhältnisse zwischen nationaler Identität und nationaler Identifikation anhand der Rezeptionsqualität	24
Abb. 2: Das Vier-Feld-Modell nationalhistorischer Mythen	29

I. Einleitung

Die Entwicklung der portugiesischen Geschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann aus mehreren Gründen als dramatisch bezeichnet werden: Die Diktatur unter Salazar versuchte, die revoltierenden Kolonien in Afrika mit Waffengewalt zu halten, was den Zerfall des autoritären Systems noch beschleunigen sollte. Schließlich gelang es einer Militärbewegung, das fast fünfzigjährige Regime zu stürzen und Portugals allmähliche ‚Rückkehr‘ in das nun demokratische Europa einzuleiten.

Brachten diese dramatischen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen dieser Zeit ein ‚neues Portugal‘ hervor, wie es bereits die Eliten der Romantik, des Realismus und des Modernismus herbei gesehnt hatten?¹ Die über Jahrhunderte entwickelte und tradierte wahrgenommene ‚Identität‘ behielt größtenteils ihre Relevanz, sofern das nationale Identitätskonzept weiterhin auf seine bedeutende historische Konstante zurückgreift. Das neue Gewand braucht weiterhin seinen ‚alten Körper‘.

Jeder Einzelne definiert sich, ob bewusst oder unbewusst, als Teil eines Kollektivs.² In der Hierarchie der ‚kollektiven Identität‘ beansprucht die Kategorie des Nationalen weiterhin ihre führende Rolle. Der entsprechende Identitätsdiskurs wirkt auf alle gesellschaftlichen Phänomene und wird von diesen geführt und entwickelt. Als besonderer Sektor der lyrischen Produktion werden in dieser Arbeit exemplarisch die Liedtexte³ der modernen portugiesischen Populärmusik (fortan MPM) von 1960 bis 1990 untersucht. Es soll gezeigt werden, dass die MPM ihre lyrische Eigenständigkeit unter Beweis stellt, indem sie nationalhistorische Identitätsdiskurse rezipiert und auf diese Weise das Stereotyp der bloßen Unterhaltungsfunktion der Genres moderner Massenmedien zu relativieren vermag.

¹ Vgl. Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 29 und 37.

² Vgl. Reckwitz, Andreas: *Der Identitätsdiskurs. Zum Bedeutungswandel einer sozialwissenschaftlichen Semantik*, in: Rammert, Werner / Knauthe, Gunther / Buchenau, Klaus / Altenhöfer, Florian (Hrsg.): *Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen: ethnologische, soziologische und historische Studien*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2001, S. 23.

³ Wichtigstes Kriterium ist dabei, dass der Liedtext mit dem jeweiligen Musikstück veröffentlicht wurde, und nicht vorher bereits als Gedicht bestand, zu dem im späteren Verlauf ein Lied komponiert wurde.

In dieser Arbeit wird zunächst das Phänomen der Populärmusik als mediale Darbietung und literarische Gattung erfasst, um dann die Entwicklung der modernen Populärmusik der sechziger, siebziger und achtziger Jahre in Portugal zu umreißen.

Anschließend muss das Konzept der ‚nationalen Identität‘ und seiner historischen Dimension theoretisch erfasst werden, um darauf aufbauend den portugiesischen Identitätsdiskurs schematisch anhand von Feldern nationalhistorischer Mythen abbilden zu können. Dieser Ansatz beruht somit auf einer historischen Konstante des Gesamtkonzepts der ‚portugiesischen Identität‘. Der diskursiven Komplexität wird ein eigens hierfür erstelltes Vier-Feld-Modell nationalhistorischer Mythen gerecht.

Die Funktion eines solchen abstrahierten Modells ist, die Lokalisierung der entsprechenden Identitätsdiskurse anhand der identifizierten Hauptlinien des Modells zu ermöglichen. So wird – entsprechend der vorherigen literatur- und gattungstheoretischen Vorgabe – vorwiegend die inhaltliche und (sinn)bildliche Ebene der Liedtexte analysiert werden. Die Identifikation der entsprechenden Diskurse in den Liedtexten basiert schließlich auf die transhistorische Dynamik des Vier-Feld-Modells, die durch verschiedene Aspekte des nationalen Selbstverständnisses in Portugal abgedeckt wird.

Der dem Titel dieser Arbeit vorgeschobene Ausdruck ‚Heróis do Mar‘ ist dabei insoweit paradigmatisch, als dass er – angelehnt an die erste Strophe der Nationalhymne – zentrale nationalhistorische Mythen tangiert. Daneben ist er der Name eine der wichtigsten Rockformationen der achtziger Jahre.

II. Literatur- und medientheoretische Grundlagen

Die definitorische Bestimmung von Texten moderner Populärmusik als Literaturgattung der Lyrik ist aus verschiedenen Gründen problematisch. Eine allgemeine Definition der Texte als Literatur ist oftmals Gegenstand normativer Kriterien und Wertungen, wie sie für den klassischen Literaturbegriff⁴ charakteristisch sind. Eine gattungstheoretische Präzisierung wird durch das Nebeneinander vom Gattungsbegriff einerseits und der ‚lyrischen‘ Eigenschaften anderer Gattungen und künstlerischer Darstellungsformen⁵ andererseits erschwert. Dabei greift die Lyrizität per se – im Kontrast zu den anderen etablierten Gattungen – nicht auf wenige feststehende und allgemeingültige Kriterien zurück, sondern muss auf die Entwicklung und Ausgliederung der klassischen Gattung bis in die Moderne Rücksicht nehmen. Aus diesem Grund ist nicht die Verifikation bzw. Falsifikation der Lyrizität (anhand eines oder einiger weniger Kriterien), sondern vielmehr die Klärung, inwiefern die zu analysierenden Texte in der Kontinuität der Lyriktradition stehen, vorzuziehen. Abschließend rekurriert diese theoretische Erfassung auf die Teilbereiche der literarischen Kommunikationsfunktion und literaturwissenschaftlichen Medienforschung. Auf diese Weise werden Möglichkeiten und Grenzen der Anwendbarkeit des entsprechenden Literatur- und Gattungsbegriffs auf die Textmusik erörtert.

II.1. Populärmusik als Text

II.1.1. Literaturtheoretische Einordnung

RAINER BAASNER unterscheidet zwischen drei Literaturbegriffen: der *pragmatische* Literaturbegriff basiert lediglich auf der Rezeption von Literatur durch eine bestimmte soziale Gruppe zu einer bestimmten Zeit.⁶ Wie ungenau und problematisch eine solche Definition sein kann, welche ausschließlich auf ein kollektives Urteil zurückgreift, stellt BAASNER eindrucksvoll dar:

„Alle kennen etwas, das sie als Literatur bezeichnen, doch wenn jeder ein Beispiel nennt, kommen höchst unterschiedliche Dinge zusammen: Barock-

⁴ Vgl. Baasner, Rainer: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1996, S. 11-12.

⁵ Vgl. Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, J. B. Metzler, Stuttgart 1997, S. 1.

⁶ Vgl. Baasner, Rainer: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1996, S. 12.

gedichte und ‚Tote Hosen‘-Lieder, mittelalterliche Versepen und Kriminalromane...“⁷

Die Zweifel, die sich bei Liedern der Düsseldorfer Punkband ergeben mögen, entspringen nicht nur einer offensichtlich normativen Bewertung der literarischen Qualität ihrer Texte, sondern zusätzlich der Tatsache, dass sie als solche nicht unmittelbar als Literatur bzw. Lyrik realisiert und entsprechend rezipiert werden. Somit stehen einer literarischen Betrachtung bereits strukturelle Gründe im Wege, da Liedtexte stets Teil einer massenmedialen (Sub-)Kultur sind. Der *deskriptiv-erweiterte* Literaturbegriff⁸ ermöglicht anhand des qualitativen Kriteriums der zusammenhängenden sprachlich-schriftlichen Aussage eine engere Definition. Der *normativ-engere* Literaturbegriff⁹ schließlich ergänzt letzteren durch das finite und entscheidende Kriterium der Literarizität und ihrer Merkmale. Letztere können nur eine Auswahl darstellen; BAASNER hebt drei¹⁰ hervor: die Fiktionalität, die literarische Freiheit, die Polysemie sowie ästhetische Formprinzipien.¹¹ Zunächst aber sollen die spezifischen Kommunikationsbedingungen der Musiktexte kurz umrissen werden.

HANS-WERNER LUDWIG'S Modell¹² der Literarischen Kommunikationsfunktion lässt sich auf den hier behandelten Gegenstand, den Texten der MPM, in vier Schritten anwenden: *Erstens* findet die Kommunikation zwischen den beiden „Kommunikationspartnern“¹³ – den Autoren der Texte und ihrem Publikum – statt. Die Identifizierung des ‚Senders‘, also des Texturhebers, ist in der breiten Rezeption der Populärmusik nicht unproblematisch: es wird vom Publikum oftmals eine Einheit von Interpret und Autor angenommen. Für den Fall, dass dies tatsächlich so ist, hat sich in Portugal der Begriff *cantores-autores* (auch: *cantores-compositores*¹⁴) oder „música de autor“¹⁵ parallel zum Begriff der *poetas* oder *letristas* etabliert. Analog

⁷ Ebenda, S. 11.

⁸ Vgl. ebenda, S. 12.

⁹ Vgl. ebenda, S. 12.

¹⁰ Vgl. ebenda, S. 25.

¹¹ Vgl. ebenda, S. 12.

¹² Vgl. Ludwig, Hans-Werner: *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1981, S. 14-15.

¹³ Ebenda, S. 14.

¹⁴ Vgl. Shuker, Roy: *Vocabulário de música Pop*, Editora Hedra Ltda., São Paulo 1999, S. 29-32.

¹⁵ Vgl. Interview mit Viriato Teles in dieser Arbeit, S. 120.

zu der abstrakten Größe des Lesers¹⁶ muss die Empfängerseite („Hörer“ bzw. „Publikum“) entsprechend adaptiert werden. Hierfür eignen sich die rezeptions-theoretischen Kategorien, wie sie GERHARD HAEFNER resümiert:¹⁷ Im Zentrum der Betrachtung steht hierbei die Rolle, die dem Hörer vom Text aus zugewiesen wird („impliziter Hörer“), was ferner als eine enge Kopplung zwischen den Interessen von Sender und Empfänger interpretiert werden kann („intendierter Hörer“). *Zweitens* kann der Inhalt der Nachricht definiert werden als Lyrik im weitesten Sinne, die sich als Teil populärer Musik realisiert. Somit werden die Texte der modernen Populär-musik aber nur mittelbar als ‚Gedicht‘ wahrgenommen.¹⁸ Eine entsprechende Konditionierung des Kommunikationsprozesses der Textmusik ist somit zu berücksichtigen. *Drittens* ist der Primärkanal der Kommunikation der Tonträger als elektroakustisches Medium.¹⁹ *Viertens* basiert die Kommunikation auf einem dem Sender und Empfänger gemeinsamen sprachlichen Code. Hier sind die portugiesische Sprache, der kulturelle Hintergrund, ästhetische Normen und literarische Konventionen zu nennen. In diesen Bereich fallen ferner die nationalen Identitäts-diskurse, insoweit sie motivisch und allegorisch in den jeweiligen Texten lokalisiert werden können.

Nicht-sprachliche Bedingungen²⁰ können ebenfalls von Interesse sein, wobei sie hier zugunsten der textlichen Ebene in den Hintergrund treten müssen. Bei den Kommunikationsfunktionen²¹ wird unterschieden zwischen der bloßen Informations-vermittlung (referentiell), der Aufrechterhaltung des Kontaktes (Kontaktfunktion), der Verständigung über den Code (metasprachlich), der Haltung des Autors und/oder Interpreten zum Gegenstand (emotiv), der Beeinflussung des Empfängers durch den Text (imperativ), und dem Bindeglied zwischen den beiden letzt-genannten Kommunikationsfunktionen: die poetische oder ästhetische Funktion des Textes definiert sich nach ROMAN JAKOBSON durch die Botschaft als solche:

¹⁶ Haefner, Gerhard: *Rezeptionsästhetik*, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: eine Einführung*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 1998, S. 109-113.

¹⁷ Vgl. ebenda, S. 109-113.

¹⁸ Aufgrund der Erstrezeption des Textes als Teil des Liedes haben ihre Veröffentlichung im Rahmen von *Songbooks* oder Gedichtbänden hier keine Relevanz.

¹⁹ Neben diesem Primärmedium sind ferner auch andere Darbietungen wie Konzerte oder Musikvideos ebenso zum Kommunikationsprozess zu zählen.

²⁰ Hier etwa die musikalisch-instrumentellen Aspekte der zugrunde liegenden Musikstile.

²¹ Vgl. Abbildung / Ludwig, Hans-Werner: *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1981, S. 16.

„The set toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, ist the POETIC function of language.“²²

Somit ist für die entsprechende Analyse diese poetische Funktion das zentrale Kriterium bei der Auswahl der Musiktex-te.

In Ergänzung zu der vorherigen Perspektive ist die Funktionalität auch aus medienwissenschaftlicher Sicht von Interesse, da wir es mit einer massenmedialen Form von ‚Literatur‘ zu tun haben. In einem entsprechenden Modell ergänzt SILVIO VIETTA die Grundfunktion der bloßen Informationsvermittlung von Massenmedien um zwei weitere:

Unter Berücksichtigung des technologischen und massenmedialen Fortschritts des 20. Jahrhunderts kann die Bedeutung der *Unterhaltungsfunktion* nicht unterschätzt werden:

„Die eigentliche Domäne einer literaturwissenschaftlichen Medienforschung liegt in der ... zentralen Funktion der Massenmedien: in der Unterhaltung.“²³

VIETTA zählt zu den entsprechenden Bereichen zahlreiche textliche und audiovisuelle Medien.²⁴ Die Funktion der *Kompensation* führt VIETTA auf die „angedeutet[e] Abstraktheit der modernen Industriegesellschaft“²⁵ zurück. Kompensationsbedarf besteht demnach vor allem wegen des Mangels an „Eigenkreativität und Selbstgestaltung“²⁶. Inwiefern aber die Textmusik, mit der „technisch-ökonomischen Rationalität“²⁷ ihrer Realisierung, darüber hinaus solch kompensatorische Eigenschaften entfalten kann, muss problematisiert werden. Die rasante massenmediale Entwicklung in den modernen Industriegesellschaften ist in diesem Sinne eine höchst entscheidende Bedingung der entsprechenden künstlerischen (literarischen) Produktion. Es bleibt aus Sicht der literaturwissenschaftlichen Medienforschung die Bedeutung der Unterhaltung als die zentrale Funktion der modernen Populärmusik hervorzuheben.

²² zitiert nach Ludwig, Hans-Werner: *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1981, S. 17

²³ Vietta, Silvio: *Literatur- und Medienwissenschaft*, in: Harth, Dietrich / Gebhardt, Peter: *Erkenntnis der Literatur: Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart 1982, S. 304

²⁴ Vietta hebt jedoch die Textmusik nicht als eigene Kategorie hervor / Vgl. ebenda, S. 304.

²⁵ Ebenda, S. 305-306.

²⁶ Ebenda, S. 306.

²⁷ Ebenda, S. 306.

II.1.2. Gattungstheoretische Diskussion

Wenn also die Texte populärer Musik literarische Qualitäten besitzen, inwiefern sind sie als Lyrik zu fassen? WERNER FAULSTICH bezeichnet – einer operationalen Definition von Lyrik folgend – ‚Popmusik‘²⁸ als neue Form vom Lyrik.²⁹ Dabei recurriert er auf TONY JASPER, der die Poptexte als „new words for a new age“³⁰ charakterisiert. Ferner können die Popmusik-Texte in der langen Tradition der klassischen Gattung verortet werden. FAULSTICH deduziert anhand der geschichtlichen Entwicklung der Lyrik eine Art Rückkehr zur ursprünglichen Einheit von Text und Musik, wie sie für die Gattung in ihren Anfängen wesentlich war:

„Charakteristisch waren die integrierte Einheit von Sprache und Ton ... und die Beteiligung aller Rezipienten am Lyrik-Ereignis. (...) Während der Begriff Lyrik ... bis zur Renaissance generell für jedes Gedicht verwendet wurde, das zum gemeinsamen Vor-Singen verfasst wurde, entstand zunehmend Rivalität zwischen Text und Musik. (...) aber die Renaissance brachte eine weitgehend strikte Trennung ... die u. a. die Form einer sog. lyrischen Dichtung nach sich zog.“³¹

Mit Bob Dylans *oral poetry* scheinen also die Minnesänger ‚zurückgekehrt‘ zu sein, wobei sie sich im 20. Jahrhundert für die Realisierung (primär: Aufnahme) und Verbreitung (primär: Tonträger) ihrer Musik technisierter Mittel bedienen können.³² Es kann somit von der generellen Kompatibilität der Texte der Populärmusik mit den historischen und quantitativen Kriterien der Lyrik ausgegangen werden. Welche Merkmale der Lyrik aber bestimmen ihr Wesen als eigenständige Gattung?

BERNHARD ASMUTH befürwortet drei historisch gewachsene Lyrikbegriffe: In der Antike wurde unter Lyrik das instrumental begleitete Vorsingen von Verstexten verstanden.³³ Diese primäre Eigenschaft bleibt bis heute mit der aus dem Griechischen übernommenen Bezeichnung³⁴ verbunden. Dieses Kriterium der Singbarkeit bzw. Liedhaftigkeit steht somit am Anfang der Begriffsgeschichte.³⁵ Als Grundform von Lyrik wäre demnach das Lied zu bezeichnen, womit dieses

²⁸ Die Problematik des Terminus „Pop“ wird im Kapitel II.2. erörtert.

²⁹ Vgl. Faulstich, Werner: *Grundlagen der Textmusik-Analyse: Rock, Pop, Beat, Folk*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1978, S. 62.

³⁰ zitiert nach: Ebenda, S. 64.

³¹ Ebenda, S. 64.

³² Vgl. Faulstich, Werner: *Grundlagen der Textmusik-Analyse: Rock, Pop, Beat, Folk*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1978, S. 64-65.

³³ Vgl. Asmuth, Bernhard: *Aspekte der Lyrik*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1984, S. 125-126.

³⁴ So der etymologische Bezug zum Musikinstrument der Leier (gr. Lyra). / Vgl. Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, J. B. Metzler, Stuttgart 1997, S. 2.

³⁵ Vgl. ebenda, S. 2.

Ursprungskriterium weiterhin Geltung besitzt.³⁶ Im 18. Jahrhundert verlagerte sich die Definition auf die Subjektivität der Stimmungen und Gefühle.³⁷ WOLFGANG KAYSER bezieht sich dabei auf das ‚lyrische Ich‘, über das textinterne und textexterne Kommunikationsbeziehungen definiert werden.³⁸ Die Entwicklung über die Romantik zur Moderne steigerte die Betonung der poetischen Eigenstruktur zu Lasten der realen Kommunikationsfunktion.³⁹ Dennoch bleibt BURDORF zufolge die „Lyrik ... unmittelbarer Ausdruck der Innerlichkeit, der Subjektivität des Autors“⁴⁰.

Die dritte und aktuelle Entwicklung des Begriffs „schwankt zwischen dem vorwiegend subjektivistischen Verständnis der modernen Lyrik und der Erinnerung an die klassische Lyrikauffassung“⁴¹. Da die moderne Lyrik die klassische Definition sprengt, ordnet das sukzessive Bestreben, *eine* Lyrikdefinition zu ermitteln, die klassischen Kriterien⁴² einem ‚wandelbaren Merkmalkatalog‘ unter, ohne dass eine definitorische Verbesserung erreicht wird.⁴³ Somit empfiehlt sich für diese Analyse der Verbleib bei den klassischen Kriterien, welche die Texte moderner populärer Musik gattungstheoretisch einordnen:

Die mediale Realisierung der Populärmusik setzt dem Kriterium der Kürze des Textumfangs⁴⁴ eine zusätzliche zeitliche Grenze, die strukturell durch die sich wiederholenden Verse oder Versteile (Refrain, etc.) und medial durch die ‚radiotaugliche‘ Dauer von wenigen Minuten konditioniert wird. Das Kriterium der Singbarkeit⁴⁵ ist offenkundig ein Wesensmerkmal, dass die klassische Lyrik mit jeder Form von Textmusik verbindet. Unter den weiteren qualitativen Merkmalen ist die Bildlichkeit der Dichtung hervorzuheben, wie sie anhand der Funktion des Refrains verdeutlicht werden kann.⁴⁶ Die Bildlichkeit ermöglicht die Erzeugung und

³⁶ Vgl. Asmuth, Bernhard: *Aspekte der Lyrik*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1984, S.133.

³⁷ Vgl. ebenda, S. 126.

³⁸ Vgl. Faulstich, Werner: *Grundlagen der Textmusik-Analyse: Rock, Pop, Beat, Folk*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1978, S. 66.

³⁹ Vgl. Ludwig, Hans-Werner: *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1981, S. 24.

⁴⁰ Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, J. B. Metzler, Stuttgart 1997, S. 5.

⁴¹ Asmuth, Bernhard: *Aspekte der Lyrik*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1984, S. 128.

⁴² Sangbarkeit bzw. Liedhaftigkeit, Kürze und Versform.

⁴³ Asmuth spricht von einer unadäquaten Sammeldefinition, die einem gattungskonstitutiven Kriterium nicht gerecht werde. / Vgl. ebenda, S. 132-133.

⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 128-129.

⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 129.

⁴⁶ Vgl. Faulstich, Werner: *Grundlagen der Textmusik-Analyse: Rock, Pop, Beat, Folk*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1978, S.66-67.

ästhetische Ausgestaltung der Inhalte durch sprachliche Mittel.⁴⁷ Die analytisch notwendige Fokussierung auf die Bildlichkeit als Kriterium für die Literarizität der Texte moderner populärer Musik geschieht zu Lasten der musikalischen Ebene, so dass hier auf die Bedeutung der gegenseitigen Ergänzung⁴⁸ von Text und Musik, zumindest hinzuweisen ist.

II.1.3. Zum gewählten analytischen Ansatz

Auf Grundlage der dargelegten Definitionen stellt sich die Frage, mit welchen Instrumenten die Texte der modernen portugiesischen Populärmusik analysiert werden können:

„Wenn gilt, dass die Popmusik ... Aufmerksamkeit als *die* moderne Massenlyrik von heute beanspruchen kann, so gilt auch, dass die allermeisten Kategorien traditioneller Lyrikanalyse ... bei der Interpretation von Popmusik-Texten fruchtbringend herangezogen werden können.“⁴⁹

Zunächst sollen die manifesten Aussagen⁵⁰ der Textmusik herausgearbeitet werden. Hier wird zunächst präzisiert, welcher Stoff dem Liedtext zugrunde liegt. In einem zweiten Schritt werden solche Bildlichkeiten erfasst, die entsprechende Diskurse im Sinne des Modells der nationalhistorischen Mythen wiedergeben. Dabei kann die primäre Bedeutungsebene, die die üblichen Thematiken⁵¹ moderner populärer Musik vorweist, allegorischer Ausgangspunkt für die Rezeption der *portugalidade*⁵² sein. Damit kann auch die gesellschaftliche Relevanz moderner Textmusik⁵³ aus literarischer Sicht im engeren Sinne erfasst werden.

Dass ‚Popsongs‘ als ‚Gebrauchslyrik‘⁵⁴ von der Literaturwissenschaft tendenziell vernachlässigt werden⁵⁵, liegt sicher daran, dass die Funktionalität jenseits der beschriebenen Kommunikationsfunktion des akustischen Massenmediums unterschätzt wird. Eine ähnliche Situation betrifft die moderne portugiesische Populär-

⁴⁷ Vgl. Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, J. B. Metzler, Stuttgart 1997, S. 143-156.

⁴⁸ Vgl. Faulstich, Werner: *Grundlagen der Textmusik-Analyse: Rock, Pop, Beat, Folk*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1978, S. 69.

⁴⁹ Ebenda, S. 70.

⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 71.

⁵¹ Zum großen Teil dominiert das Motiv „Liebe“ / Vgl. ebenda, S. 71.

⁵² Hier verwendet als Überbegriff für Selbstverständnis bzw. Identitätskonzept und -diskurs im weitesten Sinne. Eine genauere Untersuchung folgt in Kapitel III.

⁵³ Vgl. Ludwig, Hans-Werner: *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1981, S. 219

⁵⁴ Die Nähe dieses Begriffs zum Terminus ‚Konsumliteratur‘ ist offensichtlich. / Vgl. Ebenda, S. 214-215.

⁵⁵ Vgl. Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, J. B. Metzler, Stuttgart 1997, S. 27.

musik, der – im Gegensatz zum volkstümlich geprägten Fado⁵⁶ – keine eigene ‚Mythologie‘ zugestanden wird.

II.2. Populärmusik als akustisches Massenmedium

II.2.1. Möglichkeiten und Probleme der Begriffsbestimmung

Allzu zahlreich sind die Begriffe für Stile und Musikrichtungen moderner populärer Musik des 20. Jahrhunderts. Die Allgegenwart⁵⁷ der populären Musik im Zeitalter der massenmedialen Kommunikation verlangt zumindest eine generelle Erfassung des Phänomens hinsichtlich seiner unmittelbaren Herkunft und seiner wichtigsten Erscheinungsformen.

Vielen Generationen von Rundfunkhörern ist das als sich gegenseitig ausschließend konzipierte, an sich aber problematische Begriffspaar der ‚E-Musik‘ und ‚U-Musik‘ geläufig.⁵⁸ MECHTHILD VON SCHOENEBECKS semiotische Untersuchung des Begriffs ‚populär‘ stellt das Kriterium der Verbreitungsform und -häufigkeit in das Zentrum der Analyse.⁵⁹ Dabei werden ökonomische, soziologische und sozialpsychologische Teildisziplinen tangiert, über die die Funktionalität des Phänomens erfasst werden kann.⁶⁰ In diesem Sinne argumentiert auch MEIER, für den die relative Banalität der musikalischen und textlichen Ebene das Wesen der Populärmusik ausmacht, weswegen das ihr zugrunde liegende „Phänomen der Popularität ... weniger im Objekt selbst als im Zustand des jeweiligen Rezipienten begründet“⁶¹ liegt. Für die Charakterisierung des Phänomens ist also als dritte – neben den Ebenen Musik und Text – die kommunikative Ebene⁶² zu berücksichtigen. Sich aber ausschließlich auf die Produktions- und Rezeptionsmechanismen der Populärmusik zu konzentrieren heißt, gerade solche Werke und Stilrichtungen zu vernachlässigen, die – ungeachtet ihrer großen Popularität und des entsprechenden Erfolgs – durch ihre relativ anspruchsvollen Inhalte

⁵⁶ Eine entsprechende Studie liegt vor. / Vgl. Osório, António: *A mitologia fadista*, Ed. Livros Horizonte, Lisboa 1974.

⁵⁷ Vgl. Meier, Andreas: *Politischer Wertewandel und populäre Musik*, Lit Verlag, Münster 1999, S. 3.

⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 4-5, sowie von Schoenebeck, Mechthild: *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1987, S. 9-12.

⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 13.

⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 13.

⁶¹ Meier, Andreas: *Politischer Wertewandel und populäre Musik*, Lit Verlag, Münster 1999, S. 3.

⁶² Vgl. ebenda, S. 3.

überzeugen. So betont MEIER, dass nicht der quantitativ messbare Erfolg, sondern bereits die Erfolgchance als Primärkriterium für die Popularität gilt.⁶³ Das Problem der Definition populärer Musik als Oberbegriff scheint hauptsächlich darin zu bestehen, sie zwischen den sich offenbar gegenseitig ausschließenden Kriterien – also zwischen kommunikativer Quantität und literarischer Qualität – zu verorten. Dieses Spannungsverhältnis wird sehr anschaulich charakterisiert durch den Ausdruck „Mainstream der Minderheiten“⁶⁴, mit dem sich TOM HOLERT und MARK TERKESSIDIS dieser Paradoxie der Popkultur nähern. Pop ist demnach ein Massenphänomen mit dem Anspruch, auch Minoritäten zu repräsentieren. Dies ist insbesondere im Zeitalter der Massenkommunikation und postmoderner Wirtschaft die Hauptbedingung für die Entfaltung der Popkultur.⁶⁵ Die stilistische Terminologie moderner populärer Musik beleuchtet diesen offenkundigen Gegensatz über das weit verbreitete Gegensatzpaar ‚Rock versus Pop‘.⁶⁶

Funktion und Rang des Textes im Gesamtkonzept populärer Musik wurden bereits aus literaturwissenschaftlicher Sicht betrachtet.⁶⁷ Im Rahmen einer solchen Herangehensweise an die entsprechende Textmusik muss daher eine kurz gefasste Übersicht über die musikmedialen Hauptlinien genügen.

II.2.2. Geschichtlicher Abriss der Populärmusik

Der Gebrauch des Eigenschaftswortes ‚populär‘ für die Bezeichnung leicht eingängiger Lieder reicht bis in das 18. Jahrhundert zurück.⁶⁸ Für den rhythmischen Bereich führt VON SCHOENEBECK Mozarts ‚Würfelspiele‘ als erste bekannte Reduktion auf wenige variable und sich wiederholende Grundmodelle des Walzer-rhythmus an.⁶⁹ Diese Automatisierung von standardisierten Kompositionsprinzipien geht zeitgleich einher mit der Entwicklung mechanischer Musikinstrumente und

⁶³ Erfolgskriterien sind etwa die Verkaufszahlen eines Tonträgers oder der Andrang bei Konzerten. / Vgl. Meier, Andreas: *Politischer Wertewandel und populäre Musik*, Lit Verlag, Münster 1999, S. 6.

⁶⁴ Holert, Tom / Terkessidis, Mark (Hrsg.): *Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft*, Edition ID-Archiv, Berlin 1997, im Titel.

⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 5-19.

⁶⁶ Vgl. von Schoenebeck, Mechthild / Brandhorst, Jürgen / Gerke, H. Joachim: *Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik*, die Blaue Eule, Essen 1992, S. 149.

⁶⁷ Vgl. Meier, Andreas: *Politischer Wertewandel und populäre Musik*, Lit Verlag, Münster 1999, S. 56.

⁶⁸ Vgl. von Schoenebeck, Mechthild: *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1987, S. 24-27.

⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 28-30.

ihrer weiteren technischen Optimierung.⁷⁰ Im volkstümlichen Lied und in der Tanzmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts dominieren diese Merkmale bereits.⁷¹ Die Tanzmusik definiert sich durch die Funktionalität des Rhythmus, „Körperbewegungen zu initiieren“⁷², ohne dass ihre Komplexität „das auditive Fassungsvermögen ihrer Rezipienten“⁷³ übersteigt. Dieses symmetrische Verhältnis zwischen melodisch-harmonischen und rhythmischen Elementen ist seither konstitutiv für die Populärmusik. Neben dieser größtenteils auf Walzer und Operette beruhenden Entwicklung im 19. Jahrhundert traten als Innovation die so genannten ‚Gassenhauer‘ auf, deren „parodistischen, oft frechen, frivolen oder vulgären“⁷⁴ Inhalte die textliche Ebene vergleichsweise aufwerten, womit neben das unterhaltende auch das provokative Element hinzu trat. Die nach ihrem Aufführungsort benannte Salonmusik⁷⁵ lenkt die Aufmerksamkeit auf die kommunikative Ebene: Mit der weiten Verbreitung und der allgemeinen Zugänglichkeit musikalischer Darbietungen traten vermehrt außermusikalische Bedingungen zum Vorschein. Im beginnenden 20. Jahrhundert sind als wichtigste Entwicklungen auf diesem Feld Revue, Varieté und Musical zu nennen⁷⁶. Als „Prototyp der populären Musik“⁷⁷ deutet VON SCHOENEBECK den Evergreen des 20. Jahrhunderts als ein Lied, das „besonders große kommerzielle Erfolge ... über Jahrzehnte hinweg“⁷⁸ garantiert, zumeist aber Teil eines größeren Werks wie Operette oder Musical war.⁷⁹ Hierbei spielen bereits die neuen Medien⁸⁰ (Tonfilm, Rundfunk und Schallplatte), als Verbreitungsfaktoren eine große Rolle. Der Begriff des Schlagers (frz. *chanson*, portug. *canção*) als gut verkäufliches liedhaftes Musikstück existierte bereits Ende des 19. Jahrhunderts.⁸¹ Doch erst die Entwicklung der technisch-medialen Musik-

⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 30-31.

⁷¹ Vgl. ebenda, S. 29.

⁷² Ebenda, S. 33.

⁷³ Ebenda, S. 33.

⁷⁴ Ebenda, S. 38.

⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 41-47.

⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 52-59.

⁷⁷ Ebenda, S. 60.

⁷⁸ Ebenda, S. 59.

⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 60.

⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 61-65.

⁸¹ Vgl. ebenda, S. 65.

produktion erklärt seine Entwicklung zum stark kommerziell geprägten Genre des 20. Jahrhunderts.⁸²

Der moderne Schlager als Phänomen der ‚Popkultur‘ erfordert die Diskussion der Gültigkeit des Terminus ‚Popmusik‘ als Stilrichtung *oder* als Oberbegriff. Als Synonym für Populärmusik kann er kaum standhalten. MEIER erläutert, dass ‚Pop‘ keine Kurzform für ‚populär‘ bzw. ‚popular‘ ist, sondern vielmehr die enge Verbindung moderner Musik mit der Kunstrichtung ‚Pop-Art‘ Ende der fünfziger Jahre reflektiert.⁸³ Heutzutage wird im Feld musikalischer Genres der Begriff ‚Pop‘ für klanglich ‚weichere‘ und thematisch ‚banalere‘, der Begriff ‚Rock‘ für entsprechend ‚härter‘ klingende moderne Musikstile mit entsprechend authentischeren Inhalten, verwendet. Das in der musikjournalistischen Sprache übliche Gegensatzpaar „Pop versus Rock“ verdrängt jedoch die zugrunde liegenden Gemeinsamkeiten;⁸⁴ vielmehr ist zwischen dem künstlerisch-musikalischen Phänomen der ‚Popkultur‘ ab Ende der fünfziger Jahre⁸⁵ und seiner weiteren, auf kommerzieller Musik beruhenden Entwicklung, bis hin zur Etikettierung verschiedenster Stilrichtungen als ‚Pop‘ zu unterscheiden. ROY SHUKERS Versuch der Definition dieses Terminus etwa deckt sich mit dem zuvor beschriebenen Phänomen der Populärmusik:

„Culturalmente, toda música pop é uma mistura de tradições, estilos e influências musicais. É também um produto econômico com um significado ideológico atribuído por seu público.“⁸⁶

Damit übernimmt er ‚Popmusik‘ als Oberbegriff für die „principais gêneros musicais produzidos comercialmente e lançados no mercado, especialmente no ocidental“⁸⁷. Entsprechend finden sich in seinem *Wörterbuch der Popmusik* zahlreiche Einträge, die verschiedenste Stile mit dem Attribut ‚Pop‘ belegt, während der gesonderte

⁸² Vgl. ebenda, S. 65-87. Zusätzlich sei hier auf eine detaillierte Darstellung der Technisierung ‚gehobener Unterhaltungsmusik‘ hingewiesen / Vgl. Spohr, Mathias: *Die Faszination der «objektiven Norm»*. *Warum musikalische Gattungen, Formen, Werke seit dem 18. Jahrhundert zu «technischen Medien» werden*, in: Spohr, Mathias (Hrsg.): *Geschichte und Medien der «gehobenen Unterhaltungsmusik»*, Chronos-Verlag, Zürich 1999, S. 11-54.

⁸³ Vgl. Meier, Andreas: *Politischer Wertewandel und populäre Musik*, Lit Verlag, Münster 1999, S. 5.

⁸⁴ Vgl. von Schoenebeck, Mechthild: *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1987, S. 95.

⁸⁵ Vgl. Kemper, Peter / Lau, Thomas / Sonnenschein, Ulrich: *Vorwort*, in: Kemper, Peter (Hrsg.): *»alles so schön bunt hier«: die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*, Reclam, Stuttgart 1999, S. 9-10.

⁸⁶ Shuker, Roy: *Vocabulário de música Pop*, Editora Hedra Ltda., São Paulo 1999, S. 8.

⁸⁷ Ebenda, S. 9.

Eintrag für *música pop* selbst zahlreiche eigenständige Stile subsumiert (zu denen nicht nur zahlreiche Metagenres, sondern auch der Rock'n'Roll gezählt werden).⁸⁸ Daneben bezeichnet er die traditionelleren Varianten bis in die jüngste Gegenwart als Grundlage seines Wörterbuchs.⁸⁹ Die Vorsilbe ‚Pop-‘ ist also mit gegebener Vorsicht zu verwenden: Sie wird erstens als Hyperonym, zweitens als Begriff für ein Genre und drittens als Suffix für verschiedene Untergattungen⁹⁰ gebraucht. Während die beiden letzteren durchaus Sinn ergeben, wird an dieser Stelle die Gleichsetzung von ‚Popmusik‘ mit (moderner) Populärmusik *nicht* übernommen. Der Begriff ‚Popkultur‘ hingegen definiert das Phänomen eher als eine Lebensart oder -philosophie, zur der neben musikalischen Aspekten auch die Entwicklung multimedialer Erscheinungsformen zu zählen sind. PETER KEMPER, THOMAS LANGHOFF und ULRICH SONNENSCHNEIN beschreiben diese Dominanz folgendermaßen:

„Nach fünfzigjähriger Geschichte ist Pop an der Jahrhundertwende für alles zuständig: Aldi ist Pop, Easy Listening ist Pop, Politik ist Pop.“⁹¹

Die drei Autoren beschreiben damit ein Phänomen, das als Gegen- und Jugendkultur entstand, vor allem seit den achtziger Jahren aber „alle öffentlichen Kommunikationskanäle“⁹² belagert und heute mehrheitlich „mit Märkten und Machtpositionen ... zu tun hat“⁹³.

Nun gilt es, jenseits der volkstümlich-traditionellen Vorläufer, die Hauptentwicklungen der modernen Populärmusik der fünfziger und sechziger Jahre kurz zu umreißen. In hiesiger Verwendung bezeichnet der Begriff ‚moderne‘⁹⁴ Populärmusik die musikalische und mediale Entwicklung der Populärmusik ab Mitte des 20. Jahrhunderts. Zwei Entwicklungsstränge sind dabei zu beachten. Der Rock'n'Roll entstand hauptsächlich im Zuge des Rhythm'n'Blues afroamerikanischer Interpreten und des Country und Boogie-Woogie der vierziger und fünfziger Jahre,

⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 192-193.

⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 9.

⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 218-219.

⁹¹ Kemper, Peter / Lau, Thomas / Sonnenschein, Ulrich: *Vorwort*, in: Kemper, Peter (Hrsg.): »alles so schön bunt hier«: die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, Reclam, Stuttgart 1999, S. 9.

⁹² Ebenda, S. 9.

⁹³ Ebenda, S. 9.

⁹⁴ In Anlehnung an die postmoderne Bewegung der siebziger und achtziger Jahre, welche die Auflösung normativer und traditioneller kulturästhetischer Oppositionen anstrebte. / Vgl. Shuker, Roy: *Vocabulário de música Pop*, Editora Hedra Ltda., São Paulo 1999, S. 216-217.

wobei entscheidend war, dass sich zunehmend auch weiße Interpreten dieser Stile⁹⁵ annahmen.⁹⁶ Die Kurzform Rock⁹⁷ etablierte sich im Verlauf der variantenreichen Progression⁹⁸ des Genres ab Ende der sechziger Jahre.

Der Beat kann als zweites Grundelement der modernen Populärmusik bezeichnet werden: sein Aufstieg wird mit der Stadt Liverpool und dem dort vorherrschenden Merseybeat, insbesondere aber mit dem späteren Erfolg der *The Beatles* verbunden.⁹⁹ In den fünfziger Jahren entfalten sich parallel die britische Jazzvariante Skiffle und in London die dortigen Versionen des Rhythm'n'Blues und des Rock'n'Roll.¹⁰⁰ Die britischen Ableger moderner Populärmusik können im Folgejahrzehnt auch in den Vereinigten Staaten große Erfolge erzielen, was zwischen Beat und Rock'n'Roll eine partielle Harmonisierung ermöglichte.¹⁰¹

Während Rock'n'Roll und Beat heute als stilistische Grundelemente moderner Populärmusik gelten, ist die Progression und Diversifizierung verschiedenster Erscheinungsformen populärer Musik in den nachfolgenden Jahrzehnten das Resultat einer sich ständig verbessernden Aufnahme- und Wiedergabetechnologie.¹⁰²

Resümierend kann also die Kombination afroamerikanischer und europäischer bzw. angelsächsischer Variationen der Popular- und Populärmusik als Ausgangspunkt für die Entwicklung der modernen Varianten festgehalten werden, wobei die Übernahme peripherer¹⁰³ traditioneller Elemente sowie die gleichzeitige Beeinflussung dieser in steigender Tendenz zu beobachten ist.¹⁰⁴ Die Stile moderner Populärmusik ab den sechziger Jahren können hier nur im Bezug auf die moderne Populärmusik in Portugal behandelt werden.

⁹⁵ Die afroamerikanischen Wurzeln verbleiben in der eindeutigen sexuellen Konnotation des Terminus / Vgl. Faulstich, Werner: *Grundlagen der Textmusik-Analyse: Rock, Pop, Beat, Folk*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1978, S. 25.

⁹⁶ Vgl. Shuker, Roy: *Vocabulário de música Pop*, Editora Hedra Ltda., São Paulo 1999, S. 246 und 248.

⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 247-249.

⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 155 und 243-244.

⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 262.

¹⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 178 und 258.

¹⁰¹ Vgl. ebenda, S. 178.

¹⁰² Von der analogen Schallplatte zur digitalen *Compact Disc*, von Mono über Stereo und Quadrophonie zum heutigen DolbySurround 5.1, etc.

¹⁰³ Hier im Bezug auf den industriellen Westen als ‚Zentrum‘.

¹⁰⁴ Vgl. von Schoenebeck, Mechthild / Brandhorst, Jürgen / Gerke, H. Joachim: *Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik*, die Blaue Eule, Essen 1992, S. 150.

II.3. Die moderne Populärmusik in Portugal von 1960 bis 1990

II.3.1. Probleme der Definition und Periodisierung

Dieser Teil der Arbeit kann nicht die bis heute in Buchform fehlende historische Übersicht über die moderne portugiesische Populärmusik ersetzen. Erst der seit 2001 angekündigte, von CASTELO-BRANCO¹⁰⁵ betreute Band kann in naher Zukunft diese große Lücke schließen.¹⁰⁶ Dennoch ist es notwendig, nach der theoretischen Betrachtung populärer Musik auch die portugiesische Entwicklung zwischen 1960 und 1990 wiederzugeben. Einen tiefer gehenden Eindruck über die Struktur der Genres sollen aktuelle Gespräche mit fünf Persönlichkeiten¹⁰⁷ der MPM bieten, die im Anhang dieser Arbeit in voller Länge konsultiert werden können.

Ungeachtet seiner Popularität und Modernisierung¹⁰⁸ wird der Fado aus Lissabon nicht in dieser Arbeit behandelt. Er ist weiterhin als traditionelle Musikform zu betrachten, während die hier relevante moderne Populärmusik sich seit den sechziger Jahren als eigenständiger Zweig herausgebildet hat. Die lyrische wie musikalische Nähe der modernen portugiesischen Populärmusik zum Fado bzw. der wechselseitige Einfluss spielt dabei dennoch eine wichtige Rolle. Da der Fado häufig der MPP untergeordnet wird¹⁰⁹, empfiehlt sich für den Gegenstand dieser Arbeit der Terminus *música popular-moderna portuguesa* (MPM). Er designiert jene musikalische und mediale Entwicklung, die direkt mit dem instrumentell-elektronischen Fortschritt in der Aufnahme- und Wiedergabetechnik seit den sechziger Jahren einhergeht. Diesem Kriterium zufolge bildet der hier nicht einbezogene *fado de Lisboa* somit abseits der MPM eine eigene Kategorie. Anders

¹⁰⁵ Salwa El-Shawan Castelo-Branco ist Professorin für Ethnomusikwissenschaften an der Universidade Nova de Lisboa (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas).

¹⁰⁶ *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Círculo de Leitores), dessen Veröffentlichung noch für 2004 angekündigt wird / Vgl. http://www.fcsh.unl.pt/inet/inet_files/pubenc.htm.

¹⁰⁷ Mit David Ferreira und Tózé Brito wurden die Leiter zweier Plattenfirmen befragt, die zugleich auf Erfahrung als Autoren und Musiker zurück greifen können. Zu diesen beiden und die restlichen drei befragten Persönlichkeiten vgl. im Anhang dieser Arbeit.

¹⁰⁸ Oftmals *fado canção* genannt. / Vgl. Murtinheira, Alcides: *História da Música Portuguesa*, Centro de Língua Portuguesa - Universidade de Hamburgo: Núcleo Temático/Música/História. Verknüpfung: <http://www.rrz.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/musica/historia-pt.html>

¹⁰⁹ Unter dem gebräuchlichen Etikett der MPP werden unter anderem auch ausschließliche Interpreten des Fado, wie Alfredo Marceneiro, Teresa de Noronha, Carlos do Carmo oder Amália Rodrigues, in die Auswahl übernommen. / Vgl. Dias, Jorge / Maio, Luís: *Os Melhores Álbuns da Música Popular Portuguesa (1960-1997)*, Público Comunicação Social S.A. e FNAC, Lisboa 1998, S. 10-15 und 46-47.

liegt der Fall bei den Balladen aus Coimbra¹¹⁰, die in einem direkten Zusammenhang mit der Herausbildung des politischen Liedes stehen.

Aufgrund nicht zitierfähiger Quellen (inoffizielle Internetseiten, etc.) wurden entsprechende Liedtexte transkribiert und im Anhang abgedruckt.

II.3.2. Der moderne Schlager *canção ligeira*

Ab Ende der fünfziger Jahre etablierte sich neben dem Fado¹¹¹ die so genannte *canção ligeira*, welche später wegen ihrer unpolitischen Texte abwertend mit dem Etikett des *nacional-cançonetismo*¹¹² belegt wurde. Damit galt sie als ein wichtiger Bestandteil der Offizialkultur des Salazar-Regimes, weil es sie entsprechend förderte.¹¹³ TÓZÉ BRITO beschreibt dies mit folgender Analogie:

„Havia a censura política, essa fazia-a o Estado Novo. E depois havia realmente uma elite intelectual que fazia uma censura estética ...“¹¹⁴

Mit den Varieté-Programmen des portugiesischen Fernsehens der sechziger Jahre¹¹⁵ hatte die *canção ligeira* ein gesichertes Forum; ab 1964 organisierte sie sich hauptsächlich um die alljährliche Vorausscheidung zum *Eurovision Song Contest*.¹¹⁶ Ende der sechziger und in den frühen siebziger Jahren trat die inhaltliche „superficialidade“¹¹⁷, welche die Interpretationen von António Calvário, Madalena Iglésias oder Artur Garcia kennzeichnete, zunehmend zugunsten einer größeren lyrischen Komplexität und Qualität¹¹⁸ in den Hintergrund. Zu den wichtigsten Vertretern der letzteren Entwicklung zählen Autoren wie José Carlos Ary dos Santos und José Niza, sowie Interpreten wie Simone de Oliveira, Tonicha, Carlos Mendes, Paulo de Carvalho und Fernando Tordo.

¹¹⁰ Zuweilen auch *Fado de Coimbra* genannt.

¹¹¹ Der Fado dieser Zeit wurde bereits von der Interpretin Amália Rodrigues dominiert.

¹¹² „que o jornalista João Paulo Guerra ‘imortalizaria’ com a designação de ‘nacional-cançonetismo’“ / Murtinheira, Alcides: *História da Música Portuguesa*, Centro de Língua Portuguesa - Universidade de Hamburgo: Núcleo Temático/Música/História. Verknüpfung: <http://www.rrz.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/musica/historia-pt.html>.

¹¹³ *Escola de Artistas da Emissora Nacional* oder *Centro de Preparação de Artistas da Rádio*, Vgl. Interview mit Vitorino Salomé, S. 97.

¹¹⁴ Interview mit Tózé Brito in dieser Arbeit, S. 114.

¹¹⁵ Vgl. ebenda, S. 114

¹¹⁶ *Festival da Canção da RTP*.

¹¹⁷ Murtinheira, Alcides: *História da Música Portuguesa*, Centro de Língua Portuguesa - Universidade de Hamburgo: <http://www.rrz.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/musica/historia-pt.html>

¹¹⁸ Vor allem, um der Zensur zu entgehen / Vgl. ebenda.

II.3.3. Das sozialkritische politisierte Protestlied *canção de intervenção*

Die beschriebene progressive Entwicklung der *canção ligeira* bis Anfang der siebziger Jahre¹¹⁹ kann teilweise als ihre schrittweise Annäherung an eine andere Bewegung verstanden werden, die weitaus größere Schwierigkeiten mit der politischen Zensur hatte: die so genannte *canção de intervenção*. Sie war eine Form des modernen Protestliedes¹²⁰, deren Ursprung bei den Autoren der Balladen aus Coimbra zu suchen ist, die sozial- und regimekritische Thematiken in das Zentrum ihrer gesungenen Lyrik stellten. Die erste Generation überstrahlt der Autor und Sänger José Afonso, während von der zweiten Generation engagierter Autoren, Musiker und Interpreten Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco, Sérgio Godinho, Fausto, Vitorino Salomé, Janita Salomé und Júlio Pereira hervorzuheben sind. Mit den *cantos livres*¹²¹, den „politisch kämpferischen“¹²² öffentlichen Darbietungen dieses Liedgutes nach der Nelkenrevolution, wurde die Welle der Protestlieder für einige Jahre so vorherrschend, dass eine eigenständige Rockmusik noch keinen Raum haben konnte.¹²³ Unter den wenigen Vorläufern der späten siebziger Jahre können die Gruppen Tantra, Corpo Diplomático sowie der Solokünstler José Cid (ex-Quarteto 1111) hervorgehoben werden. Repräsentativer für einen allmählichen Übergang des politisch engagierten Liedes zu dem späteren ‚Rockboom‘ ist die Gruppe Trovante¹²⁴. Der Übergang vom engagierten *cantor-autor* der siebziger Jahre zum *novo rock* ist auch anhand des Sängers Jorge Palma gut zu veranschaulichen.

II.3.4. Die ‚Rockwelle‘ der achtziger Jahre

¹¹⁹ Hier sei auf die Sendung Zip Zip (RTP 1969) verwiesen, die Letria als ‚Spalt im Mauerwerk‘ bezeichnet, weil dort erstmals kritische Balladen vorgetragen wurden. / Vgl. Letria, José Jorge: *A Canção Política em Portugal*, Ulmeiro, Lisboa 1999, S. 59-64.

¹²⁰ Murtinheira definiert sie als „onda musical de forte contestação ao regime“, während José Jorge Letria den Begriff *canção política* favourisiert / Vgl. Murtinheira, Alcides: *História da Música Portuguesa*, Centro de Língua Portuguesa - Universidade de Hamburgo: Núcleo Temático/Música/História, Verknüpfung: <http://www.rz.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/musica/historia-pt.html> und Letria, José Jorge: *A Canção Política em Portugal*, Ulmeiro, Lisboa 1999, Titel.

¹²¹ Vgl. ebenda, S. 83-85.

¹²² „carácter panfletário“ / Murtinheira, Alcides: *História da Música Portuguesa*, Centro de Língua Portuguesa - Universidade de Hamburgo: Núcleo Temático/Música/História, Verknüpfung: <http://www.rz.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/musica/historia-pt.html>.

¹²³ Vgl. Interview mit David Ferreira in dieser Arbeit, S. 105.

¹²⁴ Auch der Name gibt diesen Übergang wieder: Trovante setzt sich aus „trova“ (Lied) und „avante“ (vorwärts) zusammen, wobei letzteres vor allem oft mit dem kommunistischen Magazin „Avante!“ in Verbindung gebracht wird. / Vgl. Faria, Manuel: *Trovante: por detrás do palco*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 2002, S. 36-37.

Das späte Erscheinen des ‚portugiesischen Rock‘ wird mit dem Jahr 1980 und dem Gitarristen und Sänger Rui Veloso verbunden.¹²⁵ In den ersten Jahren des *novo rock*¹²⁶ wurden verschiedene Formationen gegründet, die im Laufe des Jahrzehnts und zum Teil bis heute das Genre bestimmen¹²⁷: Xutos & Pontapés, UHF, GNR und Heróis do Mar. Als weitere Protagonisten des Jahrzehnts sind folgende Gruppen, Autoren und Interpreten nennenswert: Trovante, Sétima Legião, Delfins, Madredeus, Da Vinci, Jorge Palma, Né Ladeiras, António Variações, Lena D’Água und Adelaide Ferreira. Ende der achtziger Jahre kann von einer weitestgehend harmonisierten nationalen Musikszene gesprochen werden, die sich zunehmend auch dem Erbe der *canção ligeira* und vor allem des politischen Liedes annahm.

¹²⁵ Rui Velosos *Ar de Rock* (1980) gilt für das Genre als das wegweisende Album / Vgl. Dias, Jorge / Maio, Luís: *Os Melhores Álbuns da Música Popular Portuguesa (1960-1997)*, Público Comunicação Social S.A. e FNAC, Lisboa 1998, S. 56-57.

¹²⁶ Etwa 1980-1984 nach der repräsentativen Kompilation *O melhor do Rock Português 1980-1984* (EMI – Valentim de Carvalho, 2003), die vom Journalisten Nuno Galopim betreut wurde.

¹²⁷ Vgl. Esteves Cardoso, Miguel: *Escritica Pop. Um quarto da década do Rock 1980-1982*, Assírio & Alvim, Lisboa 2003, S. 321-323.

III. Nationale Identitätsdiskurse

III.1. Theoretisches Konzept der ‚nationalen Identität‘

III.1.1. Erläuterungen zum Identitätsbegriff

Als ‚identisch‘ gelten mindestens zwei wesensgleiche, miteinander übereinstimmende Dinge.¹²⁸ In der Sozialpsychologie jedoch wird ‚Identität‘ eher als ein Prozess des Gleichsetzens definiert, bei dem emotionale Beweggründe eine größere Rolle spielen als die tatsächlich übereinstimmenden Merkmale. Dieser Prozess umfasst ferner die Übernahme, d.h. die Integration externer Elemente in die Identität des Ichs. Damit scheint der eigentliche, wortgetreue Sinn des Identischen äußerst expandiert.¹²⁹

Auf der quantitativen Ebene ist zwischen Einzel- und Gruppenidentität zu unterscheiden, letztere im Bezug auf eine soziale Gruppe oder dem sozialen System. Nach FRANK WELZ wird Identität beim „Rückgriff gesellschaftlicher Gruppen auf traditionelle, Identität versichernde Konzepte wie Rasse und Ethnizität, Geschlecht oder auch Nation“¹³⁰ wirksam. Entsprechende Kategorien wie beispielsweise ‚Region‘, ‚Geschichte‘, ‚Kultur‘, ‚Tradition‘, ‚Religion‘, ‚Sprache‘, ‚Volk‘, ‚Land‘, ‚Nation‘ oder ‚Mentalität‘¹³¹ entfalten in den Identitätskonstruktionen und -diskursen eine intensive Symbolik.¹³²

III.1.2. Konzeptionen ‚kollektiver Identität‘

Der Gruppenidentität sind vier Einzelelemente unterzuordnen:¹³³ Die *Einheitlichkeit* bezeichnet den kleinsten gemeinsamen Nenner des tatsächlich Identischen im

¹²⁸ Vgl. Gleber, Peter: *Region und Identität: eine allgemeine Einführung*, in: Bossong, Georg / Erbe, Michael / Frankenberg, Peter / Grivel, Charles / Lilli, Waldemar (Hrsg.): *Westeuropäische Regionen und ihre Identität: Beiträge aus interdisziplinärer Sicht*, J & J Verlag, Mannheim 1994, S. 6.

¹²⁹ Vgl. ebenda, S. 6.

¹³⁰ Welz, Frank: *Identität und Alterität in soziologischer Perspektive*, in: Essbach, Wolfgang (Hrsg.): *Wir / Ihr / Sie: Identität und Alterität in Theorie und Methode*, Ergon Verlag, Würzburg 2000, S. 89.

¹³¹ Zur Problematik des „Makrobegriffs Mentalität“ vgl. Hardtwig, Wolfgang / Wehler, Hans-Ulrich: *Kulturgeschichte Heute*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1996, S. 183.

¹³² Vgl. Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised Edition, Verso, London 1991, S. 9-21.

¹³³ Vgl. Gleber, Peter: *Region und Identität: eine allgemeine Einführung*, in: Bossong, Georg / Erbe, Michael / Frankenberg, Peter / Grivel, Charles / Lilli, Waldemar (Hrsg.): *Westeuropäische Regionen und ihre Identität: Beiträge aus interdisziplinärer Sicht*, J & J Verlag, Mannheim 1994, S. 6-7.

wörtlichen Sinne. Diejenigen *Prozesse*, die diese Einheitlichkeit gestiftet haben, machen das zweite Element der Gruppenidentität aus. An dieser Stelle sind kulturanthropologische, sprachliche und historische Elemente zu nennen. Die *Kontinuität*, welche die genannten Prozesse in einem Zusammenhang hält, ist das dritte Element. Viertens sind jene Zusammenhänge, welche aus bestimmten Gründen nicht oder nicht mehr Teil der Gruppenidentität sind, als *Exklusionen* ebenfalls von Interesse. Als auf Gemeinschaft abzielendes Konzept entwickelt sich ‚Identität‘ auch in Relation zu (bzw. in Abgrenzung gegenüber) anderen konkurrierenden Entwürfen.¹³⁴ Unter ‚Alterität‘ wird also das verstanden, „was als nicht integrierbar anerkannt wird“¹³⁵.

Der ‚regionalen Identität‘ liegt ganz allgemein der Bezug zum natürlich-geographischen Raum zugrunde.¹³⁶ Daran anknüpfend nennt PETER GLEBER als weitere wichtige Komponenten regionaler Identitätskonzepte ihre Geschichte, Sprache und Kultur.¹³⁷ Hervorzuheben ist die „historische Dimension“¹³⁸ regionaler Identität, welche auf dem kollektiven Gedächtnis einer sozialen Gruppe beruht. Für MICHAEL ERBE ergibt sich ihre zentrale Relevanz für den Diskurs aus den historischen Konstituenten der „Erinnerungsgemeinschaft“¹³⁹ und dem durch ihre Aktualisierung laufenden „Umgang mit der eigenen Geschichte“¹⁴⁰. Mit dem Begriff der „gemeinschaftlichen Vergangenheitsideologie“¹⁴¹ unterstreicht ERBE die politische Relevanz dieses Prozesses. Für das Verständnis der historischen Dimension des regionalen

¹³⁴ Vgl. Kaschuba, Wolfgang: *Geschichtspolitik und Identitätspolitik. Nationale und ethnische Diskurse im Vergleich*, in: Binder, Beate / Kaschuba, Wolfgang / Niedermüller, Peter (Hrsg.): *Inszenierung des Nationalen: Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*, Böhlau, Köln 2001, S. 30.

¹³⁵ van Reijen, Willem: *Konsens oder Heil? Zur Prozeduralisierung von Identität und Alterität*, in: Essbach, Wolfgang (Hrsg.): *Wir / Ihr / Sie: Identität und Alterität in Theorie und Methode*, Ergon, Würzburg 2000, S. 21-38, S. 31.

¹³⁶ Vgl. Gleber, Peter: *Region und Identität: eine allgemeine Einführung*, in: Bossong, Georg / Erbe, Michael / Frankenberg, Peter / Grivel, Charles / Lilli, Waldemar (Hrsg.): *Westeuropäische Regionen und ihre Identität: Beiträge aus interdisziplinärer Sicht*, J & J Verlag, Mannheim 1994, S. 9.

¹³⁷ Vgl. ebenda, S. 12.

¹³⁸ Erbe, Michael: *Die historische Dimension Regionaler Identität*, in: Bossong, Georg / Erbe, Michael / Frankenberg, Peter / Grivel, Charles / Lilli, Waldemar (Hrsg.): *Westeuropäische Regionen und ihre Identität: Beiträge aus interdisziplinärer Sicht*, J & J Verlag, Mannheim 1994, S. 16-17.

¹³⁹ Ebenda, S. 37.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 37.

¹⁴¹ Ebenda, S. 37.

Identitätskonzeptes in Europa ist die relative Beständigkeit der Nationalstaaten¹⁴² als zumeist überregional konzipierte politische Einheiten zu beachten:

„Das historische Bewusstsein ist in Europa heute noch im Wesentlichen nationalstaatlich geprägt...“¹⁴³

Identifikation mit der staatlichen Ebene manifestiert sich als ‚nationale Identität‘.¹⁴⁴ In punkto Legitimität ist die Tatsache von Interesse, dass vermeintlich unglaubwürdige und unzeitgemäße Diskurse dennoch weiterhin gültig sind, wie WOLFGANG KASCHUBA feststellt.¹⁴⁵ Identitätsdiskurse, die, auf ihre Aktualität hin überprüft, als nicht mehr sinnvoll gelten dürften, erscheinen trotzdem „in der Alltagswelt durchaus plausibel“¹⁴⁶. Besäßen sie in diesem Sinne keine Funktionalität (mehr), so müsste davon ausgegangen werden, dass sie längst an Bedeutung verloren hätten bzw. von plausibleren Konzepten verdrängt oder gar ersetzt worden wären. Als „Urbild‘ eines geschichtlich erworbenen gemeinsamen Erbes“¹⁴⁷ wird nun die historische Dimension der nationalen Diskurse skizziert.

III.1.3. Zur historischen Dimension nationaler Identitätsdiskurse

Die „Nation als Erinnerungsgemeinschaft“¹⁴⁸ basiert auf einem „komplexen Wirkungszusammenhang von gesellschaftlich verfügbaren Bildern, Sprachformeln, Werthorizonten und symbolischen Handlungen, die als historisch begründet gelten und ... eine spezifische mentale, sinnliche und emotionale Plausibilität besitzen“¹⁴⁹. KASCHUBA operiert mit dem Begriff der „kulturellen Kodierungen“¹⁵⁰, anhand derer

¹⁴² Erbe betont die Bewegung der Nationalstaaten des 19. Jahrhunderts und die daraus resultierende und weiterhin gültige national- und landesgeschichtliche Prägung der „regionalen Identität“, wenngleich er den Bedeutungsverlust des Nationalstaates nicht übergeht. / Vgl. Erbe, Michael: *Die historische Dimension Regionaler Identität*, in: Bossong, Georg / Erbe, Michael / Frankenberg, Peter / Grivel, Charles / Lilli, Waldemar (Hrsg.): *Westeuropäische Regionen und ihre Identität: Beiträge aus interdisziplinärer Sicht*, J & J Verlag, Mannheim 1994, S. 38-41.

¹⁴³ Ebenda, S. 38.

¹⁴⁴ Diese sozialwissenschaftliche Konzeption „nationaler Identität“ beruht auf politisch-ökonomischen, historisch-dynamischen und für das Alltagsbewusstsein relevanten Zugängen. / Vgl. Meier-Dallach, Hans-Peter / Ritschard, Rolf / Nef, Rolf: *Nationale Identität – ein Fass ohne empirischen Boden?*, Edition cultur prospectiv, Zürich 1990, S. 55.

¹⁴⁵ Vgl. Kaschuba, Wolfgang: *Geschichtspolitik und Identitätspolitik. Nationale und ethnische Diskurse im Vergleich*, in: Binder, Beate / Kaschuba, Wolfgang / Niedermüller, Peter (Hrsg.): *Inszenierung des Nationalen: Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*, Böhlau, Köln 2001, S. 19.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 19.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 19.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 20.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 23.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 23.

die oben genannte Komplexität vereinfacht und über relativ wenige „symbolische Repräsentanzen nationaler Geschichte und Kultur“¹⁵¹ erfasst wird. Als entsprechenden Diskurs kann die „systematische und ständige Umgestaltung“¹⁵² des Identitätskonzeptes auf Grundlage des „kulturellen Wissens“¹⁵³ bezeichnet werden. Die Nationalgeschichte ist in diesem Zusammenhang also niemals bloßer Bezug zur Datierung von Ereignissen der Vergangenheit, sondern „erscheint ... als ständig neu formbare Materie, die immer neue Deutungen ermöglicht“. KASCHUBA wählt dafür den Begriff der „nationalen Authentisierungsstrategien“¹⁵⁴. Der Identitätsdiskurs beruht also auf „der historischen Schicksalsgemeinschaft und der ethnischen Abstammungsgemeinschaft“¹⁵⁵. Letztere kodifizieren den Bezug zur geschichtlichen Vergangenheit, während das ‚Schicksal‘¹⁵⁶ zudem in seinem teleologischen Moment relevant ist.

III.1.4. Rezeptionsprozesse nationaler Identitätsdiskurse

EDUARDO LOURENÇO betont die Prämisse, die der Identitätsfrage eigen ist, wobei somit ihr zentrales Element nicht die ‚Identität‘ als Synonym für ihre Existenz ist, sondern „sua modalidade, ... sua expressão, e, sobretudo, ... sua perturbação“¹⁵⁷. Ihre Leistung besteht somit nicht im einfachen Übertragen des bestehenden Selbstverständnisses in die Gegenwart, sondern in der Adaptation durch Komplementäre und Korrektive. Der Begriff ‚Identitätsdiskurs‘¹⁵⁸ impliziert ein bereits bestehendes, tendenziell homogenes Identitätskonzept: Der Diskurs als eine „Erörterung, ... Abhandlung über ein bestimmtes Thema“¹⁵⁹ sowie als weiterführende Begründung seines Geltungsanspruchs¹⁶⁰ hat bereits einen gefestigten und klar definierten

¹⁵¹ Ebenda, S. 33.

¹⁵² Ebenda, S. 23.

¹⁵³ Ebenda, S. 23.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 25.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 26.

¹⁵⁶ Hier sei auf die portugiesischen Entsprechung *destino* hingewiesen.

¹⁵⁷ Lourenço, Eduardo: *Identidade e Memória: o caso português*, in: Ferreira, Eduardo de Sousa (Hrsg.): *Conflitos e Mudanças em Portugal 1974-1984*, Editorial Teorema, Lisboa 1985, S. 17.

¹⁵⁸ Vgl. Reckwitz, Andreas: *Der Identitätsdiskurs. Zum Bedeutungswandel einer sozialwissenschaftlichen Semantik*, in: Rammert, Werner / Knauthe, Gunther / Buchenau, Klaus / Altenhöfer, Florian (Hrsg.): *Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen: ethnologische, soziologische und historische Studien*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2001, S. 21-25.

¹⁵⁹ Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1994, S. 123.

¹⁶⁰ Angelehnt an den Diskursbegriff von Jürgen Habermas / Vgl. ebenda, S. 123.

Bezugspunkt, von dem diskursiven Stränge ausgehen. Ausgehend von der Definition moderner Gesellschaften als soziale Systeme mit ihren als ‚Identität‘ artikulierten Funktionen und Rollen¹⁶¹ sind nun die Prozesse der Rezeption der entsprechenden Diskurse typologisch zu erfassen.

Das Verhältnis zwischen dem Konzept ‚nationaler Identitäten‘ und der subjektiv verorteten ‚nationalen Identifikation‘ kann entweder als positiv oder als negativ charakterisiert werden, wobei eine passive oder aktive Haltung zugrunde liegen kann. Anhand übernommener Begriffe¹⁶² wird dies als Typologie für die weitere Verwendung grafisch dargestellt. Beispielsweise wäre eine hinterfragende Rezeption eines bestehenden Diskurses Resultat einer eher negativen Identifikation von passiver Haltung. Dieses Modell soll einerseits zeigen, wie verschieden die diskursiven Rezeptionen auf bestehende Identitätskonzepte sein können. In dieses Schema sollen schließlich die ermittelten Diskurse eingeordnet werden können. Es kann jedoch lediglich solche Tendenzen berücksichtigen, wie sie für die Darstellung der Rezeptionsspannweite entlang der beiden qualitativen Achsen notwendig erscheinen:

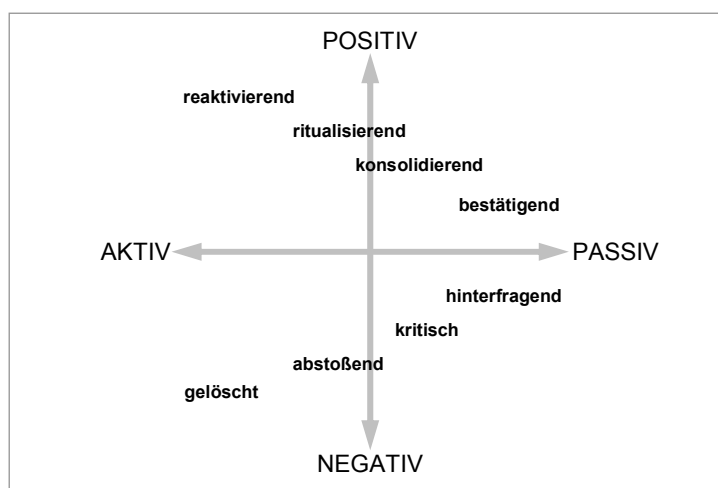


Abb. 1: Verhältnisse zwischen nationaler Identität und nationaler Identifikation anhand der Rezeptionsqualität (eigene Darstellung)

¹⁶¹ Vgl. Meier-Dallach, Hans-Peter / Ritschard, Rolf / Nef, Rolf: *Nationale Identität – ein Fass ohne empirischen Boden?*, Edition cultur prospectiv, Zürich 1990, S. 55-56.

¹⁶² Vgl. ebenda, S. 56-59.

Gerade solche Ereignisse sind dabei von Bedeutung, die einen Wandel im vorherrschenden Diskurs erzeugen oder ihm unterliegen.¹⁶³ Für eine Analyse der Hauptlinien des portugiesischen Diskurses über die Zeit der staatlichen Existenz gilt es also, das Augenmerk auf die Historie Portugals und ihre kulturelle Reflexion¹⁶⁴ zu richten. Eine Analyse der portugiesischen Geschichte muss also die historischen und historiographischen Epochen und Einteilungen als Struktur übernehmen, während für die Ermittlung der Hauptaspekte des nationalhistorischen Diskurses auf den Mythosbegriff zurückgegriffen wird. Der Mythos hat dabei als „Dichtung (Sage) von Göttern, Helden und Geistern der Urzeit eines Volkes als »Verdichtung« bestimmter Urerlebnisse“¹⁶⁵ die Funktion der Ausgestaltung des historischen Grundgerüsts der Existenz von Volk, Kultur und Nation. Relevant sind hier halbgeschichtliche Mythen um Kriege und heroische Persönlichkeiten, welche in irrationaler Deutung durch allegorische Auslegung als unerschöpflicher, vorbildlicher Quell der Poesie fungieren.¹⁶⁶ Die Funktionalität des Mythos in der Literatur ergibt sich über „deren ständige Befruchtung als ... Stoffreservoir für die Lesbarkeit der Welt, indem sie nicht nur einzelne ... Symbole verwendet, sondern auch ganze Mythen übernimmt, anreichert, kombiniert, aktualisiert und dichterisch ausformt oder neu schafft, selbst neue Mythen kreiert“¹⁶⁷.

III.2. Vier-Feld-Modell der nationalhistorischen Mythen in Portugal

Auf Grundlage verschiedener nationaler Mythen kann entsprechend eine Mehrzahl von Identitätsdiskursen angenommen werden. Andererseits aber hat die Perspektive *einer* nationalhistorischen Grundkonstante auch *einen* Identitätsdiskurs zur Folge. Der Singular ist also angebracht, sofern die zentrale nationalhistorische Perspektive betont werden soll. Mehrere Identitätsdiskurse beziehen sich auf die

¹⁶³ Konflikte, Katastrophen, Geschichtszyklen, Umbrüche, und ähnliche gesellschaftlich und politisch relevante Entwicklungen. / Vgl. Meier-Dallach, Hans-Peter / Ritschard, Rolf / Nef, Rolf: *Nationale Identität – ein Fass ohne empirischen Boden?*, Edition cultur prospectiv, Zürich 1990, S. 57-58.

¹⁶⁴ Vgl. Armbruster, Claudius: *Iberische Wurzeln und Rhizome – Postkoloniale und periphere Identitätsbegründungen auf der Iberischen Halbinsel*, in: Gómez-Montero, Javier (Hrsg.): *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte in Spanien und Portugal: Sprache – Narrative Entwürfe – Texte*, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 2001, S. 223-224.

¹⁶⁵ Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1994, S. 354.

¹⁶⁶ Vgl. Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Alfred Kröner, Stuttgart 1989, S. 600-601.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 601.

verschiedenen nationalhistorischen Mythen und ihren Wechselbeziehungen, wie sie auf Grundlage des beschriebenen Ansatzes identifiziert und lokalisiert werden können. Im Hinblick auf die Anwendbarkeit erfordert dies ein abstrahiertes Modell, das über vier mythische Felder den nationalhistorischen Diskurs erfassen kann. Somit hat das Modell den Anspruch, zumindest die wichtigsten Diskurse in den Feldern bzw. in den Wechselbeziehungen zwischen ihnen verorten zu können.

III.2.1. Der nationalhistorische Ansatz: ‚Portugal als Geschichte‘

„Durante séculos, nem para nós nem para os outros era Portugal mais do que «um país que tinha um império».“¹⁶⁸

Die Geschichte ist, ob als weit zurückliegende Vergangenheit oder als nähere Gegenwartsgeschichte, in jedem Identitätsdiskurs eine zentrale Kategorie. Der geschichtliche Vergangenheitsbezug ist für sich Bestandteil jeder ‚Gruppenidentität‘.¹⁶⁹ Der Vergangenheitsbezug des portugiesischen Identitätsdiskurses ist jedoch weit mehr als sein rein historisch-empirisches Fundament. Mehr als alle anderen Identität stiftenden Elemente offeriert die Nationalgeschichte eine Kontinuität, unter der auch unbeständige Entwicklungen in ein einheitliches historisches Verständnis gebracht werden können. LOURENÇO verweist auf die zentrale transhistorische Konstante, wobei der Vergangenheitsbezug gleichzeitig die dem Schicksal unterworfenen Zukunft andeutet:

„O tempo de um povo é trans-histórico na própria medida em que é «historicidade» (...) Cada povo só o é por se conceber e viver justamente como destino. Isto é, simbolicamente, como se existisse desde sempre e tivesse consigo uma promessa de duração eterna.“¹⁷⁰

Die ‚Schicksals- und Erinnerungsgemeinschaft‘ veranschaulicht dieses Phänomen, denn sie verbindet die Rückschau in die Vergangenheit und den Ausblick in die Zukunft. Damit ist ‚Identität‘ über das gemeinsame Schicksal des Volkes mit seiner als unverrückbar empfundenen Existenz in Zeit definiert. Sie wird also gleichzeitig

¹⁶⁸ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 16.

¹⁶⁹ Vgl. Kaschuba, Wolfgang: *Geschichtspolitik und Identitätspolitik. Nationale und ethnische Diskurse im Vergleich*, in: Binder, Beate / Kaschuba, Wolfgang / Niedermüller, Peter (Hrsg.): *Inszenierung des Nationalen: Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*, Böhlau, Köln 2001, S. 22-26.

¹⁷⁰ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 9.

historisch und transhistorisch gelebt¹⁷¹, und was die historische bzw. an der Vergangenheit orientierte Komponente angeht, so sind die Portugiesen, ‚weil sie waren‘ – LOURENÇO spricht vom „somos por ter sido“¹⁷² oder vom „o termos sido“¹⁷³. Dieser Vergangenheitsbezug zeigt sich anhand verschiedener, die zeitliche Tiefe akzentuierende Topoi: „multi-secular história portuguesa“¹⁷⁴ und „oito séculos de história“¹⁷⁵ seien hier beispielsweise angeführt. Bei JORGE DIAS etwa dient der Topos als Beleg für die Schwierigkeit einer Gesamtanalyse der portugiesischen Kultur:

„... o que não será estabelecer as bases culturais permanentes dum povo estratificado e com oito séculos de história?“¹⁷⁶

Die Tendenz, diesen Zeitrahmen zusätzlich zu expandieren, untermauert die Relevanz dieses Vergangenheitsbezuges. Er wird primär repräsentiert durch den Jahrtausendtopos:

„...por ventura mais de um milénio, porque as raízes da Nação são anteriores ao Condado Portucalense.“¹⁷⁷

Inwiefern dies als ‚homogenes und ‚krisenfestes‘ Selbstverständnis interpretiert werden kann, relativiert LOURENÇO:

„Povo com larga memória espontânea e cultivada de si mesmo, nação com definição política, territorial e cultural de muitos séculos, Portugal não parece exemplo particularmente interessante do fenómeno ... de crise de identidade.“¹⁷⁸

Nicht die Tatsache des Geschichtsbezuges, sondern seine Struktur und Qualität machen die Besonderheit des portugiesischen Selbstverständnisses aus. Während im Allgemeinen das nationale Sein in Gegenwart und Zukunft auf der historisch akkumulierten ‚Identität‘ beruht, offenbart der portugiesische Kasus eine Fixierung

¹⁷¹ Vgl. ebenda, S. 9-10.

¹⁷² Lourenço, Eduardo: *Identidade e Memória: o caso português*, in: Ferreira, Eduardo de Sousa (Hrsg.): *Conflitos e Mudanças em Portugal 1974-1984*, Editorial Teorema, Lisboa 1985, S. 19.

¹⁷³ Lourenço, Eduardo: *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1982, S. 25.

¹⁷⁴ Aragão, Rui: *Portugal, o desafio nacionalista. Psicologia e Identidade Nacionais*, Editorial Teorema, Lisboa 1985, S. 47.

¹⁷⁵ Dias, José: *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1985, S. 4-5.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 4-5.

¹⁷⁷ Moreira, Adriano: *Conferências de Matosinhos: Identidade Europeia e Identidade Portuguesa*, Página a Página, Porto 1994, S. 16.

¹⁷⁸ Lourenço, Eduardo: *Identidade e Memória: o caso português*, in: Ferreira, Eduardo de Sousa (Hrsg.): *Conflitos e Mudanças em Portugal 1974-1984*, Editorial Teorema, Lisboa 1985, S. 17-18.

auf seine als Sonderstellung empfundene und auch inszenierte Rolle im globalen Gefüge. LOURENÇO wählt dafür den Begriff ‚Hyperidentität‘:

„O nosso problema ... não é problema de identidade, ... mas de hiperidentidade, de quase mórbida fixação na contemplação e no gozo da diferença que nos caracteriza ou nós imaginamos tal no contexto dos outros povos, nações e culturas.“¹⁷⁹

Welche Besonderheiten aber machen Portugal und seine Geschichte aus bzw. werden in diesem Sinne wahrgenommen? Der zweite Teil dieser Frage berücksichtigt die wichtige Ergänzung, wie sie der Soziologe mit dem Ausdruck „nós imaginamos tal“¹⁸⁰ gemacht hat. Es gilt also, auf Grundlage der historischen Konstante, die als außergewöhnlich wahrgenommenen Charakteristika Portugals auszumachen. Interessanterweise ist dabei nicht die Beständigkeit und Stabilität der staatlichen Existenz über Jahrhunderte, sondern ihre ständige Gefährdung als zugrunde liegender Antrieb hervorzuheben. Klar wird diese Widersprüchlichkeit besonders anhand LOURENÇOS Gegenüberstellung der „objektiven Schwäche“¹⁸¹ und des „hohen Grades ontologischer Sicherheit“¹⁸² des Identitätskonzeptes. Selbst der Sebastianismus – Resultat einer „nationalen Tragödie“ – soll „afirmar a existência, não só histórica, como imortal, de Portugal“¹⁸³. Dieser Logik folgend sieht ADRIANO MOREIRA Portugal, in Abgrenzung zu anderen ‚Großnationen‘ wie Großbritannien und Spanien, als Nationalstaat *par excellence*.¹⁸⁴

Durch die Erfassung der nationalhistorischen Identitätsdiskurse anhand der mythischen Felder können zudem die verschiedenen Optionen ‚nationaler Orientierung‘ überprüft werden, denen Portugal mit seiner Randlage zwischen Europa, dem Atlantik und Afrika stets unterworfen blieb. So beschreibt die portugiesische Geschichte einen „Bogen, dessen beide Enden in Europa wurzeln“¹⁸⁵. Die folgende Übersicht stellt auf Grundlage dieser nationalhistorischen Konstante die mythischen Felder dar:

¹⁷⁹ Ebenda, S. 18.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 18

¹⁸¹ „nossa fragilidade objectiva“ / Ebenda, S. 19.

¹⁸² „nosso grau de segurança ontológica“ / Ebenda, S. 19.

¹⁸³ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 19.

¹⁸⁴ Vgl. Moreira, Adriano: *Conferências de Matosinhos: Identidade Europeia e Identidade Portuguesa*, Página a Página, Porto 1994, S. 12.

¹⁸⁵ Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 27.

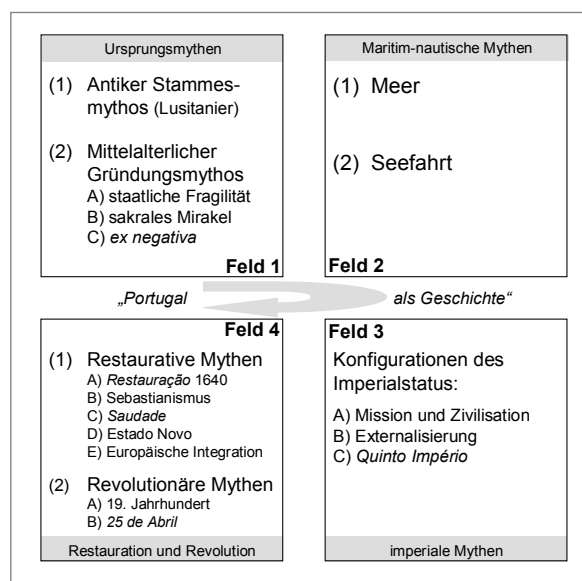


Abb. 2: Das Vier-Feld-Modell nationalhistorischer Mythen (eigene Darstellung)

III.2.1.1. Feld ① – Ursprungs- und Gründungsmythen

III.2.1.1.1. Antiker Stammesmythos

Die portugiesische Geschichtswissenschaft oszilliert im Bereich der Frühgeschichte Portugals zwischen zwei Konzepten: dabei dominiert heutzutage das *erste*, ‚westiberische‘ Konzept¹⁸⁶, welches die politisch-herrschaftliche Wechselhaftigkeit bis zum Ende des ersten nachchristlichen Jahrtausends im heutigen Staatsgebiet berücksichtigt¹⁸⁷, über das *zweite* Konzept, das mit dem Adjektiv ‚lusitanisch‘ belegt werden kann.

Letzteres geht von einer relativ homogenen ethnisch-kulturelle Basis aus, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt. Es nimmt Bezug auf die Volksgruppe der Lusitanier, auf die die Römer, neben anderen keltiberischen Stämmen, bei ihrer Eroberung des westlichsten Teils der Iberischen Halbinsel trafen.¹⁸⁸ Weshalb gelten die Lusitanier offenbar als *die* ‚Proto-Portugiesen‘, obwohl sie sich ethnisch

¹⁸⁶ Vgl. Mattoso, José: *O essencial sobre a formação da Nacionalidade*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1986, S. 3-26.

¹⁸⁷ Weder wird *Viriato* mit keinem Wort von Oliveira Marques erwähnt, noch wird der antirömische Widerstand der Lusitanier besonders hervorgehoben. Folglich ist *Viriato*s Einfluß aus seiner Perspektive zwar nicht ahistorisch, jedoch für die (viel spätere) Konstitution des politisch-gesellschaftlichen Gebildes „Portugal“ so gut wie unbedeutend. Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 4-5 und auch Mattoso, José: *O essencial sobre a formação da Nacionalidade*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1986, S. 12.

¹⁸⁸ Vgl. Ruhl, Klaus-Jörg: *Die Geschichte Spaniens und Portugals zum Nachschlagen*, Ploetz im Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1998, S. 27-29.

nur sehr wenig von den anderen Volksgruppen unterschieden, deren Lebensraum ebenso weite Teile des heutigen Staatsgebiets¹⁸⁹ einschloss? Entscheidend für ihre mythische Rezeption war der von charismatischen Führern wie Viriatus¹⁹⁰ angeführte, guerillaartige Widerstand westiberischer Stämme gegen die vorrückenden Römer. Neben militärischen Fähigkeiten wurden Viriatus auch diplomatische Qualitäten nachgesagt.¹⁹¹ Der beharrliche Widerstand gegen die römischen Invasoren ermöglichte zudem eine Auslegung im Sinne eines Unabhängigkeits- und Freiheitskampfes¹⁹², wie bei JORGE DIAS zu lesen ist:

„Os Lusitanos ... eram um povo rude, sóbrio e espantosamente resistente e aguerrido. Era tal o amor pela independência que os Romanos ... viram fracassar umas atrás das outras as tentativas para os dominar. Só ao fim de mais de um século ... foi possível a subjugação deste povo, considerado um dos mais indómitos daquele tempo.“¹⁹³

Dieser erste konkrete Ansatzpunkt des historischen Identitätskonzeptes wird repräsentiert durch das regionale Toponym ‚Lusitania‘¹⁹⁴ und den entsprechenden Adjektiven ‚luso‘, ‚lusitano‘ und auch ‚lusíada‘¹⁹⁵. Die Verwendung der genannten Adjektive bis heute belegt, dass die Portugiesen die Lusitanier weiterhin „als ihr Stammvolk ansehen“¹⁹⁶.

Anhand seiner literarischen Rezeption kann dieses mythische Feld weiterhin präzisiert werden. Im Heldenepos *Os Lusíadas* von LUÍS VAZ DE CAMÕES findet es

¹⁸⁹ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 4 und Mattoso, José: *O essencial sobre a formação da Nacionalidade*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1986, S. 11.

¹⁹⁰ Ruhl, Klaus-Jörg: *Die Geschichte Spaniens und Portugals zum Nachschlagen*, Ploetz im Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1998, S. 28.

¹⁹¹ Vgl. Amado, José Carlos: *História de Portugal*, Primeiro Volume, Verbo Juvenil, Cacém 1981, S. 11-12.

¹⁹² Entsprechend wird bei Schönberger die Aktualität Viriatus als „Freiheitsheld“ betont. Die pro-franquistischen Legionäre aus Portugal im spanischen Bürgerkrieg nannten sich »os viriatos«. / Vgl. Schönberger, Axel: *Die portugiesische Geschichte von den Anfängen bis zur Nelkenrevolution im Abriß*, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997. Seiten 120 und 151.

¹⁹³ Dias, José: *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1985, S. 18-19.

¹⁹⁴ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 10 (Karte 1).

¹⁹⁵ Dieses repräsentative Adjektiv stellt zugleich einen Bezug zu Camões' Heldenepos und damit zum ‚goldenen Zeitalter‘ her.

¹⁹⁶ Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 28.

oft Verwendung¹⁹⁷; wobei es nicht nur als Synekdoche den geographischen Bezugspunkt einleitet („ocidental praia lusitana“¹⁹⁸), sondern auch als Urbild für die abstrakte Heroik des ‚goldenen Zeitalters‘ fungiert.¹⁹⁹ FERNANDO PESSOA widmet Viriatus in seinem Werk *Mensagem* ein gleichnamiges Gedicht, wobei er die Lusitanier („Vivemos, raça, porque houvesse / Memoria em nós do instinto teu“²⁰⁰) auf direktem Wege mit der nationalen Herausbildung („Nação porque reincarnaste, / Povo porque resuscitou / ... / Assim se Portugal formou“²⁰¹) in Verbindung bringt. Diese exemplarisch skizzierte historiographisch-literarische Rezeption und die Beständigkeit der Vorsilbe ‚luso-‘ bezeugt die Aktualität dieses ‚lusitanischen Archetypus‘.

III.2.1.1.2. Aspekte des mittelalterlichen Gründungsmythos

„A nação não tem certidão de nascimento.“²⁰² Mit dieser Feststellung wehrt sich JOSÉ MATTOSO gegen die weit verbreitete Tendenz, den langen und differenzierten Prozess²⁰³ der Herausbildung des unabhängigen Portugal²⁰⁴ durch einen oder wenige Daten bzw. Ereignisse zu kodifizieren. Allerdings sprechen gerade solch punktuell besetzten Ausdrücke – wie etwa „a primeira tarde portuguesa“²⁰⁵ in Bezug auf den Sieg des Afonso Henriques bei São Mamede (1128) – für das Bedürfnis nach *einem* symbolischen Anfangspunkt. Sie füllen, MATTOSOS Begrifflichkeit folgend, die ‚Geburtsurkunde‘ mit wenigen plakativen Daten und Namen der Nation aus. Zunächst aber muss umrissen werden, welche historischen Optionen dafür zur Verfügung stehen. Nach MATTOSO kann von einem Staat im politisch-

¹⁹⁷ Vgl. Camões, Luís de: *Os Lusíadas*, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Instituto Camões, Lisboa 2000, S. 59-122 (Cantos III und IV).

¹⁹⁸ Ebenda, S. 1 (Canto I,1).

¹⁹⁹ Vgl. Saraiva, António José: *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Publicações Europa-América, Mem Martins 1984, S. 59.

²⁰⁰ Pessoa, Fernando: *Mensagem – e outros poemas afins seguidos de «Fernando Pessoa e a ideia de Portugal»*, Publicações Europa-América, Mem Martins, o. J., S. 101.

²⁰¹ Ebenda, S. 101.

²⁰² Mattoso, José: *O essencial sobre a formação da Nacionalidade*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1986, S. 7.

²⁰³ Die Geschichtswissenschaft tendiert im Allgemeinen dazu, den Kern diesen Prozess zwischen 1128 (Schlacht bei São Mamede) und 1249 (Okkupation Faros) anzusiedeln. / Vgl. Mattoso, José: *O essencial sobre a formação da Nacionalidade*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1986, S. 26-45.

²⁰⁴ Ebenda, S. 8.

²⁰⁵ Ferreira Ramos, P.: *As Principais Datas da História de Portugal*, Publicações Europa-América, Mem Martins 1993, S. 9.

administrativen Sinne erst ab der Regierungszeit des dritten Monarchen Afonso II. gesprochen werden.²⁰⁶ Die „Geburt Portugals“²⁰⁷ wird primär mit dem Wirken des ersten Königs Afonso Henriques assoziiert. Ferner sind die als entscheidend geltenden militärischen Züge der christlichen Reconquista unter seiner Führung und der mit ihr einhergehenden Südexpansion des Königreiches seiner Nachfolger von Bedeutung; dies stellt die portugiesische Unabhängigkeit in einen größeren Rahmen der ‚Rückeroberung‘ des westlichen Iberiens für die Christenheit und charakterisiert sie somit als religiös-politische Bewegung. Die Gründung Portugals unter der ersten Dynastie fällt somit mit dem „espírito de cruzada“²⁰⁸ zusammen. Der staatliche Ursprung lässt sich entsprechend zurückverfolgen, so dass etwa OLIVEIRA MARQUES´ Chronologie im Jahr 938 – mit der ersten urkundlichen Erwähnung der Grafschaft *Portucalia* – beginnt.²⁰⁹ Von der ersten wirklichen Bewährungsprobe gegenüber Spanien zeugt jedoch erst die gewonnene Schlacht bei Aljubarrota²¹⁰, mehr als vier Jahrhunderte später.

Ungeachtet der Verfügbarkeit zahlreicher Datierungsoptionen für die ‚staatliche Geburt‘ gilt es, primär die strukturellen Gegebenheiten der Herausbildung Portugals zu untersuchen und ihre Relevanz für die nationalen Mythen herauszuarbeiten.

A) An erster Stelle ist die organische Schwäche als natürliche Gegebenheit des sich herausbildenden Königreiches zu nennen. Die Suche nach den „Grundlagen der portugiesischen Nation“²¹¹ ist daher oft mit einer relativierenden Erklärung verbunden:

„Für sich allein lässt diese Tatsache (das Fehlen natürlicher Grenzen, mit Ausnahme des Atlantiks im Westen und Süden, Anmerkung des Verfassers) weder die staatliche Unabhängigkeit Portugals als politisch unsinnig erscheinen noch rechtfertigt sie eine iberische Einheit. Überall in Europa, ja überall auf der Welt, widersprechen sich Geographie und Geschichte häufig.“²¹²

Diese Rechtfertigung der nationalen Geschichte im regionalen und internationalen Vergleich deutet sowohl auf die gefährdete Eigenständigkeit des kleinen

²⁰⁶ Mattoso, José: *O essencial sobre a formação da Nacionalidade*, Impresa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1986, S. 41.

²⁰⁷ Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 23-50 (Titel).

²⁰⁸ Real, Miguel: *Portugal. Ser e Representação*, Difel, Algés 1998, S. 17.

²⁰⁹ So der erste Eintrag der ‚Zeittafel zur Geschichte Portugals‘ / Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 655.

²¹⁰ Vgl. ebenda, S. 74.

²¹¹ Ebenda, S. 1 (Unterüberschrift).

²¹² Ebenda, S. 2.

Territoriums als auch auf das asymmetrische Verhältnis zum mächtigen Nachbarn Kastilien bzw. Spanien hin.

Der erstgenannte Aspekt wird maßgeblich repräsentiert durch geometrisch angelehnte Ausdrücke wie etwa „pequeno rectângulo“²¹³, die die territoriale Kleinheit als „Küstenstreifen“²¹⁴ oder, wie CAMÕES, als „pequena casa lusitana“²¹⁵ beschreiben. Die Inselmetapher²¹⁶ wird für das Selbstverständnis zwar erst im Verlauf der Überseeexpansion wirksam, liegt aber im Grunde in der territorialen Kleinheit und in der, für Randlagen typischen, Isolation des „Auf sich allein gestellt sein“²¹⁷ begründet. Die kontinentale Orientierung des frühen Portugals ging nach LOURENÇO im weiteren Verlauf allmählich verloren:

„...o Portugal medieval foi «mais europeu» ... do que o será e se sentirá depois.“²¹⁸

Der zweite Aspekt – die iberische Koexistenz mit Kastilien bzw. Spanien – akzentuiert die Wahrnehmung der Schwäche als reale Gefährdung durch einen mächtigeren Nachbarn. Die gefährdete Existenz hat ihre Aktualität niemals eingebüßt, wie ein Debattenbeitrag selbst in Zeiten der vollzogenen europäischen Integration belegt.²¹⁹ Die Umdeutung dieser Fragilität als „göttliche Gabe“²²⁰ (statt als organisches Hindernis für die staatliche Prosperität) deutet bereits eine ‚sakrale Kompensation‘ an. LOURENÇO begründet diese Wahrnehmung damit, dass die staatliche Existenz angesichts der Dominanz Kastiliens²²¹ und im Kontrast zur

²¹³ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 11.

²¹⁴ „...estreita faixa situada na região ocidental da Península Ibérica e inclinada para o mar...“ / Amado, José Carlos: *História de Portugal*, Primeiro Volume, Verbo Juvenil, Cacém 1981, S. 7.

²¹⁵ Camões, Luís de: *Os Lusíadas*, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Instituto Camões, Lisboa 2000, S. 178 (Canto VII, 14).

²¹⁶ Vgl. Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 15.

²¹⁷ „...esse Portugal pobre, mas autogovernado...“ / Ebenda, S. 17.

²¹⁸ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 15.

²¹⁹ Fernandes Fafe, José: *Conferências de Matosinhos: Está Portugal em Vias de deixar de Existir?*, Página a Página, Porto 1994, S. 15-16.

²²⁰ „...e o seu reverso, a ideia que essa fragilidade é um dom, uma dádiva da própria Providência“ / Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 12.

²²¹ Tatsächlich zählt Lourenço Kastilien zu den „Großspanien“ zum Opfer gefallenen Reichen bzw. Herzogtümern, obgleich es eine kastilische Dominanz war, aus der sich die spätere spanische Nation entwickelte. / Vgl. Ruhl, Klaus-Jörg: *Die Geschichte Spaniens und Portugals zum Nachschlagen*, Ploetz im Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1998, S. 62-63 und auch Schönberger, Axel: *Die portugiesische Geschichte von den Anfängen bis zur Nelkenrevolution*

optionalen, aber letztendlich nicht realisierten gesamtiberischen Herrschaftskonstellation zumindest als ungewöhnliche Tatsache erscheinen muss:

„A hora de nascimento de um povo ... não se compara a nenhuma outra. (...) Ainda hoje, olhando o mapa da Península Ibérica, ... custa a perceber como só o pequeno rectângulo português se constituiu e, sobretudo, perseverou ao longo de oito séculos como uma nação politicamente independente. E, com este estatuto, um dos mais antigos e coerentes estados da Europa. Compreende-se mal que o pequeno reino de Portugal do século XII tenha resistido ao destino comum de todos os pequenos reinos da Ibéria, ..., como os reinos de Aragão, de Castela e Leão, ou do condado da Catalunha...“²²²

Mit „custa a perceber“ und „compreende-se mal“ präzisiert der Soziologe die Darstellung der staatlichen Genese als – nach geopolitischen Gesichtspunkten – kaum erklärbarer „portugiesischer Ausnahmefall“²²³: ein Ausgangspunkt für die Rezeption der Unabhängigkeit, ihrer Konsolidierung und vor allem ihres Bestehens über Jahrhunderte hinweg als ‚Wunder‘. Somit muss auf Grundlage der Aspekte der Fragilität und Singularität ihre Fortsetzung als ‚sakrales Mirakel‘ untersucht werden.

B) Der als *milagre*²²⁴ bezeichneten Schlacht bei Ourique²²⁵ vom 25. Juli 1139 billigt OLIVEIRA MARQUES nur den Charakter eines Raubzuges unter vielen auf maurischem Gebiet zu – ohne eindeutige Eroberungsabsicht und von eher sporadischem Charakter.²²⁶ So wird dieser Sieg erst nachträglich zum ‚Wunder‘ mythisiert, wie LOURENÇO verdeutlicht.²²⁷ Eingebettet in den größeren Rahmen der christlichen Reconquista, steht das *milagre de Ourique* also nicht nur für einen überraschenden militärischen Sieg, sondern für den göttlichen Beistand, der Portugal in seiner Gründungsphase zuteil wurde. LOURENÇO misst dieser Tendenz zur „sacralização das origens“²²⁸ im Rahmen eines Ursprungsmythos eine zentrale Rolle zu. Im Falle Portugals verstärkte sich dies jedoch durch die besonders enge

im Abriß, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997, S. 128.

²²² Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 11.

²²³ „excepção portuguesa“ / Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 11.

²²⁴ Ebenda, S. 14.

²²⁵ Vgl. Ferreira Ramos, P.: *As Principais Datas da História de Portugal*, Publicações Europa-América, Mem Martins 1993, S. 9.

²²⁶ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 37 und 45.

²²⁷ Vgl. Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 14.

²²⁸ Ebenda, S. 12.

staatliche Inkorporation des Sakralen als messianisch-prophetische²²⁹ Konfiguration des nationalen Schicksals:

„... deve ser raro ter algum povo tomado tão à letra como Portugal essa inscrição ... messiânica do seu destino...“²³⁰

Dieser Parallelismus von staatlicher Herausbildung und religiöser Triebkraft geht zurück auf die Auslegung der christlichen Rückeroberung: sie wird oftmals als Fortsetzung der Kreuzzüge²³¹ interpretiert oder gilt als ‚Religionskrieg‘ als mit diesen verwandt, obwohl OLIVEIRA MARQUES diese Auffassung zumindest für die Zeit vor dem 12. Jahrhundert nicht teilt.²³² Dieses militärische, tellurische und religiöse Zusammenwirken schildert JORGE DIAS wie folgt:

„A espada que luta precisa de se apoiar no pão dos campos e na fé em Deus.“²³³

Als Teil der christlichen Rückeroberung definiert sich die Staatsgründung somit als wiederherstellende Bewegung²³⁴, und weniger als staatliche Inauguralzündung. Die Legende der Vision Afonso Henriques´ während der Schlacht von Ourique²³⁵ des gekreuzigten Christus ermöglicht die Übertragung dieser Bindung vom Überregionalen (iberische Reconquista) auf die konkrete Staatsgründung. Dieser göttlichen Unterstützung gesteht LOURENÇO eine Kontinuität bis zu den Erscheinungen der Mutter Gottes in Fátima 1917 zu.²³⁶ In Geschichtsbüchern für die Jugend wird diese staatlich-religiöse Bindung in einen globalen Rang erhöht:

„A Península surgirá então como a parte do Mundo em que mais profundamente há-de ser sentida e vivida a Lei de Cristo. E nela a terra que ... logo distingue-se pela maneira entusiástica e fiel como aceita e segue a verdade do Evangelho.“²³⁷

²²⁹ Vgl. ebenda, S. 21.

²³⁰ Ebenda, S. 12.

²³¹ „Kreuzzüge im Abendland“. / Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 43.

²³² Ebenda, S. 43.

²³³ Dias, José: *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1985, S. 21.

²³⁴ Charakterisiert durch die Vorsilbe „Re-“, auch bei der „Wiederbesiedlung“ (*repopoamento*) unter Afonso III. / Mattoso, José: *O essencial sobre a formação da Nacionalidade*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1986, S. 20.

²³⁵ Vgl. Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 12-13 und Real, Miguel: *Portugal. Ser e Representação*, Difel, Algés 1998, S. 21 sowie Ferreira Ramos, P.: *As Principais Datas da História de Portugal*, Publicações Europa-América, Mem Martins 1993, S. 9.

²³⁶ Vgl. Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 13.

²³⁷ Amado, José Carlos: *História de Portugal*, Primeiro Volume, Verbo Juvenil, Cacém 1981, S. 12.

Für LOURENÇO ist das Epitheton ‚Volk Christi‘²³⁸ zutreffender als ‚Volk Gottes‘, auch wenn der Soziologe etliche Vergleiche mit dem Kasus Israels²³⁹ wagt. Diese Sakralsymbolik wird von der machtpolitischen Realität gestützt, die in der mit hoher Tributpflicht verbundenen Anerkennung des portugiesischen Königreiches durch Papst Alexander III. (1179)²⁴⁰ begründet liegt:

„A soberania consiste, fundamentalmente, no poder legitimado ... pelos que, na ordem internacional, detêm o poder de legitimar. (...) Desde de 1139 ou 40, D. Afonso Henriques usa o título de Rei. Nesta altura, já tinha poder sobre um território ... Mas não tinha poder soberano. Só passa a tê-lo quando o Imperador de Leão e Castela, ... e, mais tarde, o Papa o reconhece como Rei.“²⁴¹

Im historischen Rückblick bilden die sakralen Bezüge und die Machtverflechtungen zwischen Staat und Kirche eine Einheit, die den Gründungsmythos als so genannte ‚göttlichen Garantie‘²⁴² konfiguriert. Sie kann als Kompensation der evidenten organischen Schwäche interpretiert werden, wie zum Teil RUI ARAGÃO²⁴³ und vor allem LOURENÇO zeigen:

„O sentimento profundo da fragilidade – e o seu reverso, a ideia que essa fragilidade é um dom, uma dádiva da própria Providência, e o reino de Portugal uma espécie de milagre contínuo, expressão da vontade de Deus – é uma constante da mitologia, não só histórico-política, mas também cultural portuguesa.“²⁴⁴

Die Tatsache, dass LOURENÇO dem Mirakel staatlicher Existenz eine Kontinuität zuweist, hängt größtenteils mit der weiteren Entwicklung zusammen.

²³⁸ Vgl. Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 13.

²³⁹ „Tudo se passa como se Portugal fosse para os portugueses como a Jerusalém para o povo judaico.“ / Lourenço, Eduardo: *Identidade e Memória: o caso português*, in: Ferreira, Eduardo de Sousa (Hrsg.): *Conflitos e Mudanças em Portugal 1974-1984*, Editorial Teorema, Lisboa 1985, S. 18.

²⁴⁰ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 27-28.

²⁴¹ Fernandes Fafe, José: *Conferências de Matosinhos: Está Portugal em Vias de deixar de Existir?*, Página a Página, Porto 1994, 5-6.

²⁴² „...esse sentimento que o português teve sempre de se crer garantido no seu ser nacional ... por um poder outro, mais alto, qualquer coisa como a mão de Deus.“ / Lourenço, Eduardo: *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1982, S. 21.

²⁴³ Aragão begründet die Schwäche Portugals jedoch vielmehr auf der Ebene der Mentalität (mehr im Bezug zu Persönlichkeit oder Persönlichkeit denn „Identität“), die weiblich geprägt sei, weil die Vaterfigur Kastilien-Leon/Spainien mit der endgültigen Loslösung im 12. Jh. fehlt. / Vgl. Aragão, Rui: *Portugal, o desafio nacionalista. Psicologia e Identidade Nacionais*, Editorial Teorema, Lisboa 1985, S. 48-52.

²⁴⁴ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 12.

C) Mit der Schlacht bei Aljubarrota (1385) wird erstmals in der portugiesischen Geschichte die Unabhängigkeit aktiv verteidigt.²⁴⁵ Das Verhältnis mit dem aufstrebenden Nachbarreich Kastilien im 14. Jahrhundert war durch verschiedene kriegerische Auseinandersetzungen²⁴⁶ geprägt. Obwohl die erste große Krise des portugiesischen Feudalstaates²⁴⁷ partiell bis weit ins 15. Jahrhundert hineinreichte und die Konflikte mit Kastilien von teils aggressiv vertretenen Ansprüchen seitens der portugiesischen Krone²⁴⁸ ausgingen, wird der Sieg von 1385 als Befreiungsschlag und erste Bewährungsprobe²⁴⁹ für die fragile portugiesische Unabhängigkeit wahrgenommen. Das Interregnum von 1383-1385 stellt MATTOSO zufolge einen entscheidenden Moment für die Aktivierung eines portugiesischen Nationalbewusstseins dar, weil der direkte Konflikt mit Kastilien als „problema nacional“²⁵⁰ gelebt wurde. Dabei ging das Verhältnis zum „inimigo hereditário“²⁵¹ weit über eine Rivalität hinaus. Es folgte der Logik der Negativdefinition der portugiesischen Identität, wie sie ARAGÃO für die ersten drei Jahrhunderte staatlicher Existenz herausarbeitet:

„É importante reparar que nos séculos XII, XIII e XIV a identidade portuguesa (sic!) afirma-se pela negativa. ... o que distingue e identifica os portugueses é a situação de serem contra os mouros, e também contra Castela – ou melhor, contra Leão, inicialmente. É de facto a luta sangrenta contra um inimigo exterior que dá uma «razão de ser activa» à colectividade nacional ...“²⁵²

Somit kann als abschließender Aspekt des Gründungsmythos festgehalten werden, dass sich seine Struktur *ex negativa* definiert.

²⁴⁵ Mit dem Tod Ferdinands I. starb die Dynastie Burgund aus, was eine zweijährige spanische Invasion zur Folge hatte. / Vgl. Ruhl, Klaus-Jörg: *Die Geschichte Spaniens und Portugals zum Nachschlagen*, Ploetz im Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1998, S. 169-170.

²⁴⁶ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 656.

²⁴⁷ Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 61 (Zwischentitel).

²⁴⁸ Ebenda, S. 69-71.

²⁴⁹ Das sakrale Moment entfaltet der im 20. Jahrhundert selig gesprochene Protagonist und Begründer der Avis-Dynastie, D. Nuno Álvares Pereira / Vgl. Amado, José Carlos: *História de Portugal*, Primeiro Volume, Verbo Juvenil, Cacém 1981, S. 82.

²⁵⁰ Vgl. Mattoso, José: *O essencial sobre a formação da Nacionalidade*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1986, S. 47.

²⁵¹ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 18.

²⁵² Aragão, Rui: *Portugal, o desafio nacionalista. Psicologia e Identidade Nacionais*, Editorial Teorema, Lisboa 1985, S. 48.

III.2.1.2. Feld ② – Maritime und nautische Mythen

Die Aspekte Meer und Seefahrt evozieren auf direktem Wege die portugiesische Überseeexpansion und die Errichtung des Weltreiches. Zwar greifen die entsprechenden Motive ineinander, für sie können aber verschiedene diskursive Ebenen identifiziert werden.

III.2.1.2.1. Meer

Das Meer ist weit vor dem systematischen Betreiben der Überseefahrten ein zentrales Element im Selbstverständnis der Portugiesen, wie die Cantigas des 13. Jahrhunderts zeigen.²⁵³ JORGE DIAS erkennt im Meer sogar die konstitutive Eigenschaft für die Herausbildung Portugals sowie, in einer mythischeren Konzeption, seine ‚historische Seele‘:

„...a unificação e a permanência da Nação deve-se ao mar. Foi a grande força atractiva do Atlântico que amontoou no litoral a maior densidade da população do Norte. (...) esse grande mar povoado de tempestades e de mistérios, foi a alma da Nação e foi com ele que se escreveu a história de Portugal. (...) a situação geográfica contribuiu indiscutivelmente para o carácter expansivo da cultura portuguesa.“²⁵⁴

Hier sticht also eine enge Verknüpfung von rein maritim-geographischen Eigenschaften und Gegebenheiten (*tempestades*, *litoral*) mit mythischen Elementen (*mistérios*, *alma da Nação*) hervor. Diese Art ‚transzendenter Grenzübergang‘ im tellurisch-maritimen und spirituellen Sinn, hat in CAMÕES‘ „Onde a terra se acaba e o mar começa“²⁵⁵ seinen Anfang. Das Meer ist zugleich geographische Grenze und Lebensgrundlage. Die Eigenständigkeit dieser ‚Meeresmythologie‘ im portugiesischen Selbstverständnis kann anhand von Beispielen literarischer Rezeption belegt werden.

In „Ode Marítima“²⁵⁶, das PESSOA unter seinem Heteronym ÁLVARO DE CAMPOS publizierte, dominiert das Meer als Lebensfaktor *par excellence*. Die „vida

²⁵³ Siepman verortet die Cantigas im Rahmen des literarischen Diskurses der *saudade*. / Vgl. Siepman, Helmut: *Das Selbstverständnis der Portugiesen in ihrer Literatur*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, S. 38-40.

²⁵⁴ Dias, José: *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1985, S. 9-17.

²⁵⁵ Camões, Luís de: *Os Lusíadas*, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Instituto Camões, Lisboa 2000., S. 64 (Canto III, 20).

²⁵⁶ Pessoa, Fernando: *Poesias de Álvaro de Campos e dos seus heterónimos Bernardo Soares e C. Pacheco*, Publicações Europa-América, Mem Martins, o. J., S. 159-182.

marítima²⁵⁷ wird aus Sicht eines am Kai stehenden Beobachters detailliert geschildert. Die starke Präsenz maritimer Motive in differenzierter ästhetischer Ausgestaltung ist hervorzuheben: das Meer ist präsent als das Leben bestimmende Element („vida marítima“²⁵⁸) und -elixier („enchem de ar marítimo os pulmões“²⁵⁹), Zeitreferenz („hora marítima“, „minutos marítimos“²⁶⁰), unermessliche Größe („extensões de mares diferentes“²⁶¹), Einsamkeit („solidões marítimas“²⁶²), das unbekannte Mysterium („misteriosos, porque se sabia menos deles“²⁶³), Wahn bzw. Verzückung („delírio das coisas marítimas“²⁶⁴), Anziehungskraft („Chamam por mim os mares“²⁶⁵), Tod und Verletzung („sangue nos mares“²⁶⁶), Grenze („horizonte marítimo“²⁶⁷) und auch Ort des Verbrechens („crimes marítimos“²⁶⁸). So, wie das Meer neben der tellurischen auch als spirituelle Lebensgrundlage Portugals definiert wird, ist auch die portugiesische Errungenschaft die Eroberung eines ‚maritimen Imperiums‘. Dieser Aspekt kann mithilfe PESSOAS Gedichtsfolge „Mar Português“²⁶⁹, dem zweiten Teil von *Mensagem*, ergänzt werden. Die zwölf Gedichte sind mit dem lateinischen Ausdruck „possessio maris“²⁷⁰ überschrieben, womit die einzige und eigentliche Besetzung des ‚imperialen Portugals‘ evoziert wird: das Meer. Das Meer definiert sich als gottgegebenes Bindeglied der Erdteile („Deus quiz que a terra fosse toda uma, / Que o mar unisse, já não separasse“²⁷¹), als beanspruchte Besetzung der Weltmeere durch die Portugiesen („Que o mar com fim será grego ou romano, / O mar sem fim é português (...) Para que fosses nosso, ó mar!“²⁷²). Dieser Teilaspekt entfaltet in Feld ③ weitere Relevanz.

²⁵⁷ Ebenda, S. 159.

²⁵⁸ Ebenda, S. 159.

²⁵⁹ Ebenda, S. 180.

²⁶⁰ Ebenda, S. 161 und 162.

²⁶¹ Ebenda, S. 161.

²⁶² Ebenda, S. 162.

²⁶³ Ebenda, S. 164.

²⁶⁴ Ebenda, S. 164.

²⁶⁵ Ebenda, S. 164.

²⁶⁶ Ebenda, S. 169.

²⁶⁷ Ebenda, S. 175.

²⁶⁸ Ebenda, S. 178.

²⁶⁹ Pessoa, Fernando: *Mensagem – e outros poemas afins seguidos de «Fernando Pessoa e a ideia de Portugal»*, Publicações Europa-América, Mem Martins, o. J., S. 109-115.

²⁷⁰ Ebenda, S. 109.

²⁷¹ Ebenda, S. 109.

²⁷² Ebenda, S. 110 und 114.

III.2.1.2.2. Seefahrt

Der nautische Mythos wird häufig mit dem umstrittenen Epitheton „Volk der Seefahrer“²⁷³ stereotypisch wiedergegeben. Er lässt sich wiederum aufgliedern in verschiedene diskursive Felder, wobei das Motiv der ‚nautischen Pionierleistung‘ die zentrale Rolle spielt. Seine Relevanz ergibt sich aus der Wahrnehmung der führenden Rolle Portugals im technisch-nautischen Bereich. Diese Errungenschaften sollten dann den Weg für den weitaus profitableren Überseehandel der Holländer, Engländer und Franzosen öffnen.²⁷⁴ Dass dadurch erstmals der weltweite Handel ermöglicht wurde, nährt den zivilisatorischen Charakter.²⁷⁵ Als Pionierleistung der portugiesischen Seefahrt im engeren Sinne gilt die Erkundung und Umschiffung Afrikas in mehreren Etappen und die günstige Aufteilung²⁷⁶ im Vertrag von Tordesillas (1494). Die ersten historisch dokumentierten Erkundungen durch die Portugiesen begannen 1334/35²⁷⁷, während dann nach der Eroberung von Ceuta (1415) von einer systematisch betriebenen Überseeexpansion gesprochen werden kann.²⁷⁸ OLIVEIRA MARTINS etwa übersteigert letzteres Ereignis als „prólogo da nossa epopeia marítima“²⁷⁹. Im Laufe der nachfolgenden Entdeckungszüge wurde bis zum Ende des Jahrhunderts die atlantische Küste Afrikas süd- und ostwärts bis zum Indischen Ozean erkundet und über Stützpunkte auch punktuell erschlossen.²⁸⁰ In den Vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts

²⁷³ Siepman, Helmut: *Das Selbstverständnis der Portugiesen in ihrer Literatur*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, S. 37.

²⁷⁴ Vgl. Graf, Marga: *Lusotropicalismo – ein portugiesischer Sonderweg? Kolonialpolitik Portugals in Asien, Afrika und Amerika: Politik, Wirtschaft, Kultur*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepman zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 70

²⁷⁵ Vgl. Magalhães Godinho, Vitorino: *O papel de Portugal nos Séculos XV-XVI: Que significa descobrir? Os novos mundos e um mundo novo*, Ministério da Educação, Lisboa 1994, S. 33.

²⁷⁶ Vgl. Schönberger, Axel: *Die portugiesische Geschichte von den Anfängen bis zur Nelkenrevolution im Abriß*, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997, S. 139.

²⁷⁷ Erste Expeditionen zu den Kanarischen Inseln. / Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 656 und auch Schönberger, Axel: *Die portugiesische Geschichte von den Anfängen bis zur Nelkenrevolution im Abriß*, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997, S. 134.

²⁷⁸ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 90.

²⁷⁹ Martins, Oliveira: *Portugal nos Mares*, Guimarães Editores, Lisboa 1994, S. 16.

²⁸⁰ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 92-104 (Karten 3 und 4).

erfolgte erstmals die Einfuhr von Sklaven und Gold.²⁸¹ Im Kontrast zu entsprechenden kastilischen Bemühungen, angesichts der noch nicht vollendeten Reconquista in Andalusien, erweitert sich die Wahrnehmung des ‚Vorsprungs‘. Der weitere Aufstieg zur ersten Weltmacht der Neuzeit neben Spanien²⁸² lässt sich somit als Folge dieser ‚nautischen Pionierleistung‘, sowie als Resultat des Werks des Infanten Heinrich und der von ihm begründeten Nautikschule von Sagres²⁸³, interpretieren. In der ersten Strophe des ersten Gesangs der *Lusiaden* evoziert CAMÕES diese Pionierleistung, indem er die Fahrten über „mares nunca de antes navegados“²⁸⁴ mythisch überhöht, und sie zwei Strophen weiter von den Leistungen der antiken Griechen und anderen absetzt.²⁸⁵ LOURENÇO beschreibt die entsprechenden Auswirkungen auf das Selbstverständnis auf folgende Weise:

„... descobrimos e baptizámos a Terra, de Cabo Verde à Índia, do estreito de Magalhães às Filipinas.“²⁸⁶

In ÁLVARO DE CAMPOS´ *Ode Marítima* taucht dieses Pioniermotiv mit vermeintlich zivilisierten und wirtschaftlichen Elementen auf: „Homens que negociastes pela primeira vez com pretos! / Que primeiro vendestes escravos de novas terras! / Que destes o primeiro espasmo europeu às negras atónitas!“²⁸⁷ Während verschiedene Episoden der Seefahrten²⁸⁸ das Pioniermotiv weiter verdichten, knüpften an dieser Stelle die kolonialen und machtpolitischen Aspekte der Überseeexpansion an, über die sich Portugal als ‚Imperium‘ realisierte.

²⁸¹ Ebenda, S. 656.

²⁸² Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 27.

²⁸³ Vgl. Ruhl, Klaus-Jörg: *Die Geschichte Spaniens und Portugals zum Nachschlagen*, Ploetz im Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1998, S. 170-172.

²⁸⁴ Vgl. Camões, Luís de: *Os Lusíadas*, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Instituto Camões, Lisboa 2000, S. 1 (Canto I, 1).

²⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 1 (Canto I, 1 und 3).

²⁸⁶ Lourenço, Eduardo: *Identidade e Memória: o caso português*, in: Ferreira, Eduardo de Sousa (Hrsg.): *Conflitos e Mudanças em Portugal 1974-1984*, Editorial Teorema, Lisboa 1985, S. 19.

²⁸⁷ Pessoa, Fernando: *Poesias de Álvaro de Campos e dos seus heterónimos Bernardo Soares e C. Pacheco*, Publicações Europa-América, Mem Martins, o. J., S. 166.

²⁸⁸ Vgl. Schönberger, Axel: *Die portugiesische Geschichte von den Anfängen bis zur Nelkenrevolution im Abriß*, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997, S. 141.

III.2.1.3. Feld ③ – Imperiale Konfigurationen

Die Begriffe Imperium bzw. Weltreich bezeichnen gemeinhin einen herrschaftlichen Großraum. Sich mit dem portugiesischen Imperialstatus zu beschäftigen heißt deshalb, ihn umgehend zu relativieren. Eine territoriale Großfläche spielt im Fall Portugals nämlich keine zentrale Rolle, wie bereits die Konzeption des ‚maritimen Imperiums‘ im vorhergehenden Feld gezeigt hat.²⁸⁹ Viel ergiebiger für das Selbstverständnis einer schwachen Nation ist überhaupt die Tatsache seiner imperialen Existenz:

„Uma das nações mais pequenas da Europa foi senhora de um dos maiores impérios de todos os tempos...“²⁹⁰

Das ‚imperiale Portugal‘ lässt sich also als Fortsetzung der bereits beschriebenen Singularität verstehen, weil die Hauptstadt einer kleinen Nation „fez-se a arce ou cidadela ... do vastíssimo império dos mares ...“²⁹¹. Repräsentiert wird es hauptsächlich durch Begriffe wie „Weltreich dreier Kontinente“²⁹² oder *império de meio mundo*. Zeitlich lässt sich der Imperialstatus zudem in die Blütezeit²⁹³ der ersten Hälfte des 16. Jh. verorten, die politisch mit König Manuels I. Überseepolitik²⁹⁴ und literarisch-kulturell mit dem Theater des Gil Vicente und der Epik des Luís de Camões zusammenfällt. Im Rückblick, und vor allem durch den nachfolgenden ‚Niedergang‘ in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, erscheint diese Zeit als „goldenes Zeitalter“²⁹⁵. Die Definition als „cabeça do Império“²⁹⁶ sowie als

²⁸⁹ An dieser Stelle sei nochmals auf die tatsächliche ‚maritime‘ Struktur hingewiesen, die sich – mit Ausnahme von Brasilien ab Mitte des 16. Jh. – hauptsächlich auf Stützpunkte, Brückenköpfe und Küstenexklaven stützte.

²⁹⁰ Dias, José: *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1985, S. 23.

²⁹¹ Martins, Oliveira: *Portugal nos Mares*, Guimarães Editores, Lisboa 1994, S. 14.

²⁹² Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 242 (Überschrift).

²⁹³ Vgl. Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 30.

²⁹⁴ Hier sind vor allem da Gamas Seeweg nach Indien 1497-1498, Cabrals „Entdeckung“ Brasiliens 1500 und zahlreiche Erkundungsfahrten in Asien hervorzuheben / Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 657.

²⁹⁵ Lourenço, Eduardo: *Unsere imaginären Bildwelten*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, S. 19.

²⁹⁶ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 19.

„multikontinentale und multirassische“²⁹⁷ Nation (*Estado Novo*, 20. Jh.) über Jahrhunderte gibt lediglich ein oberflächliches Verständnis des Imperialen wieder, das der Sichtweise des klassischen Kolonialimperialismus folgt. Mit dem imperialen Aufstieg entwickelt andererseits die scheinbar widersprüchliche Konzeption Portugals als ‚Insel‘²⁹⁸ innerhalb dieses Feldes eine eigene Dynamik, deren Impuls LOURENÇO in Camões´ Formel „pequena casa lusitana“²⁹⁹ ergründet. Im Folgenden werden verschiedene Aspekte untersucht, anhand derer die Struktur der imperialen Mythologie veranschaulicht werden kann.

A) Wird die Motivation diskutiert, die der Überseeexpansion Portugals und dem Aufbau des Imperiums zugrunde liegt, dann kristallisieren sich zumeist folgende Aspekte heraus: die Initiative des ‚Seefahrers‘ Infant Heinrich, der Kampf gegen die ‚Glaubensfeinde‘, die wirtschaftliche Ausbeutung sowie eine vorwissenschaftliche Neugier.³⁰⁰

Über den religiösen Aspekt definiert sich die oft als Funktionalität der imperialen Ausdehnung definierte Mission und Zivilisation fremder Völker, bei gleichzeitiger Unterbewertung wirtschaftlicher Erwägungen vor allem des Sklavenhandels. Im religiösen Feld erfolgt ihre Interpretation als Fortsetzung des portugiesischen Missionsgedanken, und, als südwärts gerichtete ‚Bewegung‘, auch der christlichen Rückeroberung: die Erkundung und Erschließung entlang der afrikanischen Küste erhält den Charakter der Evangelisierung und Missionierung, wobei die entsprechende Billigung des Heiligen Stuhls³⁰¹ zusätzliche Legitimität bedeutete. Basierend auf die Bewegung der Reconquista hatte sich nun der Missionsanspruch

²⁹⁷ Vgl. Moreira, Adriano: *Conferências de Matosinhos: Identidade Europeia e Identidade Portuguesa*, Página a Página, Porto 1994, S. 6 und Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 28 und 33 sowie Graf, Marga: *Lusotropicalismo – ein portugiesischer Sonderweg? Kolonialpolitik Portugals in Asien, Afrika und Amerika: Politik, Wirtschaft, Kultur*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 75.

²⁹⁸ Vgl. Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 16.

²⁹⁹ Ebenda, S. 16.

³⁰⁰ Vgl. Magalhães Godinho, Vitorino: *O papel de Portugal nos Séculos XV-XVI: Que significa descobrir? Os novos mundos e um mundo novo*, Ministério da Educação, Lisboa 1994, S. 20.

³⁰¹ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 104.

geographisch unbegrenzt erweitert. Die als Entdeckungsfahrten mit Missions- und Zivilisationsanspruch gedeuteten Eroberungen und Kolonisierungen lassen DIAS die Ansicht vertreten, dass die portugiesische Überseeexpansion „mais marítima e exploradora do que conquistadora“³⁰² war als die spanische. Im Selbstverständnis versteht sich eine Nation, die missionierend und zivilisierend als Vermittler oder ‚Brücke‘ zwischen Weltteilen und ihren Kulturen³⁰³ agiert, weniger als imperiales Kolonialreich. Selbst nach dem endgültigen Verlust der Kolonialbesitzungen im Zuge der Dekolonisation von 1974/75 werden die „laços privilegiados com os chamados PALOPS“³⁰⁴ als Ergebnis einer humanen und zukunftssträchtigen Kolonialpolitik ausgelegt.³⁰⁵ Damit inszenieren sich, überspitzt formuliert, die ehemaligen Kolonialherren und Sklavenhändler im 20. Jahrhundert als fähige und tolerante Entwicklungshelfer.³⁰⁶ MARGA GRAF umreißt auf Grundlage des Lusotropikalismus Gilberto Freyres eine ähnliche Interpretation.³⁰⁷ Diese Kolonisation sei somit horizontaler³⁰⁸, nicht-hierarchischer und interkultureller Natur. Eine so inszenierte Kolonisation ist nicht gleich Ausbeutung, sondern öffnet neue Wege³⁰⁹ für die Begegnung der Kulturen³¹⁰.

B) Noch weiter als das „missionarisch-zivilisatorische Imperium“ geht die Auffassung, Portugal hätte sich selbst durch die Expansion nach Übersee ‚externalisiert‘. Noch mehr als das zuvor beschriebene Motiv entfernt sich dieses

³⁰² Dias, José: *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1985, S. 15.

³⁰³ Vgl. Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 27.

³⁰⁴ Fernandes Fafe, José: *Conferências de Matosinhos: Está Portugal em Vias de deixar de Existir?*, Página a Página, Porto 1994, S. 11.

³⁰⁵ Vgl. Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 34.

³⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 37.

³⁰⁷ Vgl. Graf, Marga: *Lusotropicalismo – ein portugiesischer Sonderweg? Kolonialpolitik Portugals in Asien, Afrika und Amerika: Politik, Wirtschaft, Kultur*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 69, 72 und 74-75.

³⁰⁸ Vgl. ebenda, S. 72.

³⁰⁹ Vgl. Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 30.

³¹⁰ Vgl. Graf, Marga: *Lusotropicalismo – ein portugiesischer Sonderweg? Kolonialpolitik Portugals in Asien, Afrika und Amerika: Politik, Wirtschaft, Kultur*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 74-75.

vom Bild des klassischen Imperialismus; es verzerrt die Verhältnisse. Das Motiv „Weltreich als Errungenschaft eines kleinen Staates“ wurde nicht nur rasch im Identitätsdiskurs integriert, sondern entwickelte sich selbst zur Essenz des nationalen Selbstverständnisses. Diese „deslocação real e imaginária da história portuguesa“³¹¹, wie es LOURENÇO formuliert, ist als räumliche wie auch imaginär-symbolische ‚Verlagerung‘ des Identitätsdiskurses in seiner nun imperialen Konstante zu verstehen. So ist es möglich, dass Brasilien als Kolonie nicht nur zum Kern des portugiesischen Weltreiches³¹² aufstieg, sondern dieses von dort aus für mehr als ein Jahrzehnt auch de facto regiert wurde.³¹³ Wie LOURENÇO betont, war Brasilien also nicht nur Kolonie, sondern eine Konstruktion zur Sicherung der portugiesischen Existenz³¹⁴, vor allem nach dem Verlust des Handelsmonopols im Orient an andere europäische Seemächte.³¹⁵ Brasilien nahm so die Rolle ein, die zuvor der Orient innehatte, denn in beiden Fällen „Portugal habituara-se a viver fora de si mesmo e a vincular a sua imagem única de povo europeu a esses dois espaços“³¹⁶. Selbst der Verlust Brasiliens 1822 lässt Portugal erneut als Imperium ‚erwachen‘, diesmal im bis dato kolonialinfrastrukturell hochgradig vernachlässigten Afrika.³¹⁷ Dramatisch erscheint hierbei die Tatsache, dass sich Portugal ab dem 16. Jahrhundert ausschließlich außerhalb seiner Grenzen realisiert sah, wobei im Laufe des allmählichen imperialen Niedergangs dennoch kompensierend der Wechsel ‚von Zwischenstation zu Zwischenstation‘ möglich schien. Dieses Verlagern der imperialen Existenz Portugals von Asien über Brasilien nach Afrika kann als Realstruktur der ‚imperialen Externalisierung‘ bezeichnet werden, die über fünf Jahrhunderte lang bestand und entsprechende Relevanz behält. Generalisierend lässt sich mit LOURENÇO sagen, dass Portugal, während es die Welt entdeckte, sich von

³¹¹ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 23.

³¹² Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 335.

³¹³ Die Ereignisse von 1807 bis 1821 werden als notwendige aber letztlich erfolgreiche Maßnahme interpretiert / Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 659.

³¹⁴ „Durante mais de dois séculos, Portugal ... inventa o Brasil e o Brasil assegura Portugal, por vezes em sentido literal, a sua sobrevivência.“ / Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 23.

³¹⁵ Vgl. ebenda, S. 22-23.

³¹⁶ Ebenda, S. 22.

³¹⁷ Vgl. ebenda, S. 55.

der europäischen Zivilisation abkapselte.³¹⁸ Diese ‚innereuropäische Selbstisolation‘ wurde also durch die bereits beschriebene Verlagerung nach Außen noch verschärft.³¹⁹ Eine Tendenz, die sich gut mit dem mythisierten missionarisch-zivilisatorischen Anspruch vereinbaren lässt; Portugals Sonderweg sei somit die ‚uneigennützig‘e Verbreitung seiner Kultur über alle Erdteile. Dass nicht etwa die Kolonialbesitzungen vom Mutterland, sondern letzteres von ihnen abhing, deutet auf die extreme Verzerrung des zuvor beschriebenen Aspektes hin. Diese Sichtweise, dass der Portugiese „extra-europeizou-se e tropicalizou-se desde o início das aventuras ultramarinas...“³²⁰, kehrt die Verhältnisse um: das Land realisiert sich als Imperium nicht primär als ‚Haupt‘ desselben, sondern in ihm, mit ihm bzw. zwischen den entsprechenden Erdteilen.³²¹ So verblieb Portugal auch im kolonialen Aufstieg ‚Insel‘ mit – durch die Randlage verstärkten – Tendenz zur Isolation vom restlichen Europa. An diese „räumliche“ Verlagerung ins Externe³²² knüpft die Entfremdung des Imperialen ins Utopische an. Selbst im *Estado Novo* des 20. Jahrhunderts zeugt die ernsthafte Erwägung, „die Hauptstadt des *Império* von Lissabon nach Luanda in Angola zu verlegen“³²³, von der Beständigkeit der beschriebenen Auffassung. Der gleichen Logik folgt dabei das Wunschdenken, sich in unbestimmter Zukunft doch noch ultimativ als Imperium zu realisieren.

C) Den letzten Aspekt der imperialen Mythologie bildet die ‚Theorie‘ des fünften Reichs Christi als finale und universalisierte Realisierung Portugals. Auf dem alttestamentarischen Buch Daniel (2, 44) beruhend, adaptiert PADRE ANTÓNIO VIEIRA in seiner *História do Futuro* die „teoria do Quinto Império, inaugurado pela segunda

³¹⁸ Vgl. ebenda, S. 24.

³¹⁹ Vgl. ebenda, S. 24.

³²⁰ Graf, Marga: *Lusotropicalismo – ein portugiesischer Sonderweg? Kolonialpolitik Portugals in Asien, Afrika und Amerika: Politik, Wirtschaft, Kultur*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 74.

³²¹ Vgl. Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 27 (Titel).

³²² Diese Sichtweise folgt Camões‘ „über die Erde aufgeteilte portugiesische Seele“ / Vgl. Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 17.

³²³ Schönberger, Axel: *Die portugiesische Geschichte von den Anfängen bis zur Nelkenrevolution im Abriß*, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997. Seiten 119-158, S. 151.

vinda de Jesus Cristo, sobre a égide do rei de Portugal ... Dom João IV ... como Messias dos Judeus³²⁴. In einer Zeit, in der das portugiesische Überseeimperium bereits seinem Untergang entgegensteuert, wird die Realisierung Portugals durch BANDARRAS, VIEIRAS, und letztlich PESSOAS *Quinto Império* prophetisch ins Mythisch-Utopische verlegt.³²⁵ Dabei bestätigt das Prophetische nach LOURENÇO hauptsächlich das ‚Imperium des Traumes‘³²⁶ als „fuga simbólica para o imaginário imperial“³²⁷. Dieses wird somit erst relevant, als das tatsächliche sich bereits aufzulösen scheint bzw. Portugal mit dem Ende der Avis-Dynastie 1580 keine uneingeschränkte Kontrolle mehr über seine überseeischen Besitzungen hat. Die enge Verbindung Portugals mit dem *ultramar* und der kolonialen Idee bis heute beruht zu einem bestimmten Teil auf der Transzendenz des *Quinto Império*. Seine Funktion ist lediglich eine weitere ‚Verlagerung der portugiesischen Essenz‘ im nicht-räumlichen Sinn. Ein solches imaginäres Imperium vermag dem Untergang zu widerstehen; es verspricht ewig, weil heilig-göttlich, zu sein. Denn erst mit dieser Aussicht konnte das imperiale Moment überhaupt dauerhafte Relevanz entfalten:

„...um Império terrestre que só começou a existir a sério para a Nação quando surgiu no horizonte a possibilidade da sua perda.“

Mit diesem letzten imperialen Aspekt können mythisch relevante Bewegungen wie der Sebastianismus und der *Saudosismo* in Verbindung gebracht werden. Sie werden jedoch gesondert behandelt, da sie in Feld ④ die Triebkräfte stellen. Somit ist es gerade das Vergängliche am imperialen Status, das die Dynamik der imperialen Mythologie als „identificador supremo de Portugal“³²⁸ ausmacht. Diese Tendenz führt zum letzten Feld nationalhistorischer Mythen, die an den imperialen Niedergang und an die kulturelle Dekadenz Portugals anknüpfen.

III.2.1.4. Feld ④ – Mythen der Restauration und Revolution

„A viagem terminou. O regresso, desgraçado, deu connosco em Alcácer Quibir. (...) Portugal caduco, ... passou a amargar uma vida de misérias ...“³²⁹

³²⁴ Saraiva, António José: *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Publicações Europa-América, Mem Martins 1984, S. 79.

³²⁵ Vgl. Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 22.

³²⁶ „oníricamente imperial“ / Ebenda, S. 56

³²⁷ Ebenda, S. 56.

³²⁸ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 16.

³²⁹ Martins, Oliveira: *Portugal nos Mares*, Guimarães Editores, Lisboa 1994, S. 17.

Historiographisch wird die Epoche kultureller und gesellschaftlicher Dekadenz im engen Zusammenhang mit dem imperialen Niedergang ab 1580 wahrgenommen. Die größte imperiale Ausdehnung und kulturelle Blüte des so genannten ‚goldenen Zeitalters‘ in Portugal war nur von kurzer Dauer: die manuelinischen „kostspieligen Selbstdarstellungen“³³⁰, führten 1560 zum ersten großen Staatbankrott.³³¹ Der eigentliche imperiale Niedergang wurde jedoch in den Jahren 1578 bis 1580 eingeleitet: der Tod des kinderlosen Königs Sebastião „in der verheerendsten Schlacht der portugiesischen Geschichte“³³² sowie die unmittelbare Folge des Verlusts der Autonomie an die spanische Krone unter Philipp II. ab 1580, ist für LOURENÇO die einzige wirkliche Tragödie nationalen Ausmaßes, „assumida como tal no tempo eufórico do destino português“³³³. Der Verlust der nationalen Eigenständigkeit ist vor allem die Folge einer hochriskanten Militärkampagne³³⁴ eines unreifen und realitätsfremden Thronerben³³⁵, der schon vor seiner Geburt als *O Desejado*³³⁶ für die Rettung der portugiesischen Monarchie herbeigesehnt wurde.

Die ständige Gefahr, sich dem stärkeren „Erbfeind“³³⁷ unterordnen zu müssen, kann 1580 erstmals und für 60 Jahre nicht abgewendet werden. Dass dieser Mythos der ‚spanischen Invasion‘ gerade seitdem seine Aktualität nicht eingebüßt hat, legt GROSSEGESSE anschaulich dar.³³⁸ Die verlorene Schlacht von Alcácer-Quibir kann zudem als Ende der afrikanisch-asiatischen Orientierung³³⁹ Portugals

³³⁰ Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 31.

³³¹ Vgl. ebenda, S. 31.

³³² Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 220.

³³³ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 18.

³³⁴ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 219-220.

³³⁵ Vgl. Ebenda, S. 219.

³³⁶ Vgl. Amado, José Carlos: *História de Portugal*, Segundo Volume, Verbo Juvenil, Lisboa 1981, S. 30.

³³⁷ Schönberger, Axel: *Die portugiesische Geschichte von den Anfängen bis zur Nelkenrevolution im Abriß*, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997, S. 128.

³³⁸ Vgl. Grossegesse, Orlando: *Der Mythos der spanischen Invasion*, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Moderne Mythen in den Literaturen Portugals, Brasiliens und Angolas*, TFM, Frankfurt am Main 1998, S. 15-40.

³³⁹ Während der Personalunion mit Spanien (1580-1640) und der Restauration der portugiesischen Unabhängigkeit (1640-1668) gehen zahlreiche Überseegebiete – unter ihnen Tanger, Bombay – verloren. / Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 658-660.

in Übersee verstanden werden. Auch die Wiedererlangung der Eigenständigkeit mit der dritten Dynastie ab 1640 konnte den allmählichen Verlust des machtpolitischen Einflusses durch den imperialen Niedergang Portugals nicht aufhalten. Nach LOURENÇO steht diese Epoche somit für die traumatische Offenlegung der unnegierbaren Schwächen, die Portugal stets zu einem Staat „*naturalmente destinado à subalternidade*“³⁴⁰ machten. 1822 erlangt die Kolonie Brasilien die Unabhängigkeit. Der Ausdruck „*amputação*“³⁴¹ schildert die Wahrnehmung, dass damit nicht nur die größte und wichtigste Kolonie, sondern nahezu die Essenz des ehemaligen Weltreiches verloren ging.³⁴² Im 19. Jahrhundert musste Portugal erneut feststellen, dass seiner strukturellen Schwäche nur mit einer engen Kooperation mit Schutzmächten wie England bis zur Unterordnung unter deren Interessen begegnet werden konnte.³⁴³ 1890 war das Jahr eines weiteren Staatsbankrotts³⁴⁴, doch als ultimative Demütigung³⁴⁵ des Nationalgefühls gilt das Ultimatum, mit dem England auf portugiesische Territorialansprüche in Afrika reagierte. Nach dem Verlust der amerikanischen Kolonie hatte sich Portugal nun auf Afrika konzentriert, wo durch die Verbindung Angolas und Mozambiques eine Art neues Reich³⁴⁶ entstehen sollte. Die wirtschaftliche und politische Krise dieser Zeit leitete das Ende der konstitutionellen Monarchie ein, die mit der ersten Republik von 1910 letztendlich auch gestürzt wurde.

Das Beharren des *Estado Novo* unter Salazar und Caetano (1926/32-1974) auf Beibehaltung der Kolonialterritorien in einem Afrika der Unabhängigkeits-

³⁴⁰ Lourenço, Eduardo: *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1982, S. 23.

³⁴¹ Lourenço, Eduardo: *Identidade e Memória: o caso português*, in: Ferreira, Eduardo de Sousa (Hrsg.): *Conflitos e Mudanças em Portugal 1974-1984*, Editorial Teorema, Lisboa 1985, S. 20.

³⁴² Vgl. Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 32.

³⁴³ Vgl. ebenda, S. 31.

³⁴⁴ Vgl. Graf, Marga: *Lusotropicalismo – ein portugiesischer Sonderweg? Kolonialpolitik Portugals in Asien, Afrika und Amerika: Politik, Wirtschaft, Kultur*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 66.

³⁴⁵ „...umas das mais sentidas humilhações da nossa História.“ / Lourenço, Eduardo: *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1982, S. 44.

³⁴⁶ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 487.

bewegungen³⁴⁷ führte zum Kolonialkrieg (1961-1974), der erst durch den, als ‚Nelkenrevolution‘ bekannten, vom Militär herbeigeführten Regimewechsel beendet wurde. Die Dekolonisation von 1974/75 besiegelte das endgültige Ende Portugals als multikontinentale Nation mit einem Überseeimperium.³⁴⁸ Die teils chaotischen Folgen der ‚Übergabe‘³⁴⁹ der Territorien an die Befreiungsbewegung wird in der Tradition nautischer Motive auch als ‚Rückkehr der Karavellen‘³⁵⁰ beschrieben. Ferner kann die Dekadenz als ‚Wiederentdeckung‘ der Schwäche Portugals (Feld ①) interpretiert werden, was sich bis in die jüngste Gegenwart hält.³⁵¹

Nach der Skizzierung des imperialen Niedergangs gilt es nun, die entsprechenden Mythen zu identifizieren, die auf verschiedenen ‚Dekadenzerlebnissen‘ beruhen. Es wird dabei unterschieden zwischen restaurativen und revolutionären Mythen.

III.2.1.4.1. Restauration

Der Begriff ‚Restauration‘ bezeichnet gemeinhin die Wiederherstellung³⁵² ursprünglicher Verhältnisse. Basierend auf dem historisch-politisch geprägten Terminus beschreibt ein Mythos der Restauration den dezidierten Rückgriff auf eine ursprüngliche Ordnung und dessen mythischer Struktur im halbgeschichtlichen Sinne.³⁵³

A) Die einzige Epoche der portugiesischen Geschichte, die kategorisch als *Restauração* bezeichnet wird, ist hier an erster Stelle zu nennen. Der 1. Dezember

³⁴⁷ Vgl. Graf, Marga: *Lusotropicalismo – ein portugiesischer Sonderweg? Kolonialpolitik Portugals in Asien, Afrika und Amerika: Politik, Wirtschaft, Kultur*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 75.

³⁴⁸ Vgl. Moreira, Adriano: *Conferências de Matosinhos: Identidade Europeia e Identidade Portuguesa*, Página a Página, Porto 1994, S. 6.

³⁴⁹ Der Begriff ‚entrega‘ wird etwa von António de Spínola, dem Präsidenten der revolutionären Regierungsjunta und ersten Präsidenten der Republik (beides 1974), und anderen verwendet. Damit wird zumeist das Fehlen einer wirklichen Dekolonisation betont. / Vgl. Guerra, João Paulo: *Descolonização Portuguesa: O regresso das Caravelas*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1996, S. 11.

³⁵⁰ „o regresso das caravelas“ / Ebenda (Untertitel).

³⁵¹ „...der alte Topos der siechenden Nation (Oliveira Martins u.a.)...“ / Grossegese, Orlando: *Eines Nachts wurde es April... – Historisierungen der Nelkenrevolution*, in: Lange, Wolf-Dieter / Smolka, Andrea-Eva (Hrsg.): *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche*, Nomos, Baden-Baden 2001, S. 47.

³⁵² Vgl. Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Alfred Kröner, Stuttgart 1989, S. 767.

³⁵³ Vgl. Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhard (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland (Band 5)*, Klett-Cotta, Stuttgart 1995, S. 179-230.

1640 symbolisiert die Wiedererlangung der nationalen Unabhängigkeit unter der Dynastie des Hauses Bragança. LOURENÇO begründet das dabei relevante Nationalbewusstsein mit der Tatsache, dass die Portugiesen sich längst als ‚Haupt eines Imperiums‘³⁵⁴ wahrnahmen. Trotz einiger unumstrittener administrativer und ökonomischer Vorteile der iberischen Union³⁵⁵ erschien diese ‚national‘ nicht vertretbar. Dies zeigt, wie die Mythen der Restauration ihrem Wesen nach an die imperiale Mythologie anknüpfen.

B) Das ‚Verschwinden‘ des Königs Sebastião 1578 setzt PESSOA mit dem Schwund der nationalen Unabhängigkeit und imperialen Macht Portugals gleich.³⁵⁶ Basierend auf den Prophezeiungen BANDARRAS interpretiert PESSOA die dreimalige symbolische Rückkehr³⁵⁷ des Verschollenen als Restauration des ‚goldenen Zeitalters‘. PESSOA konzipiert den Sebastianismus dabei als Religion, die nur „socialmente útil“³⁵⁸ sein könne, weil sie ‚national‘ sei, was sich wiederum auf einer mythischen nationalen Figur stützt.³⁵⁹ Ihre messianische Konstante liegt im Erwarten, dass Portugals Größe nur mit der symbolischen Rückkehr des Erlösers wiederkehren kann, mit dem sie einst schwand.³⁶⁰ Die Eschatologie des Sebastianismus entfaltet sich im *Quinto Império*, welcher bereits im Rahmen von Feld ③ untersucht wurde. Mit der Rückkehr des „D. Sebastião, o Cristo do V Império“³⁶¹ wird endzeitlich die Herrschaft Gottes auf Erden eingeleitet. Damit schließt sich der Kreis zwischen der sakralen, auf Christus bezogenen Mythologie des Gründungsmythos, und der Vollendung dieser ‚historischen Aufgabe‘ Portugals im Sinne einer Fortsetzung des messianischen Grundgedankens:

„é o messianismo intrínseco da cultura portuguesa ... que dá corpo ao sebastianismo“³⁶²

³⁵⁴ „povo que era cabeça do Império“ / Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 19.

³⁵⁵ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 223-224.

³⁵⁶ Vgl. Pessoa, Fernando: *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*, Publicações Europa-América, Mem Martins, o. J., S. 130.

³⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 130-133.

³⁵⁸ Ebenda, S. 152.

³⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 150-152.

³⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 151.

³⁶¹ Ebenda, S. 155 (Überschrift).

³⁶² Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 19-20.

Die Beständigkeit des Sebastianismus zeigt sich daran, dass bis ins 20. Jahrhundert immer wieder verschiedene Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens als moderne *Sebastiões* oder *anti-Sebastiões* wahrgenommen wurden.³⁶³

C) Der Sebastianismus kann jedoch nicht ohne Bezug des Konzepts der *saudade* erklärt werden. Ausgehend von SIEPMANN, der postuliert, dass „*Saudosismo* und *Sebastianismo* einem gemeinsamen Impuls“³⁶⁴ folgen, kann noch ein Schritt weiter gegangen werden: im Selbstverständnis der Portugiesen stellt die *saudade* selbst diesen ‚Urimpuls‘. KUDER definiert sie als „Weltschmerz und unbestimmte Sehnsucht der portugiesischen Seele“³⁶⁵. Durch die Erfahrung der Dekadenz ab dem 16. Jahrhundert hat diese Sehnsucht jedoch sehr wohl im Beweinen der verlorenen ruhmreichen Größe eine Bestimmung. Anders als der Sebastianismus kann die *saudade* weiter zurückverfolgt werden, wie SIEPMANN am Beispiel der *Cantigas* nachzeichnet.³⁶⁶ An dieser Stelle soll jedoch lediglich, das ‚restaurative‘ Moment dieses ‚Lebensprinzips der portugiesischen Seele‘ aufgezeigt werden, nämlich das sehnsüchtige Erwarten in schmerzhafter Erinnerung, wie SIEPMANN auf der Grundlage von TEIXEIRA DA PASCOAES resümiert.³⁶⁷ Diese Teleologie des *Saudosismo* erhebt mit dem *destino* die Geschichte Portugals selbst zum Mythos.³⁶⁸ Diese nationale Inkorporation der *saudade*, wie sie LOURENÇO bei ALMEIDA GARRET herausarbeitet³⁶⁹, ermöglichte modernistische Epitheta wie *Pátria-Saudade* oder *Povo-Saudade*.³⁷⁰ Im Fado des 20. Jahrhunderts ist diese Verschmelzung nachzuvollziehen.³⁷¹ Wenn er als traditionelle Musikform auch nicht

³⁶³ Hier sei das Beispiel ‚Sidónio Pais vs. Salazar‘ genannt. / Vgl. ebenda, S. 63-66.

³⁶⁴ Siepman, Helmut: *Das Selbstverständnis der Portugiesen in ihrer Literatur*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, S. 41.

³⁶⁵ Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepman zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 27.

³⁶⁶ Vgl. Siepman, Helmut: *Das Selbstverständnis der Portugiesen in ihrer Literatur*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, S. 38-42.

³⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 41-42.

³⁶⁸ Vgl. Real, Miguel: *Portugal. Ser e Representação*, Difel, Algés 1998, S. 18-19.

³⁶⁹ Vgl. Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 32.

³⁷⁰ Vgl. Lourenço, Eduardo: *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1982, S. 109-111.

³⁷¹ Vgl. Caetano da Rosa, Luciano: *Das «Fatum» des Fado in der Entwicklung der modernen portugiesischen Musik* in: Briesemeister, Dietrich: „Das portugiesische Musikwesen“, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997. Seiten 673-698, S. 673-678.

Gegenstand des textanalytischen Teils dieser Arbeit ist, so ist sein Einfluss auf den gewählten Musiksektor in musikalischer wie thematischer Sicht nicht zu unterschätzen.³⁷² Der Fado kann somit als weitere künstlerische Auseinandersetzung in der Tradition des *Saudosismo* bezeichnet werden. LOURENÇO beschreibt die enge Bindung und die Relevanz für den Identitätsdiskurs folgendermaßen:

„...este povo que canta «o fado» ou no fado se canta.“³⁷³

D) Im kulturideologischen Fundus des *Estado Novo* (1926/32-1974) liegt eine weitere Bewegung begründet, die einer restaurativen Symbolik³⁷⁴ folgte. Nach der Instabilität der ersten Republik (1910-1926) ‚restaurierte‘ bzw. (re)aktivierte der aus einem Militärputsch hervorgegangene ‚Neue Staat‘ aus einem hohen Stabilitätsanspruch heraus³⁷⁵ ein erneuertes Nationalbewusstsein.³⁷⁶ Dieser Entwurf basierte auf dem Idealbild einer harmonischen gesellschaftspolitischen Einheit mit patriarchalischen Grundwerten, mit dem Gehorsamsprinzip von der familiären bis zur staatlichen Ebene.³⁷⁷ Staatliche Autorität, Vaterland, Nation, Gott und Kirche waren feststehende Kategorien³⁷⁸, die nicht zur Diskussion standen.³⁷⁹ Die territoriale Kleinheit des kontinentalen Portugals in Europa wurde kompensiert durch die ‚überseeische Größe‘.³⁸⁰ Dieser Konfiguration als „multikontinentale[r] und multi-rassische[r]“³⁸¹ Einheitsstaat, der seine Kolonien nun Überseeprovinzen nannte, ist eine offensichtliche Restauration imperialer Symbolik: nur durch ihn konnte Portugals Selbstbild im 20. Jahrhundert mit den faktischen europäischen Großmächten ‚konkurrieren‘. Wie im so genannten ‚goldenen Zeitalter‘ war im Neuen Staat die portugiesische Identität “vínclada à existência de territórios

³⁷² Vgl. ebenda, S. 673-678

³⁷³ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 43.

³⁷⁴ „»restauracionismo« simbólico“ / Ebenda, S. 66.

³⁷⁵ Vgl. Karimi, Kian-Harald: »Es wird nicht diskutiert!« *Die Ordnung des Diskurses im Neuen Staat*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, S. 238.

³⁷⁶ Vgl. Lourenço, Eduardo: *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1982, S. 29-30.

³⁷⁷ Vgl. Karimi, Kian-Harald: »Es wird nicht diskutiert!« *Die Ordnung des Diskurses im Neuen Staat*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, S. 236-239.

³⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 239.

³⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 250.

³⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 237.

³⁸¹ Graf, Marga: *Lusotropicalismo – ein portugiesischer Sonderweg? Kolonialpolitik Portugals in Asien, Afrika und Amerika: Politik, Wirtschaft, Kultur*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 75.

ultramarinos³⁸². Portugal definierte sich erneut über seine „grandeza antiga“³⁸³, über die „heroischen Gestalten, deren Opfer die ruhmreiche Geschichte geschrieben hatten“³⁸⁴. Das Regime bemühte sich, ein „Portugal «d’aquém e além-mar»“³⁸⁵, „vom Minho bis Timor“³⁸⁶ zu erhalten. Dafür verstrickte sich Portugal in einen langen Kolonialkrieg (1961-1974)³⁸⁷, was zu der Auswanderungswelle führte.³⁸⁸ Gleichzeitig aber wusste das Regime sich auch als harmonische „Insel der Seeligen“³⁸⁹ zu inszenieren, in der die isolierten Portugiesen „orgulhosamente só“³⁹⁰ auf sich allein gestellt waren und auch sein wollten. Diese offensichtliche Paradoxie in Verbindung mit dem bestehenden international geächteten imperialen Anspruch beschreibt LOURENÇO folgendermaßen:

„Por fim, entramos na Europa como se sempre lá tivéssemos estado, ao mesmo tempo que cultivamos, oníricamente, um Império de quinhentos anos como se nunca de lá tivéssemos saído.“³⁹¹

E) Als eine andere Art von ‚Restauration‘ lässt sich die seit Ende der siebziger Jahre schrittweise angebaute, 1986 durch den EWG-Beitritt wirtschaftspolitisch umgesetzte portugiesische europäische Integration interpretieren. Rein historisch fehlt der unmittelbare Zusammenhang, um von einer Reintegration sprechen zu können. Im Rahmen eines mythisch geprägten Selbstbildes ist die europäische Orientierung vor allem ab den achtziger Jahre jedoch als ‚historische Rückkehr‘ deutbar.³⁹² Es ist die Rückkehr zum Kontinent, aus dem die portugiesische Reichsgründung im 12. Jahrhundert hervorging. So beschreibt KUDER den Verlauf der

³⁸² Lourenço, Eduardo: *Identidade e Memória: o caso português*, in: Ferreira, Eduardo de Sousa (Hrsg.): *Conflitos e Mudanças em Portugal 1974-1984*, Editorial Teorema, Lisboa 1985, S. 20.

³⁸³ Martins, Oliveira: *Portugal nos Mares*, Guimarães Editores, Lisboa 1994, S. 18.

³⁸⁴ Karimi, Kian-Harald: »Es wird nicht diskutiert!« *Die Ordnung des Diskurses im Neuen Staat*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 237.

³⁸⁵ Amado, José Carlos: *História de Portugal*, Segundo Volume, Verbo Juvenil, Lisboa 1981, S. 68.

³⁸⁶ Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 647.

³⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 568-575.

³⁸⁸ An dieser Stelle sei hingewiesen auf Lourenços Essay über die Mythologie der *emigração* / Vgl. Lourenço, Eduardo: *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1982, S. 127-137.

³⁸⁹ Karimi, Kian-Harald: »Es wird nicht diskutiert!« *Die Ordnung des Diskurses im Neuen Staat*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, S. 236.

³⁹⁰ Real, Miguel: *Portugal. Ser e Representação*, Difel, Algés 1998, S. 63.

³⁹¹ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 60.

³⁹² Zu dieser Entwicklung dieser europäischen Ausrichtung Portugals vgl. Peito, Joaquim: *Portugal e a União Europeia. Isolamento, Aproximação, Reencontro e Alargamento*, in: Portugal Post Online: <http://www.portugalpost.de/Nacional/ensino/Cultura/Europa/europa.html>

portugiesischen Geschichte als „Bogen, dessen beide Enden in Europa wurzeln“³⁹³. Auch wenn LOURENÇO behauptet, dass Portugal nie so europäisch war, wie im Spätmittelalter³⁹⁴, so schien die europäische Option letztendlich unumgänglich geworden zu sein³⁹⁵, nachdem Portugal nun in der Lage war, „de se aceitar tal como foi e é, apenas um povo entre os povos. Que deu a volta ao mundo para tomar a medida da sua maravilhosa imperfeição“³⁹⁶. Somit war die Rückkehr nach Europa nur durch einen gleichzeitigen „regresso a Portugal“³⁹⁷ selbst möglich. Dass dies – nachdem Portugal „jahrhundertlang mit dem Rücken zum restlichen Europa und dem Meer zugewandt gelebt hatte“³⁹⁸ – durch eine Revolution besiegelt wurde, führt zum letzten Teil dieses Modells.

III.2.1.4.2. Revolution

In der portugiesischen Geschichtsschreibung werden verschiedene Ereignisse als Revolution bezeichnet, während LOURENÇO außer der liberalen Bewegung von 1834 kaum einem Ereignis diese Eigenschaft zugesteht.³⁹⁹ Hier sollen jedoch nicht die historisch als revolutionäre Entwicklungen der portugiesischen Geschichte einzustufenden Ereignisse untersucht werden. Vielmehr gilt es, sich auf die Bewegungen zu konzentrieren, die eine dezidiert zukunftsgerichtete Erneuerung ansteuern. Solch ein progressiver Neuanfang erscheint nur dann erstrebenswert, wenn das Bestehende zumindest in Frage gestellt wird. Über diesen Fortschritts-

³⁹³ Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 27-38, S. 27.

³⁹⁴ Vgl. Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 15.

³⁹⁵ „...e não pondo em dúvida eu que a opção europeia de Portugal era inevitável...“ / Moreira, Adriano: *Conferências de Matosinhos: Identidade Europeia e Identidade Portuguesa*, Página a Página, Porto 1994, S. 15.

³⁹⁶ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 83.

³⁹⁷ Ebenda, S. 33.

³⁹⁸ Schönberger, Axel: *Die portugiesische Geschichte von den Anfängen bis zur Nelkenrevolution im Abriß*, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997. Seiten 119-158, S. 153.

³⁹⁹ Vgl. Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 50 und 59.

anspruch⁴⁰⁰ als revolutionäres Moment kann die Distinktion zur ‚Restauration‘ am deutlichsten nachvollzogen werden.

A)

„À parte da Revolução Liberal (a de 1834) nunca houve nenhuma revolução em Portugal.“⁴⁰¹

Abgesehen von dieser gewagten These zieht der Soziologe einen größeren geschichtlichen Rahmen, der von dieser ‚Revolution‘ bis hin zur *Geração de 1870* geht. Für den Soziologen sind es hauptsächlich diese beiden Bewegungen, in denen eine portugiesische Elite im 19. Jahrhundert erstmalig die tradierte politische wie kulturelle Berufung, und angesichts der Dekadenz auch die tatsächliche Überlebensfähigkeit von Volk und Nation in Frage stellt.⁴⁰² LOURENÇO macht das Revolutionäre dieser Zeit, das der ‚nach der Renaissance größten Kulturrevolution des Okzidents‘⁴⁰³ zu verdanken sei, an den nachhaltigen Auswirkungen fest:

„Desde então, de uma certa maneira, Portugal e a sua cultura nunca mais deixaram de se discutir. Confusamente, polemicamente, ...“⁴⁰⁴

Dieses umfassende Hinterfragen charakterisiert die Entwürfe der Romantiker Alexandre Herculano und Almeida Garrett, welche damit die kulturellen Bildwelten restrukturierten.⁴⁰⁵ Radikaler ging die Generation von 1870 und vor allem Eça de Queirós vor, dessen ironisch-satirisches Portraitieren der portugiesischen Gesellschaft LOURENÇO beinahe als ‚Sezierung Portugals‘⁴⁰⁶ bezeichnet. Seine Generation zeichnet mit den Casino-Konferenzen von 1871⁴⁰⁷ dabei für den Anfang der umfassenden Hinterfragung des historisch-kulturellen Seins verantwortlich.⁴⁰⁸

⁴⁰⁰ Vgl. Wagenknecht, Achim: *Einführung in die politische Philosophie Hanna Arendts*, Tectum Verlag, o. O. 1995, S. 24.

⁴⁰¹ Ebenda, S. 59.

⁴⁰² Lourenço, Eduardo: *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1982, S. 26.

⁴⁰³ „Depois do Renascimento, o romantismo foi (é) a maior revolução cultural do Ocidente“ / Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 26.

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 26.

⁴⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 27-31.

⁴⁰⁶ „...essa espeleologia, para não dizer esse exercício de anatomia, sobre o corpo morto de Portugal.“ / Ebenda, S. 46.

⁴⁰⁷ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 449.

⁴⁰⁸ Vgl. Lourenço, Eduardo: *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1982, S. 97.

B) Unabhängig von einer trotz Zensur und Repression immer breiter werdenden oppositionellen Bewegung gegen das Salazar-Regime⁴⁰⁹, war es eine relativ kleine Bewegung aus militärischen Kreisen⁴¹⁰, die am 25. April 1974 das Regime stürzte. Die Bezeichnung ‚Revolution‘ verdankt der Militärputsch wegen der spontanen Unterstützung des provisorischen Regierungsrates durch die Bevölkerung, womit LOURENÇOS „povo mitificado“⁴¹¹ den revolutionären Charakter erhielt, der einer rationalen Überprüfung kaum standhält.⁴¹² Die zugrunde liegende Diskrepanz zwischen idealisiertem revolutionärem Anspruch und der postrevolutionären Ernüchterung⁴¹³ beruht laut LOURENÇO auf der Tatsache, dass Portugal niemals wirklich revolutionäre Bewegungen erlebt hatte:

„Nunca tivemos, a sério, autênticos movimentos revolucionários. (...) Tivemos, em vez disso, grandes ou pequenas «revoluções culturais» que ... elevámos a acontecimentos míticos.“⁴¹⁴

Stattdessen, so führt der Soziologe im direkten Bezug zur Nelkenrevolution aus, sei der Wunsch nach einem erneuerten und Sinn gebenden *destino* im Rahmen der Demokratisierung seit 1974 nicht erfüllt worden.⁴¹⁵ Auf Grundlage von LOURENÇO fasst GROSSEGESSE zusammen, dass sich die Nelkenrevolution viel eher in die bestehenden Mythen einreihen lässt.⁴¹⁶ Und obwohl der 25. April 1974 de facto das Ende für das verbliebene ‚Überseeimperium‘ bedeutete, ist diese „Revolution der Blumen ohne Blutvergießen“⁴¹⁷ gleichzeitig eine Fortführung eines Teilaspektes der

⁴⁰⁹ Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner, Stuttgart 2001, S. 603-606 und 662 (Zeittafel).

⁴¹⁰ Vgl. Ebenda, S. 641.

⁴¹¹ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 59.

⁴¹² Vgl. Grossegesse, Orlando: *Eines Nachts wurde es April... – Historisierungen der Nelkenrevolution*, in: Lange, Wolf-Dieter / Smolka, Andrea-Eva (Hrsg.): *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche*, Nomos, Baden-Baden 2001, S. 43.

⁴¹³ Vgl. Grossegesse, Orlando: *Eines Nachts wurde es April... – Historisierungen der Nelkenrevolution*, in: Lange, Wolf-Dieter / Smolka, Andrea-Eva (Hrsg.): *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche*, Nomos, Baden-Baden 2001, S. 46-47.

⁴¹⁴ Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999, S. 73.

⁴¹⁵ Vgl. ebenda, S. 68-69.

⁴¹⁶ „...das sebastianistisch stilisierbare Wunder ersehnter Errettung durch das Militär...“ / Vgl. Grossegesse, Orlando: *Eines Nachts wurde es April... – Historisierungen der Nelkenrevolution*, in: Lange, Wolf-Dieter / Smolka, Andrea-Eva (Hrsg.): *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche*, Nomos, Baden-Baden 2001, Seiten 46.

⁴¹⁷ Ebenda, S. 47.

imperialen Mythologie, die GROSSEGESSE dem „sanften Imperium“⁴¹⁸ zuordnet und bereits in Feld ③ als „zivilisatorische Mission“ bezeichnet wurde. Somit wurde der „25 de Abril zum jüngsten Mythos“⁴¹⁹, dessen rasche Entideologisierung eine nur zum Teil aktualisierte Wiederaufnahme des Identitätsdiskurses in der jüngsten Gegenwart ermöglichte.⁴²⁰ GROSSEGESSES Interpretation des Mythos der Nelkenrevolution legt zahlreiche restaurative Züge offen, wie er an den Figuren Nun’Álvares’ und D. Sebastião exemplifiziert.⁴²¹

⁴¹⁸ Ebenda, S. 47.

⁴¹⁹ Ebenda, S. 43.

⁴²⁰ Vgl. ebenda, S. 45.

⁴²¹ Vgl. ebenda, S. 46-48.

IV. Aspekte der Rezeption der nationalen Identitätsdiskurse durch die MPM

IV.1.1. Portugal als Geschichte

Die nationale Vorausscheidung für den *Eurovision Song Contest* des Jahres 1989 gewann die Gruppe DA VINCI mit dem Titel „**O conquistador**“⁴²². Entsprechendes Leitmotiv des von PEDRO LUÍS geschriebenen Liedtextes ist die Glorifizierung der Vergangenheit Portugals als Seemacht. Die Vergangenheitsform, welche alle Strophen einleitet, betont das Selbstverständnis als ein ‚Gewesen sein‘:

„Era um mundo novo (...) „Foram mil epopeias (...) „Era todo um povo (...)
Foram dias e dias / e meses e anos no mar (...) Foram oceanos de amor“

Und noch deutlicher im Refrain:

„Já fui um conquistador“

Diese ausschließliche Fixierung auf die historische Vergangenheit wird erst durch das Fehlen jeglicher Bezüge zur Gegenwart und Zukunft bestimmt. Das Lied „**Sete mares**“⁴²³ (1987) der Gruppe SÉTIMA LEGIÃO verschlüsselt diesen Vergangenheitsbezug über den aktuellen Topos des Millenniums:

„Tem mil anos uma história / de viver a navegar... / Há mil anos de memórias a contar“

Dieser Bezug zur ‚tausendjährigen Seefahrt‘ legt zudem den Schwerpunkt auf das nautische Abenteuer als Kern dieses Selbstverständnisses. Während die letzten beiden Beispiele eine bestätigende Rezeption dieses Diskursfeldes belegen, wird das Vergangenheitsmotiv im von SÉRGIO GODINHO geschriebenen Lied „**Cantiga para pedir dois tostões**“⁴²⁴ (1971) zur Kritik an der Elite des *Estado Novo* umfunktionalisiert, wobei die zeitliche Verortung erneut durch eine nautische Metapher erreicht wird:

„Inauguras / monumentos ao passado / que está morto e enterrado / entre naus e armaduras“

GODINHO geht auch in einem anderen Stück ähnlich vor. Die erste Strophe von „**Liberdade**“⁴²⁵ (1974) beginnt mit der Zeile „Vimos com o peso do passado e da semente“. Diese kritische bis ablehnende Rezeption basiert auf der metaphorischen Gestaltung der Vergangenheit als Last, und nicht als positiver Bezug. In

⁴²² Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 87.

⁴²³ Liedtext in CD-Ausgabe (1988) der LP *Mar d'Outubro* (1987).

⁴²⁴ Liedtext in Neuauflage auf CD (1998) der LP *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (1971).

⁴²⁵ Godinho, Sérgio: *Canções de Sérgio Godinho*, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa 1983, S. 101.

einem anderen Lied skandiert GODINHO diese Ablehnung des Vergangenheitsbezuges im Rahmen der Forderung der Unabhängigkeit der damaligen afrikanischen Kolonien. Im Refrain von „**Independência**“⁴²⁶ (1974) heisst es:

„A África é dos africanos / já chega quinhentos anos / já chega quinhentos anos /
a África é dos africanos“

Im Lied „**Os Demónios de Alcáçer-Quibir**“⁴²⁷ (1976) wird Sebastiãos Fixierung auf die Geschichte zum Vorboten für sein klägliches Scheitern, weil sein Pferd sozusagen ‚mit der Geschichte überladen‘ war:

„com o cavalo atulhado de livros de história“

Im Lied „**Timor**“⁴²⁸ (1990) forderte Dichter JOÃO MONGE zum solidarischen Gesang auf, um sich dem langen Schweigen zu widersetzen, das über die Aszendenz – also den portugiesischen Großeltern – personifiziert wird:

„Ai Timor / Calam-se as vozes / Dos teus avós / Ai Timor / Se outros calam /
Cantemos nós“

Damit ist die entsprechende Rezeption als Denunziation der ‚alten Passivität‘ deutbar. Eine eindeutige Priorität im Rahmen der persönlichen Identifikation setzt das Lied der Gruppe DELFINS „**Nasce Selvagem**“⁴²⁹ (1990), indem es dabei die Individualität auch den größeren Kategorien wie Land, Generation und vor allem Vergangenheit und Geschichte vorzieht:

„Mais do que um país / que a uma família ou geração / mais do que a um
passado / que a uma história ou tradição / tu pertences a ti / não és de ninguém
...“

IV.1.2. Ursprung

In „**Brava dança dos Heróis**“⁴³⁰ (1981) der Gruppe HERÓIS DO MAR wird ein großer Stamm akklamiert, der von Kriegsgöttinnen abstammt, woraus sich seine kriegerische Bestimmung ableitet:

„Ó grande tribo nascas do cio / De bélicas deusas à beira rio (...) Sagras a vida
quando guerreias“

Auch, wenn der Volksstamm nicht namentlich erwähnt wird, lässt sich hier der antike Stammesmythos anhand des kriegerischen Motivs verorten. Der Refrain

⁴²⁶ Ebenda, S. 115-116.

⁴²⁷ Ebenda, S. 135-136.

⁴²⁸ Liedtext in CD-Ausgabe des Albums *Um destes dias...* (1990).

⁴²⁹ Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 85.

⁴³⁰ Liedtext in Kompilation *Paixão - O melhor dos Heróis do Mar* (CD Valentim de Carvalho, 2001)

konfiguriert das Lied schließlich als ‚wilden Heroentanz‘ von Kriegern, welche ihre Siegessehre besingen:

„Dos fracos não reza a história / Cantemos alto a nossa vitória“

Die im Kampf zuteil werdende Ehre siegt dabei über den Tod („Dos feitos a glória há-de perdurar / Mesmo se a morte nos apagar“), wobei das Opferblut mythisch neues Leben nährt: „Corpos caídos na selva ardente / A terra fértil do sangue quente“. Diese intensive Schilderung anhand martialischer und heroischer Motive⁴³¹ ist deshalb als reaktivierende Rezeption zu bezeichnen; 1981 durften Kriegsmotive zudem hauptsächlich das Bild des Kolonialkriegs evozieren.

Eine eher transhistorische Rezeption des Gründungsmythos liefert das Lied **„A Reconquista“**⁴³² (1987) der Formation SÉTIMA LEGIÃO. Entsprechend des leitmotivischen Titels beginnt auch die erste Strophe:

„Dos mares da Irlanda e das costas da Bretanha / vão partir velas ao sol / Há bandeiras desfraldadas, torres, lanças, brilham espadas / vão reconquistar o Sul“

Die weiteren geographischen („Das ribeiras da Galiza, através da Ibéria antiga“) und militärisch-administrativen Bezüge („em nome dos nossos Reis / Retomar as fortalezas, ‘Sant’lago e aos Mouros‘ / para impôr as nossas leis“) präzisieren die ‚Rückeroberung‘. Als ihr transhistorisches Moment kann der Bezug zum Stammvolk der Kelten und eine Verknüpfung mit maritim-nautischen Motiven ausgemacht werden:

„Os Celtas que vão partir / quando o mar crescer... / Ignorem-se os presságios que nos falam de naufrágios / vão partir velas ao sol“

Die folgenden drei Beispiele veranschaulichen, dass dieser Primärbezug des Identitätskonzeptes auch metaphorisch über das Adjektiv *lusitano/a* persisieret. **„Trova do amor lusíada“**⁴³³ (1961), eine von MANUEL ALEGRE geschriebene Coimbra-Ballade, schildert das Konzept der portugiesischen⁴³⁴ Liebe als Bezug zum Meer und zur Sehnsucht:

„Meu amor é marinheiro / Meu amor mora no mar / Meu amor disse que eu tinha / Na boca um gosto a saudade“

⁴³¹ Hier sei sowohl auf den Refrain „Lá se vão os heróis“ als auch auf den Namen der Formation selbst hingewiesen.

⁴³² Liedtext in CD-Ausgabe (1988) der LP *Mar d’Outubro* (1987).

⁴³³ Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 96.

⁴³⁴ Hier steht „lusíada“ als Sinnverwandtes Wort für Portugiesisches.

Im Lied „**Quando às vezes ponho diante dos olhos**“⁴³⁵ (1982) steht Fernão Mendes Pintos' Reise *pars pro toto* für die Seefahrten der Portugiesen („A lusitana viagem“). Damit wird das Nautische als wesentliches Element für das Selbstverständnis markiert. Im Zuge einer ablehnenden Haltung gegenüber Traditionen wird dasselbe Adjektiv in „**Persona non grata**“⁴³⁶ (1982) ebenfalls metaphorisch angewendet. ANTÓNIO MANUEL RIBEIRO, Kopf der Rockgruppe UHF, entlarvt das ‚Lusitanische‘ hierbei als bloßes Zeichen, das ihm nicht zusagt:

„Ah não me calem a voz / Vou destruir a desgraça / Que essa marca lusitana / Francamente não me agrada“

IV.1.3. Sakralbezug

Zwei Lieder der Formation DELFINS erfassen quasi das gesamte Spektrum der möglichen Rezeption religiöser Kategorien: Im Refrain von „**Marcha dos desalinhados**“⁴³⁷ (1990) ist Gott die Stütze des orientierungslosen Menschen:

„sem cor nem deus nem fado / eu estou desalinhado“

Im Lied „**Nasce selvagem**“⁴³⁸ (1990) aber werden sämtliche Kategorien kollektiver Identifikation dem Recht auf Individualität ausdrücklich untergeordnet:

„mais do que a um partido / que a uma equipa ou religião / tu pertences a ti / não és de ninguém ...“

Während aber die erste Strophe dieses Liedes Kategorien wie Familie, Generation, Geschichte und Tradition anführt, tritt die Religion in der zweiten Strophe fast beiläufig, neben eher sekundären Kategorien wie Partei und Fußballverein, auf.

In „**Portugal**“⁴³⁹ (1983) von HERÓIS DO MAR leitet die göttliche Vorsehung allegorisch das Schicksal, dass dem Autor den nautischen und militärischen Metaphern zufolge nur eine passive Rolle zuweist:

„Deus não me quis timoneiro / Fadou-me outra profissão / Sou oficial dum povo cantor“

Eine konkret kritische Rezeption des Gebarens der katholischen Kirche Portugals liefert José Afonsos „**Arcebispiada**“⁴⁴⁰ (1978):

⁴³⁵ Liedtext in LP *Por este rio acima* (1982).

⁴³⁶ Ribeiro, António Manuel: *Todas as Faces de um Rosto – Poemas, Canções, Fotografias e Notas de Viagem*, Garrido, Alpiarça 2002, S. 227.

⁴³⁷ Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 84.

⁴³⁸ Ebenda, S. 85.

⁴³⁹ Liedtext im CD-Heft der Kompilation *Paixão - O melhor dos Heróis do Mar* (CD Valentim de Carvalho, 2001).

⁴⁴⁰ Afonso, José: *Textos e Canções*, Organização de Elfriede Engelmayr, Relógio D'Água, Lisboa 2000, S. 289.

"Pregais o Cristo de Braga / Fazeis a guerra na rua / (...) / A Santa Cruzada manda / (...) / «Cristo reina Cristo vinga» / (...) / Ó Carnaval da capela / Ó liturgia do altar"

IV.1.4. Meer

„**Canção do Mar**“⁴⁴¹ (1964) von JOSÉ AFONSO entwirft eine Dualität des Meer-motivs, die sich farblich nuanciert. Kontrastiert wird dabei zwischen der sakralen Metapher des schwarzen Altars für die Meerestiefe und dem grünen Meer als weltliches Element, mit dem der Autor sich verbrüdet:

„Ó mar profundo / Ó mar / Negro altar / Do fim do mundo (...) Ó mar profano / Ó mar / Verde mar / Em que me irmano“

Im Lied „**Sete mares**“⁴⁴² (1987) der Gruppe SÉTIMA LEGIÃO findet sich die maritime Mythologie:

„Se os mares são só sete / há mais terra do que mar... / Voltarei amor com a força da maré“

Die Bedeutung des Meeres betont „**Só no mar**“⁴⁴³ (1986), von HERÓIS DO MAR:

„Com sabor e calor / Eu já sinto o fervor / Com fervor e amor / Eu já sinto o Senhor / Sem calor sem furor / Eu só sinto o terror / A rezar e a cantar / Eu cá vou / Encontrar a flor – Flor do mar / Duma alma só – Só no mar / A sentir-se a Si – Flor do mar / É muito melhor só amar“

Der sakrale Bezug („Senhor“, „rezar“) intensiviert sich dabei gegen Ende des Lieds:

„Eu só quero é sentir / E sentir e sentir / O Senhor“

In „**Os limites do mar**“⁴⁴⁴ von SÉTIMA LEGIÃO ist das Meer noch das unbekannte Dunkel, das trotz der Gefahren zu erforschen ist:

„No regresso dos navios / tantas lendas que ouviu... / Quis um rei ir encontrar / os limites do seu mar“

Dabei dominiert auch das Motiv des ‚maritimen Imperiums‘, also des Meeres als Besitzung („seu mar“). Im Stück „**Noutro lugar**“⁴⁴⁵ wird es durch die Namensgebung der befahrenen Meere symbolisiert:

„Tens ainda de aprender / os nomes que dei ao mar“.

Während die vorherigen Beispiele tendenziell die Versuchung umschreiben, die das Meer auf die Seefahrer und Könige ausübt, findet sich auch eine andere Perspektive, die angesichts der drohenden Gefahren die Hinwendung zum Meer

⁴⁴¹ Ebenda, S. 179.

⁴⁴² Liedtext in CD-Ausgabe (1988) der LP *Mar d'Outubro* (1987).

⁴⁴³ Liedtext in CD-Ausgabe (1992) des Albums *Macau* (1986).

⁴⁴⁴ Liedtext in CD-Ausgabe (1988) der LP *Mar d'Outubro* (1987).

⁴⁴⁵ Ebenda.

zumindst hinterfragt. So etwa in FAUSTOS Lied „**De um miserável naufrágio que passámos**“⁴⁴⁶, wo die gewaltigen Eigenschaften des Meeres geschildert werden:

„O mar é muito grosso / O vento é muito rijo / As águas são cruzadas / As vagas levantadas“

Eine Steigerung ist im Lied „**O que a vida me deu**“⁴⁴⁷ zu identifizieren, wo die großen Opfer beschrieben werden, die das „gleichgültige Meer“ fordert:

“Tão indiferente / Consumiste na força bravia / Todo o encanto das coisas que havia“

Über eine intensive Personifikation⁴⁴⁸ werden die ‚Verbrechen‘ angeklagt:

„E lançaste na praia ardente / Náuseas e pragas / Despojos de almas / as carnes em chagas / As mágoas... / Condenaste-me à noite / De sangue e fogo / E vento e sombras / Ao teu quebranto“

Dass selbst das Einmünden der Flüsse ins Meer als deren dortiger ‚Schiffbruch‘ ge- deutet wird, potenziert metaphorisch die Zerstörungswut der See:

„Ó mar / Lago imenso de oceanos salgados / Onde os rios também naufragados / Vão por fim descansar“

Eine weitere metaphorische Verknüpfung des maritimen mit dem nautischen Feld findet sich in „**Cartas de Portugal**“⁴⁴⁹ (1990):

„todas as ondas do mar / são cartas de portugal / segredos de corações / a navegar / (...) desejos de corações / a navegar / (...a naufragar)“

IV.1.5. Seefahrt

Im Zentrum der Rezeption des nautischen Mythos stehen Schilderung von Episoden auf dem Meer und auch ihre Wahrnehmung seitens der am Kai zurück gebliebenen, wie etwa in zwei Stücken des SÉTIMA LEGIÃO-Albums *Mar D’Outubro* von 1987, „**Sete mares**“⁴⁵⁰ („Foram tantas as tormentas / que tivemos de enfrentar...“) und „**Noutro lugar**“⁴⁵¹ („ninguém espera junto ao cais / sem razão, barcos que não voltam mais“). „**Olhar no Oriente**“⁴⁵² von Heróis do Mar erschließt über Aufzählungen die nautische Versuchung und Pionierleistung:

„Canela, seda, ouro / Damasco, mar, tesouro / Sedução / (...) Pimenta, jóia ardente / (...) / Preparai / Com alma e dom / A nau veloz / Ó guarnição / (...) /

⁴⁴⁶ Liedtext in LP *Por este rio acima* (1982).

⁴⁴⁷ Ebenda.

⁴⁴⁸ Hier ist zudem die durchgängige Ansprache in der zweiten Person Singular zu betonen.

⁴⁴⁹ Transkribierter Text im Anhang dieser Arbeit, S. 81.

⁴⁵⁰ Liedtext in CD-Ausgabe (1988) der LP *Mar d’Outubro* (1987).

⁴⁵¹ Ebenda.

⁴⁵² Liedtext im CD-Heft der Kompilation *Paixão - O melhor dos Heróis do Mar* (CD Valentim de Carvalho, 2001).

Sextante, astrolábio / Ciência fé no sábio / Precisão / Compasso, mapa aberto /
É luz no mar deserto“

Jorge Palma´s „**Portugal, Portugal**“⁴⁵³ (1982) verbindet den Aufstieg zur Seemacht mit dem großen Mut und dem Festen Glauben an die entsprechende Mission:

„Tiveste gente de muita coragem / E acreditaste na tua mensagem / Foste ganhando terreno“

Im Refrain jedoch weist die folgende nautische Metapher darauf hin, dass im Zuge dieses Sendungsbewusstseins auch mit dem Untergang gerechnet werden muss:

„Tens um pé numa galera / E outro no fundo do mar“

Das von CARLOS TÊ getextete Lied „**A ilha**“⁴⁵⁴ (1983) schildert anhand maritimer und nautischer Metaphern szenisch das nächtliche Ausgehen:

„Fiz-me ao mar com lua cheia / a esse mar de ruas e cafés / Com vagas de olhos a rolar / Que não me viam no convés / E assim fui na monção / Perdido na imensidão“

Die letzte Strophe des Liedes endet mit einem entsprechenden „Contra a cegueira do mar / Esperando veleiros perdidos“. Das furchtlose Vorpreschen eines Seemanns in neue Abenteuer gibt „**Homem do leme**“⁴⁵⁵ (1985) wieder, das von TIM, dem Frontmann der Rockformation XUTOS & PONTAPÉS, geschrieben wurde:

„Sozinho na noite / Um barco ruma, para onde vai?“

Nautische Motive und Metaphern repräsentieren das Überwinden der Anstrengungen, wobei das ‚Brechen mit der Sehnsucht‘ als Metapher ebenfalls den Diskurs entscheidend prägt:

„E mais que uma onda, mais que uma maré / Tentaram prendê-lo, impor-lhe uma Fé / Mas vogando á vontade, rompendo a saudade / Vai quem já nada teme, vai o homem do leme“

Der Refrain deutet schließlich auf den starken Willen, sich trotz aller unumgänglichen Verluste, freudig⁴⁵⁶ dem Wagnis hinzugeben:

„E uma vontade de rir / Nasce no fundo do ser / E uma vontade de ir / Correr o mundo e partir / A vida é sempre a perder“

Und eben dieser Verluste bzw. Opfer wird gedacht:

„No fundo do mar / Jazem os outros, os que lá ficaram / Em dias cinzentos / Descanso eterno lá encontraram“

⁴⁵³ Transkribierter Text im Anhang dieser Arbeit, S. 92.

⁴⁵⁴ Ebenda, S. 78.

⁴⁵⁵ Liedtext in offizieller Homepage <http://www.xutos.pt>

⁴⁵⁶ „E uma vontade de rir“ / „...ir“ als Teil einer parallelistischen Konstruktion im Refrain.

In PEDRO AYRES MAGALHÃES' Text des Lieds "**O navio**"⁴⁵⁷ (1990) der Gruppe MADREDEUS stehen zahlreiche maritime und nautische Metaphern für die Ungewissheit im Lebensweg:

„navego sem farol, sem agonia... / distante / e vou nesta corrente / na maré / no escuro da menor consolação / acordo a meio do mar que me arrepia / e foge... / (...)/ ando... / numa viagem perdida / o navio anda à deriva / sozinho“

Der Moment der Abreise wird in der ersten Strophe von VITORINOS „**Marcha ingénua**"⁴⁵⁸ (1983) festgehalten, wobei metaphorisch der Kai für das zurück gelassene Glück steht:

"Embarcados p'rás tormentas / Com fatura d'incertezas / Adeus cais da felicidade / Lá vão barcas portuguesas"

JOSÉ AFONSOS „**A Nau de António Faria**"⁴⁵⁹ (1983) denunziert die ausbeuterische christliche Mission anhand nautischer und – zur Kontrastierung – sakraler und diabolischer Motive:

„Dinheiro seja louvado / A cruz de Cristo nas velas / Soprou o diabo nelas / Deu à costa um afogado / (...) / Aljofre pérola rama / Eis os pecados do mundo / Assim vai a nau ao fundo / Dest'arte a honra e a fama“

Eine weitere kritische Hinterfragung des Wagnisses der Seefahrt findet sich im konzeptuellen Doppelalbum *Por Este Rio Acima*⁴⁶⁰ (1982) von FAUSTO. Im Stück „**O barco vai de saída**"⁴⁶¹ richten sich die Klagen vor allem gegen das Vaterland:

„Ah mas que ingrata ventura / Bem me posso queixar / da Pátria a pouca fatura / Cheia de mágoas ai quebra-mar“

Der Wellenbrecher lokalisiert dieses Klagen am Hafenkai, womit die hier hervorgerufene Szene nicht nur örtlich, sondern auch zeitlich (vor dem Aufbruch) präzisiert wird. Der Abschluss jeder Strophe verdeutlicht die hinterfragende Rezeption der Seefahrt, indem angesichts der extremen Beschwerlichkeiten auf See – teils metonymisch und teils metaphorisch („Aquilo é uma tempestade medonha / Aquilo vai p'ra lá do que é eterno / Aquilo era o retrato do inferno“) – an das vormals sorgenfreie Leben an Land erinnert wird:

„Que vida boa era a de Lisboa“

⁴⁵⁷ Transkribierter Text im Anhang dieser Arbeit, S. 88.

⁴⁵⁸ Liedtext in LP *Flor de la Mar* (1983).

⁴⁵⁹ Afonso, José: *Textos e Canções*, Organização de Elfriede Engelmayer, Relógio D'Água, Lisboa 2000., S. 307.

⁴⁶⁰ Auf die Konzeptualität wird dezidiert im Untertitel der Doppel-LP, „As Viagens de Fernão Mendes Pinto“, verwiesen. Inspiriert durch Mendes Pintos *Peregrinação* komponierte und textete Fausto Bordalo Dias das Doppelalbum.

⁴⁶¹ Liedtext in LP *Por este rio acima* (1982).

Ein wetteifernder Dialog zwischen zwei Seeräubern strukturiert „**A voar por cima das águas**“⁴⁶² (1982). Der erste Pirat steht für das Scheitern der Seefahrt, kaum das sie begonnen hat:

„De Lisboa para a Índia / Vou agora de abalada / Mas em frente de Sesimbra / Logo um corsário francês / Nos atirou para Melides / Com o barco feito em três”

Der Gesang des zweiten Piraten aber rühmt das voll ausgelebte Abenteuer:

„Matei mouros malabares / Quem foi à guerra fui eu / Afundei grandes armadas / Nunca ninguém me venceu“

Die dabei hervorstechenden kriegerrischen Motive entfalten sich weiter im Stück „**A guerra é a guerra**“⁴⁶³ (1983):

„Barcos em chamas / Erguidas“ / „Que lá dentro ardiam homens / Encurralados / E cá fora à cutilada / Decepidos / P'la calada / Pelos peitos já desfeitos”

„**Por este rio acima**“⁴⁶⁴ (1983), das Titelstück des Doppelalbums, erfasst über eine Synekdoche durch die Aufzählung von sechs Handelsgütern die Seefahrt als profitabler Handel mit Asien:

„Encorre o gengibre e o mel / Sedas porcelanas / Pimenta e canela”

Vergleichbar erfasst VITORINO in „**Queda do Império**“⁴⁶⁵ (1983) *pars pro toto* die wirtschaftlichen und militärischen Erwägungen der Seefahrt, für die große Menschenopfer nötig waren:

„Parco império mil almas / Por pau de canela e Mazagão“⁴⁶⁶

In JOSÉ AFONSOS „**Canto Moço**“⁴⁶⁷ (1970) wird die vorrevolutionäre Aufbruchstimmung umgeben von maritimen und nautischen Metaphern geschildert:

"Somos filhos da madrugada / Pelas praias do mar nos vamos / À procura de quem nos traga / Verde oliva de flor no ramo / Navegámos de vaga em vaga / Não subemos de dor nem mágoa / Pelas praias do mar nos vamos / À procura da manhã clara / (...) / "Noite e dia ao romper da aurora / Vira a proa minha galera / Que a vitória já não espera"

⁴⁶² Ebenda.

⁴⁶³ Ebenda.

⁴⁶⁴ Ebenda.

⁴⁶⁵ Liedtext in LP *Flor de la Mar* (1983).

⁴⁶⁶ Über lange Zeit der wichtigste Brückenkopf der Portugiesen an der nordafrikanischen Küste / Vgl. Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2001, S. 363.

⁴⁶⁷ Afonso, José: *Textos e Canções*, Organização de Elfriede Engelmayer, Relógio D'Água, Lisboa 2000, S. 213.

IV.1.6. Imperium

Die imperiale Ausdehnung Portugals als notwendige zivilisatorische Mission, wird etwa im Lied „**Para cantar Portugal**“⁴⁶⁸ (1964) motivisch tangiert: „Tu afinal soubeste dar / Mundos ao mundo“. Einen ‚Rundumschlag‘ im Sinne der Rezeption des imperialen Mythos liefert „**O Conquistador**“⁴⁶⁹ (1989):

„cantar novas vitórias / e erguer orgulhosas bandeiras / viver aventuras guerreiras (...) Seguindo-os seus heróis“

Hier drängt also der ‚Eroberer‘ (*conquistador*) den in Portugal eigentlich üblichen Topos des ‚Seefahrers‘ (*marinheiro, navegador*) in den Hintergrund.⁴⁷⁰ Das Imperium selbst repräsentiert im Refrain die schlichte Aufzählung der Gebiete bzw. ihrer Hauptstädte in geographischer Abfolge von West nach Ost:

„Já fui ao Brasil, Praia e Bissau / Angola e Moçambique, Goa e Macau / Ai, fui até Timor“

Die euphemistische Beschreibung evoziert ein Imperium zivilisatorischer Natur:

„E levaram a luz da cultura / Semearam laços de ternura / (...) / Foram oceanos de amor“

Unter diesem Blickwinkel beharrt das Selbstverständnis also auf das „Gewesen sein“. Die bloße Tatsache einer imperialen Existenz globalen Ausmaßes („Já tinhas meio mundo na mão“⁴⁷¹) tritt damit ins Zentrum der ‚imperialen Identität‘ im klassischen Sinne.

Wie selbst eher sozialkritische Texte sich der imperialen Mythologie bedienen, zeigt JOSÉ CIDS Lied „**Lenda de Nambuagongo**“⁴⁷² (1969) der Gruppe QUARTETO 1111: Die Grausamkeiten des Krieges („Fendei-me as entranhas“) und die Ausbeutung von Erdschätzen („p’ra ver o meu tesouro / que não é petróleo / nem pepitas de ouro“) führen metaphorisch zur Enthüllung des wahren Schatzes, nämlich der Verbrüderung zwischen Weißen und Schwarzen:

„De dentro saíram, na raça irmanados, indígenas brancos, e negros soldados“

Dieses Lied schafft es, zugleich den Rassismus zu kritisieren, um gleichzeitig über das Motiv der ‚rassischen Verbrüderung‘ der imperialen Inszenierung des *Estado*

⁴⁶⁸ Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 90.

⁴⁶⁹ Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 87.

⁴⁷⁰ Vgl. hierzu die Aussage des Sängers und Autors Vitorino in dieser Arbeit, S. 101.

⁴⁷¹ „Portugal, Portugal“ (1982) von Jorge Palma. / Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 92.

⁴⁷² Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 83.

Novo als ‚humanes Kolonialreich‘ gerecht zu werden. Im Verlauf des Liedes **„Queda do Império“**⁴⁷³ (1983) relativiert VITORINO die imperiale Größe:

„Foi nas ondas do mar / Do mundo inteiro / (...) / Parco império mil almas / Por pau de canela e Mazagão“

Damit wird ein ‚maritimes Imperium‘ evoziert, dessen Fall strukturell begründet⁴⁷⁴ und dessen Unrecht zu denunzieren⁴⁷⁵ sei:

“Terras da perdição / (...) / Pata de negreiro / Tira e foge à morte“

VITORINOS Denunziation des Imperialen geht bis ins Groteske, wie das Stück **„Marcha ingénua“**⁴⁷⁶ (1983) zeigt:

„Oh! Império de má memória / Dos cães de fila da moda“

„Venham mais cinco“⁴⁷⁷ (1973) von JOSÉ AFONSO denunziert das imperiale Gebären der Staatsführung des späten *Estado Novo*:

„De espada à cinta / Já crê que é rei / D’Aquem e d’Além Mar“

Das Wunschdenken einer erneuten imperialen Realisierung kann im Lied **„Glória do Mundo“**⁴⁷⁸ (1985) der Gruppe HERÓIS DO MAR lokalisiert werden, wobei das sakrale Element des ‚Willen Gottes‘ besonders dominiert:

„Amanhã de Madrugada / As Crianças a Brincar / (...) / Oh quem me dera saber / Se vão ver sorrir o Sol / Sobre o Céu do meu País / Ver o Rei por entre a Rosas / No Império que Deus quis“

IV.1.7. *Sebastião*

Für die Rezeption des *Sebastião*-Mythos können drei interessante Beispiele angeführt werden. Das Lied **„A Lenda de El-Rei D. Sebastião“**⁴⁷⁹ (1967), geschrieben von JOSÉ CID, erklärt das Verschwinden des Königs als dessen Verirrung in einem Labyrinth: „Perdeu-se num labirinto“. Als Erscheinung, welche üblicherweise die erlösende Rückkehr des Königs begleitet, funktioniert der Nebel hier jedoch lediglich als Überbringer der verdrängten Tatsache:

„Pois nas praias dos Algarves / Trazidos pelas marés / Encontraram o cavalo / Farrapos do seu gibão / Pedacos de nevoeiro / A espada e o coração / de El-Rei D. Sebastião“

⁴⁷³ Liedtext in LP *Flor de la Mar* (1983).

⁴⁷⁴ *parco* bedeutet soviel wie ‚karg‘, ‚spärlich‘

⁴⁷⁵ Vgl. Interview mit Vitorino im Anhang dieser Arbeit, S. 100.

⁴⁷⁶ Liedtext in LP *Flor de la Mar* (1983).

⁴⁷⁷ Afonso, José: *Textos e Canções*, Organização de Elfriede Engelmayer, Relógio D’Água, Lisboa 2000, S. 244.

⁴⁷⁸ Liedtext im CD-Heft der Kompilation *Paixão - O melhor dos Heróis do Mar* (CD Valentim de Carvalho, 2001).

⁴⁷⁹ Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 79.

In der letzten Strophe wird das Entstehen der Legende beschrieben, wobei der Nebel⁴⁸⁰, diesmal als Metapher, erneut Überbringer ist:

„E uma lenda nasceu / Entre a bruma do passado / Chamam-lhe o desejado /
Pois que nunca mais voltou“

Die Art von Rezeption ist von eher ritualisierender Natur, weil sie sich auf die Entstehung des Mythos selbst konzentrierte.

Das Lied „**Nevoeiro**“⁴⁸¹ (1971) von JOSÉ MÁRIO BRANCO schildert über einen jede Strophen einleitenden Dialog („Onde vais ó caminheiro / com o teu passo apressado (...) Vou ao cais do terreiro / ver o rei Sebastião primeiro“) szenisch das Erwarten der Wiederkehr des Königs. Von Strophe zu Strophe deutet sich an, dass der eilende Wanderer am Kai einen toten Sebastião erwartet („num lençol amortalhado“), dessen Rückkehr im Nebel („Voltou no nevoeiro num veleiro“) mit einer nautischen Metapher als orientierungs- und führungslos (sem leme nem gajero) geschildert wird. Ein Wortspiel beschreibt zudem den ‚Abstieg‘ des Königs vom Ersehnten zum Verzweifelten:

„esperado primeiro / e depois desesperado“

Während der Fragende wissen will, ob der Erwartete ein Prinz oder ein Schwächling sei („Era príncipe ou sendeiro“), deutet die Antwort auf die Tragödie („o príncipe agoireiro / o príncipe mal esperado“). Die letzten beiden Strophen beenden den Dialog mit der endgültigen Bestätigung des Todes:

„Porque corres caminheiro / se é Sebastião finado (...) Vou ao cais do terreiro /
nevoeiro / pra ficar bem certo / de que é morto e enterrado“

Dass der Wanderer sich vom tatsächlichen Tod *Sebastiãos* überzeugen will, ist allegorisch als Wunsch zu deuten, den Mythos zu begraben. Diese Rezeption kann nahezu als Löschung des entsprechenden Mythos bezeichnet werden.

In „**Os Demónios de Alcáçer-Quibir**“⁴⁸² (1976) beschreibt SÉRGIO GODINHO das klägliche Scheitern Sebastiãos. Dessen Obsession für die Geschichte („com o cavalo atulhado de livros de história“), sowie das hohe Risiko seines Feldzuges:

„O D. Sebastião já tinha hipotecado / toda a nação por dez réis de mel coado /
para comprar soldados lanças armaduras“

⁴⁸⁰ *bruma* kann sowohl ‚Nebel‘ als auch ‚Geheimnis‘ oder ‚Dunkelheit‘ bedeuten.

⁴⁸¹ Liedtext in Neuauflage auf CD (1998) der LP *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (1971).

⁴⁸² Godinho, Sérgio: *Canções de Sérgio Godinho*, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa 1983, S. 135-136.

Die verheerende Niederlage wird umgangssprachlich mit „levou tantas na pinha“ umschrieben, wie auch ebenso lakonisch ihre Konsequenzen („e o país mudado de dono“). Als Besonderheit hervorzuheben ist aber die Tatsache, dass die demütigende ‚Rückkehr‘ des Sebastião ihm ein weltliches Ende beschert. Der mythische Nebel ist hierbei nicht mehr als die Ursache für die Krankheit, an der er stirbt:

„E apanhou tal dose da tal nevoeiro / que a tuberculose o mandou para o galheiro“

Dieses Lied leistet eine Entmythisierung *Sebastiões*, die sich in den letzten beiden Zeilen der letzten Strophe satirisch steigert:

„fez-se um funeral com princesas e reis / e etcetera e tal viva Portugal“.

IV.1.8. *Saudade* und *fado*

Saudade und *fado* wurden bereits auf ihre motivische Reziprozität hin überprüft, so dass das Auftreten beider Topoi gleichwertig zu analysieren ist. Das Lied „**Saudade**“⁴⁸³ (1981) von HERÓIS DO MAR evoziert – von kriegerischen Motiven umgeben („Ao redor desta fogueira / Enquanto as armas descansam / (...) / Troa o rufar do tambor“) – die Sehnsucht nach der entfernten Geliebten:

„Deito meus olhos aos céus / Por se não verem nos teus / Amada, senhora, pomba de cristal / Amada, senhora, lágrima do céu / (...) Peito rasgado de amor (...) Amor quão longe tu estás“

Fünf Jahre später veröffentlicht dieselbe Formation mit „**Fado**“⁴⁸⁴ (1986) ein Lied, das szenisch eine dörfliche Idylle entwirft:

„À volta do Adro / Duas ou três casas / Uns bancos vermelhos / Ao meio uma cruz / Ali num café / Ao lado da Igreja / Uns homens parados / E uma linda luz“

Angesichts dieser Szenerie fällt es dem Autor schwer, das Geheimnis des Lebens zu erklären:

„Com a voz que me resta / Eu não vou poder cantar / Às coisas do mundo / Não sei descrever / Estou longe / São portas fechadas / Segredos por revelar / São coisas do mundo / Só se podem ver ao longe“

FAUSTOS „**Olha o fado**“⁴⁸⁵ (1982) bezieht sich auf das wechselhafte und schwer einzuschätzende Schicksal:

„Ora é tão vingativo / Ora é tão paciente / Amanhã é comedor / Hoje abstinente / Mentiroso alcoviteiro / Doce e verdadeiro“

⁴⁸³ Liedtext im CD-Heft der Kompilation *Paixão - O melhor dos Heróis do Mar* (CD Valentim de Carvalho, 2001).

⁴⁸⁴ Liedtext in CD-Ausgabe (1992) des Albums *Macau* (1986).

⁴⁸⁵ Liedtext in LP *Por este rio acima* (1982).

Dieses ‚Wechselbad‘ entfaltet sich weiter über Metaphern des imperialen und nautischen Feldes:

„Uma vez conquistador / Outra vez vencido / Amanhã é navegante / Hoje é desvalido“

Eine detaillierte Schilderung des Gefühlzustandes der *saudade* liefert das Lied **„Sete letras“**⁴⁸⁶ (1974) des Dichters JOSÉ CARLOS ARY DOS SANTOS. Metaphorisch wird das Wort der sieben Buchstaben mit ihren freudigen und traurigen Entsprechungen belegt: „aventura“, „ansiedade“, „ternura“, „verdade“, „loucura“, „pecados mortais“, „amargura“, „silêncio“, „encanto“, „amarga“, „doce“. Am Ende des von SIMONE DE OLIVEIRA interpretierenden Liedes wird die Gültigkeit der *saudade* nochmals hervorgehoben:

„Por temos sofrido tanto / é que a saudade está viva / são sete letras de encanto / sete letras por enquanto / enquanto a gente for viva“

Die Gruppe TROVANTE ist für mehrere ‚Pophymnen‘ der achtziger Jahre verantwortlich, wobei das von JOÃO GIL geschriebene Stück **„Saudade“**⁴⁸⁷ (1983) als eines der bekanntesten hervorzuheben ist: das Lied zelebriert das Lebensgefühl als Sehnsucht nach einer Stütze in allen Lebenslagen. Im Refrain heißt es:

„Há sempre alguém que nos diz tem cuidado / Há sempre alguém que nos faz pensar um pouco / Há sempre alguém que nos faz falta / Ai, saudade“

Dieses Lied tendiert dazu, die *saudade* der Alltäglichkeit preiszugeben, ja sie zu profanieren. Trotz dieser Tendenz aber evoziert die zweite Strophe über das ländliche Motiv das Lebensgefühl als altehrwürdige Tradition.

„Foi o chão que deu as uvas‘, alguém disse / Mas porém colhe-se o trigo, faz-se o pão / E se ouvimos contos dum tinto velho / Ah, bebemos a saudade“

Stärker in die Mythologie des Fado wird die *saudade* bei einem anderen Stück derselben Gruppe wortwörtlich verortet: **„Travessa do poço dos negros“**⁴⁸⁸ (1984), zugleich der Name einer kleinen Gasse in der Lissabonner Altstadt, erzählt die Geschichte eines von Übersee her getragenen Tanzes:

„a gente viu sair muita gente que dançava / um estranho bailado em tom dolente / marcado pelo bater das corrente (...) De novo a estranha moda se dançava / agora com suspiros de saudade / agora com bater de corações“

Schließlich erklärt ein Greis in der letzten Strophe, worum es sich handelt:

⁴⁸⁶ Ary dos Santos, José Carlos: *As Palavras das Cantigas*, Editorial «Avante!», Lisboa 1989, S. 129-130.

⁴⁸⁷ Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 93.

⁴⁸⁸ Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 95.

„quisemos nós saber qual é o nome desta moda / respondeu-nos um velho já
mirrado / lundum mas se quiserem chamem-lhe fado“

IV.1.9. Nelkenrevolution

SÉRGIO GODINHOS „**Maré alta**“⁴⁸⁹ (1971) ermahnt, sich auf den ‚hohen Seegang‘ der bevorstehenden Freiheit vorzubereiten, was eine durchgängige maritime Metapher verdeutlicht:

„Aprende a nadar companheiro (...) que a maré se vai levantar (...) que a liberdade está a passar por aqui (...) maré alta“

Anlässlich der Ermordung des regimekritischen Bildhauers José Dias Coelho durch die geheime Staatspolizei denunziert JOSÉ AFONSO in „**A Morte saiu à Rua**“⁴⁹⁰ (1972) die Härte des Regimes *pars pro toto*:

„O vento / Que dá nas canas / Do canavial / E a foice / Duma Ceifeira / De Portugal“

Die Opfer dieser Härte jedoch sind zugleich der Nährboden für die erwartete Erneuerung Portugals:

"Na curva / Da estrada / Há covas / Feitas no chão / E em todas / Florirão rosas / Duma nação"

Diese Gewissheit, dass Veränderungen kurz bevorstehen könnten, veranschaulicht auch JOSÉ CIDS Lied „**Imagens**“⁴⁹¹, mit dem die Gruppe GREEN WINDOWS im März 1974 – also wenige Monate vor der Nelkenrevolution – den dritten Platz bei der nationalen Vorausscheidung zum *European Song Context* belegte. Die ersten beiden Zeilen bedienen sich dabei dem Vergangenheitsbezug und dessen Bilderwelten:

„Vão mudar os ventos da antiga história / Afastando imagens da minha memória“

Unter den ersten Beispielen für die unmittelbare Rezeption der Nelkenrevolution kann das Lied „**Portugal ressuscitado**“⁴⁹² hervorgehoben werden. Dort wird der 25. April übertragend als Wiederauferstehung Portugals inszeniert, wobei die revolutionäre Symbolik sich erwartungsgemäß der blühenden Nelke bedient:

„Depois da fome, da guerra / Da prisão e da tortura / Vi abrir-se a minha terra / Como um cravo de ternura“

⁴⁸⁹ Godinho, Sérgio: *Canções de Sérgio Godinho*, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa 1983, S. 78.

⁴⁹⁰ Afonso, José: *Textos e Canções*, Organização de Elfriede Engelmayer, Relógio D'Água, Lisboa 2000, S. 228-229.

⁴⁹¹ Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 82.

⁴⁹² Liedtext im Beiheft der Kompilation der *25Abril 25Anos 25Canções – Ante, Após Revolução* (CD, Strauss 1998)

JOSÉ CARLOS ARY DOS SANTOS' Liedtext rekuriert dabei auf den mythischen Volksbegriff⁴⁹³, der sich auf die Verbrüderung stützt und die ruhmvolle Wiederauferstehung Portugals garantiert:

„Enquanto nos mantivermos / Todos juntos lado a lado / Somos a glória de sermos / Portugal ressuscitado“

„**Obrigado soldadinho**“⁴⁹⁴ (1974) überhöht das Wirken des Kapitäns Salgueiro Maia, der den Militärputsch ausführte, indem er nicht nur als Soldat, sondern auch als Seemann bezeichnet wird:

„Obrigada soldadinho / Marinheiro português / (...) / Já virou malmequer / No quartel de Santarém / (...) / obrigada marinheiro / soldadinho português“

Dieses ‚neue Portugal‘, das den revolutionären Mythos ausmacht, muss sich *per definitionem* gegen Althergebrachtes wenden. Das ebenfalls von ARY DOS SANTOS getextete und von der Gruppe Os Amigos vorgetragene Lied „**Portugal no coração**“⁴⁹⁵ (1977) evoziert zunächst die Schatten der Vergangenheit anhand des Kolonialkrieges („Portugal foi a razão / Por que um dia morreu meu irmão“), um dann über eine Variation des Refrains den Bruch mit der ureigenen Melancholie zu fordern:

„Portugal é ter a vontade / De acabar com a saudade“

Die postrevolutionäre Ernüchterung sowie die abnehmende zeitliche Nähe zum Ereignis selbst lassen in der Rezeption eine stärkere Differenzierung erkennen. In „**Revolução**“⁴⁹⁶ (1986) von HERÓIS DO MAR werden zahlreiche Schlagworte skandiert, die eher Unbehagen erzeugen als Zuversicht:

„Traição! / Revolução! / Restauração! / Atenção! / Traição! Traição! / Saudação / Alteração! Alteração! / Violação!“

Eine differenziertere Rezeption revolutionärer Aspekte bietet „**O País**“⁴⁹⁷ (1981) durch den intertextuellen Bezug zum Werk Eça de Queirós⁴⁹⁸, als Symbol für eine satirische Gesellschaftskritik, dessen Diagnose auch im nachrevolutionären Portugal noch Bestand habe:

⁴⁹³ Entscheidend für die Rezeption des Umsturzes als Revolution.

⁴⁹⁴ Liedtext im Beiheft der Kompilation der *25Abril 25Anos 25Canções – Ante, Após Revolução* (CD, Strauss 1998)

⁴⁹⁵ Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 91.

⁴⁹⁶ Liedtext in CD-Ausgabe (1992) des Albums *Macau* (1986).

⁴⁹⁷ Ary dos Santos, José Carlos: *As Palavras das Cantigas*, Editorial «Avante!», Lisboa 1989, S. 143-144 und 191.

⁴⁹⁸ Deren Protagonisten: „tia Patrocínio“, „conselheiro Acácio“, „Carlos da Maia“, „Vera Gouvarinho“ bzw. die Titeln evozierend: „primo Basílio“, „Ramires d'uma casa ilustre“, „A relíquia“, „o Padre Amaro“, „o Mandarin“, „Os Maias“, „conde de Abranhos“.

“Porque o País do Eça de Queiroz / ainda é... o País de todos nós!...”

Eine postrevolutionäre Selbstdefinition der Portugiesen veranschaulicht TÓZÉ BRITOS Beitrag zum *Festival da Canção da RTP* von 1979, „**Novo Canto Português**“⁴⁹⁹. Bereits der Titel wirkt programmatisch, was sich auch im Refrain anhand breit gestreuter Motive widerspiegelt:

„Sou marinheiro, emigrante / Poeta, cantante pelo mundo fora / Sou pescador
camponês / Mas sou português, aqui e agora“

⁴⁹⁹ Transkribierter Liedtext im Anhang dieser Arbeit, S. 86.

V. Fazit

Nach den thematischen und motivischen Aspekten, die vom Vier-Feld-Modell abgeleitet wurden, konnte auf Basis der exemplarischen Analyse von insgesamt 57 Liedtexten der MPM eine durchweg einheitliche Rezeptionsquantität nachgewiesen werden.

Betreffend die qualitative Rezeption können zahlreiche Autoren hervorgehoben werden: Das Feld der *canção ligeira* und des Protestliedes seit Ende der sechziger Jahre wird repräsentiert durch Autoren wie MANUEL ALEGRE, JOSÉ CARLOS ARY DOS SANTOS, JOSÉ AFONSO, JOSÉ MÁRIO BRANCO und SÉRGIO GODINHO. VITORINO SALOMÉ und FAUSTO BORDALO DIAS heben sich von der so genannten zweiten Generation der *cantores de intervenção* ab durch ihre Konzeptalben *Por este rio acima* (1982) und *Flor de la Mar* (1983), denen der Status einer primären – weil leitmotivischen – Rezeption anerkannt werden kann. Beide brechen Anfang der achtziger Jahre mit der stark politisierten *canção de intervenção* zugunsten einer breiteren national-historischen Rezeption, der sich auch die Rockmusik und ihre Varianten annimmt. Während unter den Vorläufern der siebziger Jahre der Texter JOSÉ CID⁵⁰⁰ hervorzuheben ist, dominiert in den achtziger Jahren als Autor PEDRO AYRES MAGALHÃES, dessen ‚saudosistischen‘ Texte einen erheblichen Teil der Veröffentlichungen der Formationen HERÓIS DO MAR, MADREDEUS und DELFINS ausmachen. Eine ähnlich wichtige Rolle spielen einige der Autoren der Gruppe TROVANTE: JOÃO GIL, LUÍS REPRESAS und JOÃO MONGE. Die Gruppe SÉTIMA LEGIÃO, welche ihre Liedtexte kollektiv unterzeichnet, tragen bis Ende der achtziger Jahre mit drei konzeptuell geprägten Alben⁵⁰¹ zu einer Rezeption der nationalen Identitätsdiskurse bei, wobei maritime und nautische Motive deutlich dominieren.

In der Rezeption nationaler Identitätsdiskurse der MPM von 1960 bis 1990 dominieren leitmotivisch Meer und Nautik. Im Bereich des Imperialen entspricht sie der restaurativen Symbolik, wie sie im Vier-Feld-Modell erörtert wurde.

Die Entwicklung einer differenzierten Rezeption – von den Schlagern der sechziger Jahre über die Protestmusik und ihrer Progression als *música popular*, bis hin zu

⁵⁰⁰ José Cid Tavares ist als Komponist, Textautor und Musiker für verschiedenste Projekte verantwortlich, von der *canção ligeira* bis hin zum progressiven Rock.

⁵⁰¹ *A um Deus desconhecido* (1984), *Mar D'Outubro* (1987) und *De um Tempo ausente* (1989).

der Harmonisierung einer nationalen Rockbewegung seit Mitte der Achtziger – belegt die lyrische Eigenständigkeit der MPM hinsichtlich ihrer beanspruchten Fähigkeit, den Kern des Diskurses ‚Portugal als Geschichte‘ zu rezipieren.

Die nahezu erschöpfende Beschäftigung der betrachteten Musiktexte mit dem nationalhistorischen Selbstverständnis führte schließlich Anfang der neunziger Jahre zu einer weiterführende Bewegung, die sich nun der Aufarbeitung der MPM selbst annahm, was das Beispiel des von PEDRO AYRES MAGALHÃES initiierten Projekts RESISTÊNCIA⁵⁰² veranschaulicht.

Die Texte der modernen portugiesischen Populärmusik stellen somit einen eigenständigen Sektor der modernen portugiesischen Lyrik dar, die in einer Zeit dramatischen Wandels und im Rahmen ihrer massenmedialen Realisierung eine noch weit unerforschte Quelle für die klassische Lyrikanalyse bietet.

⁵⁰² Vor allem das Werk José Afonsos wurde in akustischen Versionen den jüngeren Generationen vermittelt. / Vgl. Dias, Jorge / Maio, Luís: *Os Melhores Álbuns da Música Popular Portuguesa (1960-1997)*, Público Comunicação Social S.A. e FNAC, Lisboa 1998, S. 133.

VI. Anhang

VI.1.1. Alphabetisches Register der untersuchten Lieder mit zusätzlichen Liedtexten

„A guerra é a guerra“

Text und Musik: Fausto Bordalo Dias
 Interpret: Fausto
 in: *Por este rio acima* (LP Sasseti, 1982)

„A ilha“

Text: Carlos Tê – Musik: Rui Veloso
 Interpret: Rui Veloso
 in: *Guardador de margens* (LP Valentim de Carvalho, 1983)

Fiz-me ao mar com lua cheia	E por dentro tão ousado
A esse mar de ruas e cafés	Um peito sem soutien
Com vagas de olhos a rolar	
Que nem me viam no convés	Ancoramos num rochedo
Tão cegas no seu vogar	Sacudimos o sal e o medo
	Falámos de música e cinema
E assim fui na monção	Lia Fernando Pessoa
Perdido na imensidão	E às vezes também fazia um poema
Deparei com uma ilha	
Uma pequena maravilha	E no cabelo vi-lhe conchas
	E na boca uma pérola a brilhar
Meio submersa	Despiu o olhar de defesa
Resistindo à toada	Pôs-me o mapa sobre a mesa
Deu-me dois dedos de conversa	
Já cheia de andar calada	Deu-me conta dessas ilhas
	Arquipélagos ao luar
Tinha um olhar acanhado	Com os areais estendidos
E uma blusa azul-grená	Contra a cegueira do mar
Com o botão desapertado	Esperando veleiros perdidos

„A lenda de El-Rei D. Sebastião“

Text und Musik: José Cid Tavares

Interpret: Quarteto 1111

in: *A Lenda de El-Rei D. Sebastião* (Single Valentim de Carvalho, 1967)

Depois de Alcácer Quibir	El-Rei D. Sebastião
El-Rei D. Sebastião	E que voltava de novo
Perdeu-se num labirinto	
Com seu cavalo real	Todos foram desmentidos
	Condenados às gales
As bruxas e adivinhos	Pois nas praias dos Algarves
Nas altas serras beirãs	Trazidos pelas marés
Juravam que nas manhãs	Encontraram o cavalo
De cerrado de Nevoeiro	Farrapos do seu gibão
Vinha D. Sebastião	Pedaços de nevoeiro
	A espada e o coração
Pastoras e trovadores	de El-Rei D. Sebastião
Das regiões litorais	
Afirmaram terem visto	Depois de Alcácer Quibir
Perdido entre os pinhais	Virá D. Sebastião
El-Rei D. Sebastião	E uma lenda nasceu
	Entre a bruma do passado
Ciganos vindos de longe	Chamam-lhe o desejado
Falcatos desconhecidos	Pois que nunca mais voltou
Tentando iludir o povo	El-Rei D. Sebastião
Afirmaram serem eles	El-Rei D. Sebastião

„A morte saiu à rua“

Text und Musik: José Afonso

Interpret: José Afonso

in: *Eu vou ser como a toupeira* (LP Orfeu, 1972)

„A nau de António Faria“

Text und Musik: José Afonso
Interpret: José Afonso
in: *Como se fora seu filho* (LP Sassetti, 1983)

„A Reconquista“

Text und Musik: Sétima Legião
Interpret: Sétima Legião
in: *Mar D´Outubro* (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1987)

„A voar por cima das águas“

Text und Musik: Fausto Bordalo Dias
Interpret: Fausto
in: *Por este rio acima* (LP Sassetti, 1982)

„Arcebispiada“

Text und Musik: José Afonso
Interpret: José Afonso
in: *Enquanto há força* (LP Orfeu, 1978)

„Brava dança dos Heróis“

Text: Pedro Ayres Magalhães, Carlos Maria Trindade – Musik: Heróis do Mar
Interpret: Heróis do Mar
in: *Heróis do Mar* (LP Phillips, 1981)

„Canção do mar“

Text und Musik: José Afonso
Interpret: José Afonso
in: *Coro dos caídos* (EP Columbia/Valentim de Carvalho, 1964)

„Cantiga para pedir dois tostões“

Text: Sérgio Godinho – Musik: José Mário Branco
Interpret: José Mário Branco
in: *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (LP Sassetti, 1971)

„Canto moço“

Text und Musik: José Afonso
Interpret: José Afonso
in: *Traz outro amigo também* (LP Orfeu, 1970)

„Cartas de Portugal“

Text und Musik: Pedro Ayres Magalhães
 Interpret: Delfins
 in: *Desalinhados* (LP BMG, 1990)

canto-te cartas de ouro	todas as ondas do mar
destas praias de encantar	são cartas de portugal
morrer eu, por ti não morro	desejos de corações
antes vivo para te amar	a navegar
	(...a naufragar)
todas as ondas do mar	
são cartas de portugal	
segredos de corações	
a navegar	

„De um miserável naufrágio que passámos“

Text und Musik: Fausto Bordalo Dias
 Interpret: Fausto
 in: *Por este rio acima* (LP Sassetti, 1982)

„Fado“

Text: Pedro Ayres Magalhães, Paulo Pedro Gonçalves
 Musik: Pedro Ayres Magalhães, António José de Almeida
 Interpret: Heróis do Mar
 in: *Macau* (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1986)

„Glória do Mundo“

Text: Pedro Ayres Magalhães – Musik: Paulo Pedro Gonçalves
 Interpret: Heróis do Mar
 in: *Alegria* (Single EMI-Valentim de Carvalho, 1985)

„Homem do leme“

Text: Tim – Musik: Xutos & Pontapés
 Interpret: Xutos & Pontapés
 in: *Cerco* (LP Dansa do Som, 1985)

„Imagens“

Text und Musik: José Cid Tavares
Interpret: Green Windows
in: *Imagens* (Single Valentim de Carvalho, 1974)

Vão mudar os ventos da antiga história
Afastando imagens da minha memória
E eu vou partir de longe, p'ra te ver de perto
Plantar mil jardins, onde haja um deserto
Vou lavrar a jeira e ceifar os trigos
Entre os homens simples, encontrar amigos
Fazer uma pausa junto da fogueira
Porque não regresso de qualquer maneira
Vou beijar a terra onde estão os meus
Que na despedida não lhes disse adeus
E concluir um sonho que é meu desde menino
Entre a multidão vou gritar teu hino
É por ti que eu venho celebrar, festejar esse dia
Só por ti eu faço este caminho a cantar de alegria
É por ti que eu venho celebrar, festejar esse dia
Só por ti eu faço este caminho a cantar de alegria
Meu país, teu povo anda na rua a cantar de alegria
É por ti que eu venho celebrar este dia, por ti.

„Independência“

Text und Musik: Sérgio Godinho
Interpret: Sérgio Godinho
in: *À queima roupa* (LP Sasseti, 1974)

„Lenda de Nambuagongo“

Text und Musik: José Cid Tavares

Interpret: Quarteto 1111

in: *Quarteto 1111* (LP Valentim de Carvalho, 1969)

Ao norte de Angola
há altas montanhas
que guardam tesouros
nas suas entranhas

E o vento rugindo
com fúria tamanha
que ao longe se ouvia
fendeu a montanha

Ao norte de Angola
rajadas de vento
tingiram o céu
de sangue cinzento

De dentro saíram
na raça irmanados
indígenas brancos
e negros soldados

Ao norte de Angola
as altas montanhas
gritaram ao vento:
fendei-me as entranhas

e assim nasceu a lenda de
Nambuagongo...

Fendei-me as entranhas
p'ra ver o meu tesouro
que não é petróleo
nem pepitas de ouro

„Liberdade“

Text und Musik: Sérgio Godinho

Interpret: Sérgio Godinho

in: *À queima roupa* (LP Sassetti, 1974)

„Marcha dos desalinhados“

Text und Musik: Miguel Ângelo, Fernando Cunha

Interpret: Delfins

in: *Desalinhados* (LP BMG, 1990)

Eu não quero estar parado	em quem eu sou
fico velho	sem cor nem deus nem fado
vou marchar até ao fim	eu estou desalinhado
isolado	
	por tudo o que eu lutei
nesta marcha solitária	ser sincero?
dou o corpo, ao avançar	por tanto que arrisquei
neste campo aberto ao céu	ainda espero ...
ninguém sabe	esta marcha imaginária
para onde eu vou	quantas baixas vai deixar
ninguém manda	neste sonho desperto?

„Marcha ingénuo“

Text und Musik: Vitorino

Interpret: Vitorino

in: *Flor de la mar* (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1983)**„Maré alta“**

Text und Musik: Sérgio Godinho

Interpret: Sérgio Godinho

in: *Os sobreviventes* (LP Sassetti, 1972)

„Nasce selvagem“

Text und Musik: Miguel Ângelo, Fernando Cunha

Interpret: Delfins

in: *Desalinados* (LP BMG, 1990)

Mais do que a um país	Que a uma equipa ou religião
Que a uma família ou geração	Tu pertences a ti
Mais do que a um passado	Não és de ninguém
Que a uma história ou tradição	
Tu pertences a ti	Vive selva gem
Não és de ninguém	E para ti serás alguém
	Nesta viagem
Mais do que a um patrão	Quando alguém nasce, nasce selvagem
Que a uma rotina ou profissão	Não é de ninguém
Mais do que a u m partido	

„Nevoeiro“

Text und Musik: José Mário Branco

Interpret: José Mário Branco

in: *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (LP Sassetti, 1971)**„Noutro lugar“**

Text und Musik: Sétima Legião

Interpret: Sétima Legião

in: *Mar D´Outubro* (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1987)

„Novo Canto Português“

Text: Tózé Brito – Musik: Pedro Brito

Interpret: Tózé Brito

in: *Novo Canto Português* (Single Polygram, 1979)

Trago no corpo este sal	Levo nos sonhos cidades
Trago este sol no olhar	Levo na sede estas fontes
Trago na pele esta cor	Levo no peito saudades
Eu nasci à beira mar	Eu nasci em Trás-Os-Montes
Trago no sangue o calor	Levo na alma esta fome
Pão de trigo no bernal	Levo na boca o teu beijo
Trago esta terra nas mãos	Levo no rosto estas rugas
Eu nasci em Portugal	Eu nasci no Alentejo
Sou marinheiro, emigrante	Sou marinheiro, emigrante
Poeta, cantante pelo mundo fora	Poeta, cantante pelo mundo fora
Sou pescador camponês	Sou pescador camponês
Mas sou português, aqui e agora	Mas sou português, aqui e agora

„O barco vai de saída“

Text und Musik: Fausto Bordalo Dias

Interpret: Fausto

in: *Por este rio acima* (LP Sassetti, 1982)

„O Conquistador“

Text: Pedro Luís – Musik: Ricardo
 Interpret: Da Vinci
 in: *O Conquistador* (Single Movieplay, 1989)

Era um mundo novo	Foram oceanos de amor
Um sonho de poetas	
Ir até ao fim	Já fui ao Brasil, Praia e Bissau
Cantar novas vitórias	...
E erguer orgulhosas bandeiras	
Viver aventuras guerreiras	Já fui ao Brasil, Praia e Bissau
Foram mil epopeias	...
Vidas tão cheias	
Foram oceanos de amor	Foram dias e dias
	E meses e anos no mar
Já fui ao Brasil, Praia e Bissau	Percorrendo uma estrada de Estrelas
Angola, Moçambique, Goa e Macau	A conquistar
Ai, fui até, Timor	
Já fui um conquistador	Já fui ao Brasil, Praia e Bissau
Era todo um povo	...
Guiado pelos astros	
Espalhou-se pelo mundo	Já fui ao Brasil, Praia e Bissau
Seguindo-os seus heróis	...
E levaram a luz da cultura	
Semearam laços de ternura	Fui conquistador, fui conquistador,
Foram mil epopeias	Fui conquistador
Vidas tão cheias	

„O navio“

Text und Musik: Pedro Ayres Magalhães
 Interpret: Madredeus
 in: *Existir* (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1990)

só deixei no cais a multidão	a minha paixão é a loucura
a terra dos mortais	
a confusão	ando...
navego sem farol, sem agonia...	numa viagem perdida
distante	o navio anda à deriva
e vou nesta corrente	sozinho
na maré	não é grande o mal, bem pouco dura
no escuro da menor consolação	e quando...
acordo a meio do mar que me arrepia	afundar a minha vida
e foge...	se calhar sou prometida...
	do Mundo

„O País“

Text: José Carlos Ary dos Santos – Musik: Nuno Nazareth Fernandes
 Interpret: Tony de Matos bzw. Simone de Oliveira
 in: *unbekannt*⁵⁰³ (Rádio Triunfo, nach 1982)

„O que a vida me deu“

Text und Musik: Fausto Bordalo Dias
 Interpret: Fausto
 in: *Por este rio acima* (LP Sassetti, 1982)

„Obrigado soldadinho“

Text: José Carlos Ary dos Santos – Musik: trad./Pedro Osório
 Interpret: Tonicha
 in: *Obrigado soldadinho* (Single Valentim de Carvalho, 1974)

⁵⁰³ Die Veröffentlichung dieser Aufnahme wurde wegen ungeklärter Urheberrechte unterbunden. / Vgl. dazu Ary dos Santos, José Carlos: *As Palavras das Cantigas*, Editorial «Avante!», Lisboa 1989, S. 191.

„Olha o fado“

Text und Musik: Fausto Bordalo Dias
Interpret: Fausto
in: *Por este rio acima* (LP Sasseti, 1982)

„Olhar no Oriente“

Text: Carlos Maria Trindade – Musik: Heróis do Mar
Interpret: Heróis do Mar
in: *Heróis do Mar* (LP Phillips, 1981)

„Os Demónios de Alcácer-Quibir“

Text und Musik: Sérgio Godinho
Interpret: Sérgio Godinho
in: *De pequenino se torce o destino* (LP Sasseti, 1976)

„Os limites do mar“

Text und Musik: Sétima Legião
Interpret: Sétima Legião
in: *Mar D´Outubro* (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1987)

„Para cantar Portugal“

Text: Jaime Filipe – Musik: Armando Tavares Belo

Interprete: António Calvário

in: *Para cantar Portugal* (Single Valentim de Carvalho, 1964)

A quem já viu Portugal	Tu afinal soubeste dar
Ouviu dizer que afinal	Mundos ao mundo
Ouviu dizer que afinal	Por toda a parte
Jamais viu terra mais linda	Hei-de cantar-te
É teu o sol doirado	Meu Portugal
Também o vento é teu	É teu o meu Portugal
O rio além, todo este céu,	É teu o verbo amar
Todo estrelado	Tu afinal soubeste dar
Tudo o que a terra	Mundos ao mundo
Te doa em terra	Por toda a parte
Em ti nasceu	Hei-de cantar-te
O meu Portugal	Meu Portugal
É teu o mar profundo	Por toda a parte
É teu o verbo amar	Vou cantar Portugal

„Persona non grata“

Text: António Manuel Ribeiro – Musik: UHF

Interpret: UHF

in: *Persona Non Grata* (LP Orfeu/Rádio Triunfo, 1982)**„Por este rio acima“**

Text und Musik: Fausto Bordalo Dias

Interpret: Fausto

in: *Por este rio acima* (LP Sassetti, 1982)

„Portugal“

Text: Pedro Ayres Magalhães

Musik: Heróis do Mar

Interpret: Heróis do Mar

in: *Mãe* (LP Polygram, 1983)**„Portugal no coração“**

Text: José Carlos Ary dos Santos – Musik: Fernando Tordo

Interpret: Os Amigos

in: *Portugal no coração* (Single Valentim de Carvalho, 1977)

Portugal foi a razão	Digo tudo quanto eu sou
Por que um dia morreu meu irmão	Serei criança ou malmequer
Mas também é coração	Tenho apenas o que eu dou
A bater nesta canção	Este lugar que ninguém quer
Não sei bem de quem eu nasci	Neste país onde estou
Não descobri nem pai nem mãe	Serei aquilo que eu fizer
Só sei que já nasci aqui e foi aqui	Este povo a que me dou
Que eu fui alguém.	Não é homem nem mulher
Portugal foi a razão	Portugal é querer dar a mão
Por que um dia morreu meu irmão	Sermos amigos termos pão
Mas também é coração	Portugal é Ter a vontade
A bater nesta canção	De acabar com a saudade

„Portugal ressuscitado“

Text: José Carlos Ary dos Santos – Musik: Pedro Osório

Interpreten: InClave, Tonicha & Fernando Tordo

in: *Portugal Ressuscitado* (Single Valentim de Carvalho, 1974)

„Portugal, Portugal“

Text und Musik: Jorge Palma
 Interpret: Jorge Palma
 in: *Acto Contínuo* (LP Polygram, 1982)

Tiveste gente de muita coragem	Quando bate à nossa porta
E acreditaste na tua mensagem	Esbanjaste muita vida nas apostas
Foste ganhando terreno	Agora trazes o desgosto às costas
E foste perdendo a memória	Não se pode estar direito
	Quando se tem a espinha torta
Já tinhas meio mundo na mão	
Quiseste impôr a tua religião	Ai, Portugal, Portugal
E acabaste por perder a liberdade	...
A caminho da glória	
	Fizeste cegos de quem olhos tinha
Ai, Portugal, Portugal	Quiseste pôr toda a gente na linha
De que é que estás à espera?	Trocaste a alma e o coração
Tens um pé numa galera	Pela ponta das tuas lanças
E outro no fundo do mar	
	Difamaste quem verdades dizia
Ai, Portugal, Portugal	Confundiste amor com pornografia
Enquanto ficares à espera	E depois perdeste o gosto
Ninguém te pode ajudar	De brincar com as tuas crianças
Tiveste muita carta para bater	Ai, Portugal, Portugal
Quem joga deve aprender a perder	...
Que a sorte nunca vem só	

„Quando às vezes ponho diante dos olhos“

Text und Musik: Fausto Bordalo Dias
 Interpret: Fausto
 in: *Por este rio acima* (LP Sasseti, 1982)

„Queda do Império“

Text und Musik: Vitorino

Interpret: Vitorino

in: *Flor de la mar* (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1983)**„Revolução“**

Text und Musik: Pedro Ayres Magalhães, Paulo Pedro Gonçalves

Interpret: Heróis do Mar

in: *Macau* (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1986)**„Saudade“**

Text: Pedro Ayres Magalhães

Musik: Heróis do Mar

in: *Heróis do Mar* (LP Phillips, 1981)**„Saudade“**

Text und Musik: João Gil

Interpret: Trovante

in: *Cais das Colinas* (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1983)

Há sempre alguém que nos diz
„tem cuidado“

Há sempre alguém que nos faz
pensar um pouco

Há sempre alguém que nos faz falta
Ah, saudade

Chegou hoje no correio a notícia
É preciso avisar por esses povos
Que turbulências e ventos se
aproximam
Ai cuidado

Há sempre alguém que nos diz
„tem cuidado“
Há sempre alguém que nos faz
pensar um pouco

Há sempre alguém que nos faz falta
Ah, saudade

“Foi o chão que deu as uvas” alguém
disse
Mas porém colhe-se o trigo, faz-se o
pão

E se ouvimos contos dum tinto velho
Ah, bebemos a saudade

E vem o dia em que louvaremos
nossos cabos

Da Roca a São Vicente em Boa
Esperança

E de poder vaguear com as ondas
Ai, saudades do futuro...

„Sete letras“

Text: José Carlos Ary dos Santos – Musik:
Interpretin: Simone de Oliveira
in: *Alvorada* (LP N-S-97-108, 1974)

„Sete mares“

Text und Musik: Sétima Legião
Interpret: Sétima Legião
in: *Mar D´Outubro* (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1987)

„Só no mar“

Text: António José de Almeida, Pedro Ayres Magalhães – Musik: Heróis do Mar
Interpret: Heróis do Mar
in: *Macau* (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1986)

„Timor“

Text: João Monge – Musik: João Gil
Interpret: Trovante
in: *Um destes Dias...* (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1990)

„Travessa do poço dos negros“

Text: Luís Represas – Musik: João Gil

Interpret: Trovante

in: 84 (LP Valentim de Carvalho, 1984)

A história a que gente vos quer contar	mais tarde fomos ter àquela parte da
aconteceu um dia em Lisboa	[cidade
aonde o tempo corre devagar	que é mais profunda do que a maré
	[baixa
Chegamos era cedo à ribeira	e a lua só visita por vaidade
ainda todo o peixe respirava	
e a outra carne aos poucos definhava	De novo a estranha moda se dançava
	agora com suspiros de saudade
o gemido do cordame das amarras	agora com bater de corações
juntava-se ao lamento dos porões	
e o que nos chega fora são canções	anda linda ...
a gente viu sair muita gente que	batiam-se com barriga e roçavam-se
[dançava	[nas coxas
um estranho bailado em tom dolente	os corpos já dourados de suor
marcado pelo bater das corrente	e as bocas já vermelhas dos amores
anda linda	quisemos nós saber qual é o nome
vamos pra ver se é verdade	[desta moda
que lá se pode ouvir cantar	respondeu-nos um velho já mirrado
anda linda	lundum mas se quiserem chamem-lhe
vamos ao poço dos negros	[fado
pra ver quem pode lá morar	
	anda linda ...

„Trova do amor lusíada“

Text: Manuel Alegre - Musik: Adriano Correia de Oliveira
 Interpret: Adriano Correia de Oliveira
 in: *Fados de Coimbra* (LP Orpheu, 1961)

Meu amor é marinheiro	Meu amor é marinheiro
Meu amor mora no mar	Meu amor mora no mar
Meu amor disse que eu tinha	Seus braços são como o vento
Na boca um gosto a saudade	Ninguém os pode amarrar
E uns cabelos ondem nascem	Meu amor é marinheiro
Os ventos e a liberdade	Meu amor mora no mar

„Venham mais cinco“

Text und Musik: José Afonso
 Interpret: José Afonso
 in: *Venham mais cinco* (LP Orfeu, 1973)

VI.1.2. Interviews

VI.1.2.1. Vitorino Salomé

Interview mit VITORINO SALOMÉ⁵⁰⁴ vom 21. Juli 2004 in Lissabon:

No que diz respeito à cultura nacional dos anos 60, e também à de depois do 25 de Abril, com o fenómeno da chamada “canção de intervenção”, como inclui a sua carreira nessa área?

Na década de 60 ainda não era cantor, mas no fim dos anos 60 já tinha uma noção do que poderia ser a música portuguesa, porque estava muito desiludido com ela. A música ligeira dos anos 60 em Portugal – o termo “nacional-cançonetismo” tem-se utilizado pejorativamente – já estava muito decadente. Desde o início do século ela era muito dependente do Fado, era muito local. As músicas ficam locais, e ficam “peixe-rabinho-na-boca”, quando não há uma relação com o exterior. Portugal é um país muito periférico, está enconstado ao mar pela Espanha, e então criou-se aqui uma música específica, apesar de algumas influências que vinham pelo mar. E essa música específica tem a ver muito com o rural, sobretudo porque éramos um país rural, e por isso é que ainda é muito rica a música rural em Portugal. Não é porque tenhamos salvaguardado em termo de recolhas, é porque estamos isolados e é por atraso.

Nos anos 30 firma-se culturalmente a ditadura do Estado Novo e começa uma espécie de repressão ou condução da criatividade. Cria-se a Emissora Nacional, a rádio começa a ter uma importância muito forte na música e a ser conduzida e dirigida pelo Poder. Mais tarde cria-se o Centro de Preparação de Artistas da Rádio na Emissora Nacional, e aí a condução da criatividade é rigorosamente controlada pelo Estado Novo. É um ideal cultural encostado às ideias fascistas, que acabam com a criatividade da música portuguesa: só se transmite Fado, o Estado Novo vai buscar o Fado para si e arranja um emblema muito forte que era a Amália. A Amália corporiza o Fado, dá-lhe outra dimensão, torna o Fado canção, vai buscar poetas portugueses, e isso era vagamente permitido porque ela ia buscar Camões, David Mourão Ferreira – poesia mais ou menos inócua às questões sociais ela podia cantá-la. O Fado torna-se “canção nacional”, canção oficial do regime, e

⁵⁰⁴ Der Sänger und Liedautor Vitorino wird zur zweiten Generation der *cantores de intervenção* gezählt und begann seine Karriere mit dem Album *Semear Salsa ao Reguinho* (1975).

todas as músicas à volta da música ligeira são completamente esmagadas na Emissora Nacional. Enquanto nos anos 60 emerge uma grande música em Inglaterra, que tem a ver com os Beatles e com os Shadows, em Portugal, por exemplo, a Júlia Barroso ainda estava a cantar a ruralidade, mas numa forma muito ridícula, à maneira de Lisboa: era o olhar de Lisboa sobre “a Maria e o Manel”. E cantava a felicidade de humildade e da pobreza, a romantizar e idealizar um estado social miserável, porque vivia-se muito mal em Portugal. Há uma canção que se chama “Casa Portuguesa”, que é a síntese de todo o ideário salazarista, o que deveria ser um português na visão de um intelectual... Mas, entretanto, em Coimbra há um movimento que é espontâneo, de ir buscar a ruralidade de outra maneira e transformá-la em Fado de Coimbra, e isso começa com dois fados do surrealista Edmundo Bettencourt. Com isso começa nos anos 30 a haver um outro olhar sobre a ruralidade, muito mais autêntico. Assim cria-se uma música nacional, estruturada a partir do nosso imaginário melódico e mesmo poético nos Fados de Coimbra, com textos mesmo já muito elaborados. Em Coimbra o Zeca começa-se a desenvolver nesse sentido, mas é o precursor de uma música que se afasta completamente do “nacional-cançonetismo”, e também se afasta de Coimbra, porque o Fado de Coimbra também entra em decadência nos anos 50 e 60. E tem seguidores, como o Adriano Correia de Oliveira. Temos aí o movimento dos baladeiros, que procuravam lírica muito bem enquadrada, porque esses textos não estavam feitos para cantar. O baladeiro invoca um pouco o trovador da Idade Média, mas também a influência dos cantores franceses do pós-guerra. Portanto, nos anos 60 começo a ver que a nossa música era absolutamente ridícula, e quase me envergonhava dela, porque a comparava sobretudo com a anglo-saxónica. Os Beatles criam música e moda para a juventude... até aos anos 60 o jovem era apenas visto como um homem pequeno, um jovem vestia-se como o pai, só que com calções. E cria-se então uma moda social e também cultural, a chamada moda jovem. Por outro lado, a cultura “pop” não é só dirigida à juventude: ela deixa de pertencer a elites, deixa de ser muito subjectiva e distante, e cai na terra. Começa a ficar uma cultura de massas. Mas em Portugal esse fenómeno não acontece, só acontece por cópia, e tudo nos

acontece mais tarde, mas por vezes preservamos coisas que se perdem noutros países, como no caso da música rural.

Falou nos Beatles várias vezes. Se o Vitorino faz música que não é considerada “pop”, então quais são as influências que tiveram o “beat” anglo-saxónico ou mesmo o “rock” anglo-americano?

Eu, pessoalmente, designo a minha música como “pop”. E quanto a esse género de música em Portugal, temos uma música muito estruturada, mas auto-destruída... isto é uma tragédia portuguesa! Mas considero-me mais próximo das músicas da América do Sul do que do “beat”. Há uma influência sim, mas ela vem mais através da América Latina. Eu achava que a música portuguesa poderia criar uma música tão boa como as músicas dos outros países – sobretudo a música anglo-saxónica –, porque tem um universo melódico fabuloso, rigorosamente português, e que não tem nada a ver com o castelhano. Até estamos de costas voltadas culturalmente. Mas eu sinto que tenho uma influência, e procurei-a, mas mais no campo da América Latina. Então juntei-me a esse grupo que estava a renovar a música em Portugal; comecei em Paris, onde estavam o José Mário Branco, o Sérgio Godinho, o Zeca gravava os discos em Paris, tanto como o Padre Fanhais e o Adriano Correia de Oliveira. Íamos a Paris, porque havia condições técnicas que não havia em Portugal. O Zeca não faz música “pop”, mas muito moderna e *avantgarde*. E de tal maneira que os últimos discos do Zeca são propostas tão avançadas que ainda não foram ultrapassadas. Eu diria que o “Galinhas do Mato” (das 1985 veröffentlichte letzte Studioalbum von José Afonso, Anmerkung des Verfassers) é um testamento cultural. Só começamos a entender isto, porque os *media* portugueses são contra a música portuguesa. A identidade portuguesa é também renegada pelos *media*.

Portanto, tanto se empenhou na modernização da música portuguesa, como também tinha e continua a ter a consciência de que pode dar através das suas letras uma imagem de Portugal?

Sim, uma identidade, e você tem essa necessidade muito mais do que eu, porque vive na Alemanha, e eu conheço bem as segundas gerações, e muitos ficam com uma grande ansiedade da descoberta da sua origem. Isso estabiliza-nos emocionalmente e pessoalmente. E eu tive isso vivendo cá, e continuo a tentar

fazê-lo. E quando eu extrapolo para a América Latina, na língua castelhana, é sempre contra o expansionismo cultural anglo-saxónico, que esmagou as músicas populares de todo o mundo...

...recuperando-as através da chamada “world music”?

Não as recupera, mas antes as engaveta. Querem dominar a música latina, mas não conseguem, porque os católicos têm muito mais filhos... Eu vejo-me absolutamente integrado numa cultura latina, seja de que língua for, e estou a incluir os italianos e até os franceses, e contra uma cultura anglo-saxónica que nos esmaga completamente.

Consegue então definir a identidade portuguesa-latina que está traçada nas suas canções? Penso, por exemplo, na “Queda do Império”.

Essa pode ser uma canção paradigmática: é voltar atrás no tempo, é buscar o tempo da nossa expansão cultural, que é o que me interessa. Anular o lado aristocrata e desse quadro forte da expansão... Ensinaram-me a história através de datas e de grandes fidalgos portugueses e de alguns padres que se expandiram. E o que eu vou recuperar é a “marinhagem”, porque o interessante da expansão portuguesa é a aventura, os marinheiros, a miscenização. E de certa maneira nessa canção eu também denuncio o império. Há uma componente sempre político-social naquilo que faço, ao introduzi-la nas canções. Nessa destaco a aventura, o poder de mistura que nós tivemos: uma mistura tanto cultural como étnica.

Fala da construção daquilo que é para si a cultura latina?

Sim, é essa viagem histórica que faço, vindo da Índia, passando pela África, que tem uma síntese expressiva em Cabo Verde, e vindo de Luanda passa pelo Rio de Janeiro, para depois voltar para Lisboa. E é essa síntese que torna a música portuguesa completamente diferente de todas as músicas da Europa... e ainda muito viva. Mas esmagada interiormente, repito. Além disso, os *media* em Portugal conseguem fazer o que é ainda mais ridículo, que é conduzir alguns dos mais interessantes músicos portugueses a compor em inglês. Mas isso é sempre um processo de passagem na vida desses criativos. Chamo sempre à atenção aqueles que conheço, porque eles acham que vão exportar essa música para a Inglaterra.

É impossível copiar o imaginário lírico de um povo. E a lírica “pop” anglo-saxónica do “I Love You – Yes, I Do” é de muito baixa qualidade.

Acha que as associações em prol da música portuguesa têm uma estratégia nacional, por assim dizer?

Tem que haver vontade política para fazer uma lei de cotas obrigatórias de música portuguesa na rádio. Existe uma lei, mas eles desprezaram-na. A nossa briga então é de exigir que se façam cotas da música portuguesa no *prime time*, e também que se passem novidades.

Qual o papel da identidade, nessa estratégia, e face à globalização?

Sabe: se houver mais música portuguesa na rádio, você começa a reconhecer-se, e volta a pôr questões. É um processo que vai além do simples escutar música. O processo da globalização e os grandes grupos económicos que estão a orientá-lo julgam que não têm surpresas mas vão ter. E às vezes as surpresas são voltar-se aos nacionalismos, por defesa, e normalmente são os países pobres e desprotegidos... É por isso que eu acho que a globalização vai-se fazer com algumas surpresas culturais. Esse esmagamento de povos fabulosos e de culturas extraordinárias começou nos séculos XV e XVI com a expansão portuguesa e espanhola, mas foi continuado sobretudo pelos ingleses e holandeses. E os protestantes destruíram mais que nós: o Protestantismo é muito mais pragmático, e até mais racista do que o Catolicismo, porque o pecado era sempre perdoado, se se confessassem. Mas os castelhanos não se misturaram tanto como nós. É outra natureza... são muito mais imperialistas do que nós. Eles sempre se chamaram “conquistadores”, e nós éramos navegadores.

Escolha três “hinos” da música portuguesa, desde os anos 60.

“Balada do Outono” e “Traz outro amigo também”, do José Afonso, “Tejo Que Levas as Águas” do Adriano Correia de Oliveira e “Pode alguém ser quem não é” do Sérgio Godinho.

Vitorino, obrigado pela entrevista.

VI.1.2.2. David Ferreira

Interview mit DAVID FERREIRA⁵⁰⁵ vom 21. Juli 2004 in Lissabon:

Pode retratar a estrutura da música portuguesa – além do fado – das décadas 60, 70 e 80?

Portanto, há um género que é a chamada “canção ligeira”, nos anos 50 e 60, que sai do Centro de Formação de Artistas da Emissora Nacional e que, no decorrer dos anos 60, é enriquecido por vários instrumentos eléctricos. Esse género a partir de meados de 60 começa-se a articular já não tanto em torno da rádio mas em torno do Festival da Canção da RTP, que, com a entrada para o Festival da Eurovisão, é um grande acontecimento. É de tal maneira importante que no final da década dá-se uma mudança, fundamentalmente a partir da “Desfolhada” (1969 gesungen von Simone de Oliveira, Anmerkung des Verfassers). Pessoas vindas de outras áreas, inclusive um poeta como o José Carlos Ary dos Santos, acham que aquilo é um veículo para fazer passar determinadas mensagens. Portanto, uma canção como a “Desfolhada”, e mais tarde a “Tourada” (1973 gesungen von Fernando Tordo, Anmerkung des Verfassers), que servem para dizer coisas que não se diziam doutra maneira. Temos então esta canção que, com a decadência do Festival da Eurovisão a partir da primeira metade dos anos 80, perde imenso protagonismo.

No Fado, tudo se articula em torno da Amália; a Amália canta poetas, a pouco e pouco aparecem outros que querem cantar poetas; a Amália arrisca-se no folclore, e vão aparecendo outros a fazer o mesmo; a Amália canta com orquestra, e outros seguem-na – portanto, ela é sempre o ponto de partida.

O papel que a Amália tem no Fado, tem o José Afonso na música popular. O que ele experimenta, o que ele evolui, acaba por ser como um manual de instruções para os que lhe seguem. Ele parte da Balada de Coimbra e do Fado de Coimbra, e depois temos gradualmente a entrada de cada vez mais elementos políticos – não esquecendo também o Adriano Correia de Oliveira, porque o papel que tem “Os Vampiros” do José Afonso (erstmals erschienen 1960 auf dem EP *Dr. José Afonso em Baladas de Coimbra*, Anmerkung des Verfassers), tem a “Trova do Vento que

⁵⁰⁵ David Ferreira ist heute Leiter der Plattenfirma *EMI – Valentim de Carvalho* und war in den sechziger Jahren zeitweise Musiker bei der Gruppe *Pop Five Music Incorporated*.

passa” (1963, Anmerkung des Verfassers) do Adriano Correia de Oliveira, portanto canções claramente contra o regime. São discos que vão aparecendo e desaparecendo no mercado, porque a censura não tinha um comportamento uniforme. Eu, antes do 25 de Abril, vendi discos ao balcão e vendi “Os Vampiros”; portanto, sabíamos quando havia um momento de aperto político, e punhamos os discos por baixo do balcão.

Também era assim graças ao lirismo das canções, que por vezes não era tão ofensivo e dizia as coisas por entre as linhas?

No caso d’”Os Vampiros” não... Tanto quanto eu consiga saber, talvez a canção mais antiga contra o regime do Estado Novo seja o “Abandono” da Amália, de 1962 (der Text stammt von dem Dichter David Mourão-Ferreira, dem Vater des Interviewten, Anmerkung des Verfassers). Mas, voltando à cronologia: com o José Afonso e o Adriano Correia de Oliveira, temos uma corrente de música que dá um grande salto com o álbum *Cantigas do Maio* (1971, Anmerkung des Verfassers). Esse salto dá-se porque associa-se ao José Afonso o José Mário Branco, um homem de outra geração. Temos um som completamente moderno, que não havia em Portugal, assim esse álbum é a modernização da música do José Afonso. O próprio José Mário Branco, e mais tarde o Sérgio Godinho e o Luís Cília, fazem os seus próprios álbuns, estes últimos que também eram do contra (“ser do contra” ist ein üblicher Begriff für eine oppositionelle Haltung gegenüber dem Salazar-Regime, Anmerkung des Verfassers) e até estavam exilados. Esta corrente da música popular com o 25 de Abril ganha todo o protagonismo dos “cantos livres”, e aos nomes que citei vão-se juntar o Fausto, o Vitorino e, mais tarde, o Júlio Pereira, e ainda mais tarde os Trovante, que fazem um bocadinho a ponte entre a música popular portuguesa e a geração do “rock”. Eles no fundo têm raízes musicais que têm a ver muito mais com os anos 70 portugueses, mas a geração deles é a mesma do Rui Veloso. Isto leva-nos a outro capítulo que é o “rock” português. Embora tivesse havido tentativas anteriores, o “rock” português começa em 1980. Nos anos 60 há uma coisa chamada “ié-ié”, que – excepção feita ao José Cid – não é uma forma de expressão definitiva. Há um grupo que são os Sheiks, mas as coisas boas são cantadas em inglês e a maioria dos outros grupos faziam versões das coisas inglesas. O único grande criador de repertório original e em Português é

o José Cid e é o Quarteto 1111 a partir de 1967. É um grupo pioneiro, mas que deixa muito pouco rasto. A grande diferença entre o Quarteto 1111 e o Rui Veloso é que, de um ponto de vista cultural e também sociológico, os tempos nos anos 60 e mesmo no princípio dos anos 70 não estavam maduros para uma “cultura pop”, que é uma cultura juvenil, que precisa de coisas que não havia naquela altura: liberdade, por exemplo. Enquanto que a música popular vivia bem na clandestinidade, uma “cultura pop” não vivia bem na clandestinidade, porque é uma cultura simultaneamente subversiva e aceite, e é esta a diferença. A música pop não é dirigida a um público prioritariamente politizado, mas precisa de poder dizer aquilo que lhe apetece. Era impensável um sucesso em 1970 em que se dissesse “a merda na algibeira”, e em 1980 diz-se isso no “Chico Fininho” (1980, Anmerkung des Verfassers). E isso altera tudo. E isso dá um ponto de partida para uma série de posições claramente de não-conformismo. Por exemplo, o facto de os GNR chamarem-se a si próprios GNR não era possível alguns anos antes. Também é o caso das primeiras coisas dos Xutos e Pontapés e dos UHF.

A cultura “pop” tem a ver com o consumo juvenil, e o que acontece é que a democratização que vem do 25 de Abril permite que haja um maior número de jovens no início dos anos 80 capaz de suportar uma indústria “pop”. Não é por acaso que o “rock’n’roll” começa nos anos 50 nos Estados Unidos, e que só tem expressão na Inglaterra nos anos 60 com os Beatles, e que em Portugal chega nos anos 80. Tem a ver também com uma libertação económica dos adolescentes, e de facto deveria ser interessante chegar um dia a uma conclusão acerca sobre o consumo juvenil, porque há uma cultura juvenil no início dos anos 80 que não havia antes. E uma que se afirma claramente com “eu gosto da música de que os meus pais não gostam”, ou até “gosto da música de que o meu irmão mais velho não gosta” – é isto a cultura “pop”. E já não tem a ver com a cultura da música popular, porque não tem um carácter tão vinculadamente geracional. A certa altura há no “pop” uma transformação, onde há duas influências muito importantes, que é o António Variações a partir de 1982 e ainda, a partir de 1981, os Heróis do Mar, quando – até num nível mais teórico no caso dos Heróis do Mar e mais intuitivo no caso do Variações – se começam a pôr questões de “portugalidade”. Até a estes dois o “pop” era “pop”, o que quer dizer que em termos musicais claramente

a estrutura era a do “pop” anglo-americano, além das letras em português, e depois começamos a ver introduzir elementos claramente portugueses. É esta “portugalidade” que explica o que vem depois, os Madredeus, que são uma continuação natural de uma coisa que vem dos Heróis do Mar e doutra que vem dos Sétima Legião, e até da própria Amália. Ela, que tinha estado quase dez anos proscrita como pertencendo ao passado, e até ao antigo regime, em meados dos anos 80 é redescoberta e portanto há uma geração até a escrever, e aí tiveram uma imensa importância os escritos do Miguel Esteves Cardoso. São pessoas que têm a idade do Rui Veloso ou do Rui Reininho, que escrevem nos jornais que o máximo é a Amália, que aquilo é que é Portugal, etc. Há alguma simpatia também com o José Afonso, mas acima de tudo é a Amália. Assim vamos para uma série de coisas, no final da década de 80, e hoje em dia eu não chamaria o que fazem os Madredeus nem fado, nem música popular portuguesa, nem rock, mas acho que é uma outra coisa...

Falou em questões de “portugalidade”, identificando-as apenas na música dos anos 80. Não podemos vê-los também em exemplos anteriores, como nas letras do Quarteto 1111?

Sim, por exemplo, “A Lenda de El-Rei Dom Sebastião” (1967, Anmerkung des Verfassers). O que acontece com a noção de “portugalidade” – quando se vive numa ditadura durante de 48 anos – é que o regime apodera-se disso. Isto significa que todas as pessoas que são contra a ditadura criam alergia. Quer as pessoas da música popular, quer a primeira geração do “rock”, acham que falar na “portugalidade” é quase aderir a um “status quo” que eles não querem. No caso dos Heróis do Mar houve esse mal-entendido porque parecia um regresso a antigamente, mas não o era. Era apenas uma apropriação, com outra finalidade, daquilo que tinha sido o discurso de um regime. E muito menos no António Variações, que nem sequer tem um discurso político com qualquer estruturação; apenas afirma a sua liberdade criadora quando ele diz que quer uma música entre Braga e Nova Iorque. Eu acho que todos os grandes nomes aparecem com uma data de soluções em quem as pessoas nunca tinham pensado, e aumentam a liberdade. Se quisesse imaginar o que seria o Fado hoje sem a Amália, era uma música mais tacanha, presa, com muito menos cor e menos soluções. O Fado de

Coimbra dificilmente teria representado o que representa sem o José Afonso, e sem o José Afonso a música popular não era o que é. E as letras que se fazem não seriam o que são sem o Sérgio Godinho, e os arranjos não seriam o que são sem o José Mário Branco. E sem o Rui Veloso e sem o Carlos Tê e sem os GNR também o domínio do quotidiano com uma linguagem geracional não era possível. E a “portugalidade” também entra nisso. No fundo é como uma conquista: os textos da Amália são uma conquista, a postura contra o regime do José Afonso é uma conquista, os arranjos do José Mário Branco são uma conquista, etc. São conquistas que aumentam as possibilidades; quando eu critico a maioria das bandas que cantam em inglês é porque acho que aquilo não é uma conquista. É antes um beco sem saída. Em vez de aumentar a escolha reduz a escolha. Quando há tipos que falam mal inglês a querer escrever numa língua em que não namoram nem sonham, é evidente que é uma auto-castração. Em vez de se fazerem canções com – imaginemos – 500.000 palavras, fazem-se só com 1.500. E depois não são apenas menos palavras, são também menos ideias. Sabemos que nada é inteiramente sinónimo. A qualidade literária tem muito a ver com essas nuances. Ao contrário das grandes bandas de que falamos, estas não abrem nada, e até fecham-se em si mesmo.

Quais são os limites que podemos identificar nessa abordagem de temas nacionais, a partir da cultura “pop”?

Qual é o limite? Eu acho que a vitalidade da música popular, em geral, é a sua capacidade de vencer limites. Há um limite que é fundamental: a música para ser popular tem de o ser. Não é uma construção intelectual que não é usada pelas pessoas, não é uma roupa para ficar no guarda-fato, é para se vestir. E para consumo, para se tirarem palavras dela, para usá-la, havendo uma interacção, um calão que vai da linguagem comum para a música popular e depois vem da música popular... a frase batida do Sérgio Godinho “hoje é o primeiro dia do resto da tua vida” existia antes da canção, mas a partir daí a gente já não a diz em relação ao que existia mas em relação à canção. Portanto, o único limite que a música popular tem é ser popular. Não quer dizer que seja para ser para todos, ela tem que dizer alguma coisa a alguém, e tem que ter possibilidades de crescer. Portanto, ser popular não no sentido de agradar a milhões, mas de ser verdadeiramente usada

por um grupo de pessoas, que podem aumentar aquilo que é a lógica da música popular, que é a liberdade e o movimento. Por um lado, é comunicação, mas também, por outro lado, é um veículo de transformação. Ninguém diria que na primeira metade dos anos 80 alguns dos maiores hinos da década estavam a ser feitos pelos Xutos & Pontapés, que na altura era considerado um grupo demasiadamente radical.

Acerca dos movimentos em prol da música portuguesa, como, por exemplo, o “Venham Mais Cinco”, vê neles uma estratégia nacional?

Precisamos de fazer qualquer coisa para sobreviver. Não defendo esse tipo de movimentos enquanto forem coisas contra o estrangeiro, porque isso é mau, e até porque nós, portugueses, por natureza somos abertos ao que vem de fora. Isso é uma qualidade e não um defeito. Agora o que há de novo é que existem condições objectivas em que a música portuguesa é mais mal tratada que a música estrangeira. É absolutamente inaceitável e revoltante que a música, por ser nossa, tenha um acesso mais difícil à comunicação social. É isso que legitima de um ponto de vista moral a luta pela imposição de cotas, que acho que são indispensáveis. Mas acho que devem ser mais dinâmicas, não pode ser de um dia para o outro.

A música portuguesa não é só portuguesa pela expressão do idioma, mas também atender ao que é a cultura portuguesa da forma que já deu a entender?

Acho que a música popular é sempre uma forma muito importante das pessoas comunicarem entre si. O desaparecimento da música portuguesa seria um empobrecimento colectivo muito grande. Parece que a história anda contra nós... A língua é a nossa última fronteira. E, além disso, é um instrumento que pode ser poderosíssimo para aglutinar outros países que doutra forma não nos ligariam nenhuma. Os PALOP (*Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa*, Anmerkung des Autors) podem ser importantes para nós. Abdicar desse instrumento é absolutamente suicida.

Ao mesmo tempo que se afirma uma identidade, é importante transformá-la na sua capacidade, que é o que aconteceu com o “reggae”, e mesmo com o “rock’n’roll”.

Obrigado pela entrevista.

VI.1.2.3. Manuel Faria

Interview mit MANUEL FARIA⁵⁰⁶ vom 22. Juli 2004 in Lissabon:

O grupo Trovante, de qual o Manuel fez parte tanto como músico e como fundador, faz a transição entre a canção de intervenção e a eclosão do movimento do “novo rock” nos anos 80. Concorda com esta observação?

Não será só isso... mas concordo. Em termos de tempo, de facto, existe ali uma transição entre uma geração dos cantores de intervenção – José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Sérgio Godinho, Vitorino, Fausto – e os novos grupos de “rock”, que surgem no princípio dos anos 80. Na minha opinião há sempre duas vias paralelas na história da música dessa época: a via da música e a via das ideias. Ou seja, a via da música é a sua sucessiva modernização, a partir dessa altura com as influências que vêm também do Brasil, porque começam a chegar a Portugal os grandes espectáculos brasileiros. Mas há também o caminho das ideias, e aí acho que há um prolongamento do que vem do período que se seguiu à revolução, em termos das ideias sobre as quais se fazia música, nós (die Gruppe Trovante, Anmerkung des Verfassers) temos mais a ver com os que vinham de trás do que com aqueles que apareceram à frente. No movimento “pop” português (por exemplo, os Delfins ou os Ban) há aqui outro movimento. E aqui os Heróis do Mar podem ser paradigmáticos nesse aspecto, porque entram em rotura, é um certo esvaziamento das ideias, ou seja, a música tinha uma motivação ideológica forte e, de repente, cai numa urbanidade um pouco vazia: lembro-me do tema dos Delfins “No meu Quarto”, em que se dizia que, enquanto andava toda a genta lá fora a discutir, era melhor refugiar-se no seu quarto. É um novo situacionismo um pouco egoísta. É engraçado observar sempre esse jogo da “re-contra-cultura”, porque nesse caso dum cultura de esquerda aparece sempre uma contra-cultura mais individualista. Acho que há ali uma vaga de “pop” quase imbecil, de não dizer nada propositadamente. E depois evolui-se para uma certa mistura entre o “rock” e o

⁵⁰⁶ Manuel Faria ist Gründungsmitglied der Gruppe Trovante, bei der er – bis zu dessen Auflösung 1992 – Klavier, Keyboard und Akkordeon spielte und für die Produktion der meisten Alben zuständig war. Heute betreibt er das eigene Aufnahmestudio *Indigomúsica*.

“pop”, que, quando apareceram os GNR, já falava de coisas mais interessantes. E o Trovante também reviveu isso, em várias épocas seguidas.

No seu livro “Trovante – por detrás do palco” reparei que algumas músicas provocavam discussões entre os músicos. Destaco o tema “Terra à Vista”, do álbum Terra Firme de 1987, pelo forte nacionalismo que a letra oferece. Houve neste e nos outros exemplos qualquer preocupação consciente de que se estava a representar Portugal?

Eu não gostava nada da canção! Mas havia essa preocupação, sim. Eu acho que não podemos separar a música portuguesa da língua portuguesa. É uma língua que tem uma sonoridade muito específica: enquanto que as palavras em inglês são muito curtas e têm sílabas normalmente abertas, as palavras em português normalmente têm muitas vogais fechadas, e são palavras compridas com muitas consoantes. Nem é uma sonoridade mais bonita nem mais feia, é diferente. Vou-lhe dar um exemplo engraçado: os ingleses na área do “pop” misturam os discos com a voz muito integrada no conjunto. Ela fica pouco mais alta que os instrumentos, e mesmo assim compreende-se tudo o que eles dizem. Adotar isso com a mesma estética para o Português é impossível, porque não se percebe nada do que o cantor diz. O emaranhado de consoantes e de sílabas que não estão abertas, mistura-se com o barulho dos pratos, da bateria, etc. O que acontece é que não podemos importar uma estética para Portugal pondo uma letra em Português. Sei, conhecendo eu o meio, que a maioria dos compositores portugueses compõem primeiro a música com uma letra em inglês, a qual chamam de “burro”. Só depois é que vão construir uma outra em português, mas as coisas não jogam e soa falso. Por isso é que a música do Sérgio Godinho ou do José Afonso ou do Trovante, que era feita directamente de textos já portugueses, tem um som português. Tem muito a ver com a língua.

Houve no Trovante a consciência de que poderiam abordar temas de cariz nacional, ou era um processo mais espontâneo?

Não havia uma estratégia por detrás disso. Sempre falámos do que nos apeteceu, era espontâneo. Dou-lhe um exemplo. Fizemos uma música dedicada a Timor, muito antes de haver aquele massacre. Fomos gozados por isso pela imprensa, o que é ridículo... Mas fizemos, porque a irmã do João Gil (die Schauspielerin und

Regisseurin Margarida Gil, Anmerkung des Verfassers) estava a fazer um filme sobre os refugiados timorenses no Jamor. O João Monge fez uma letra para aquela música, e quando foi o massacre toda a gente desatou a fazer canções dedicadas a Timor. Os Resistência fizeram uma, o Rui Veloso até fez uma que foi encomendada, mas nós nunca fomos assim. Falávamos das coisas que nos tocavam. Era impossível e inaceitável para nós seguir atrás de alguma corrente. Além disso, gosto de coisas mais discretas, não sou panfletário. Quando se fez aquele hino “Terra à Vista”, a sensação que eu tive foi que havia nalguns de nós uma vontade de ir atrás dum moda dum certo nacionalismo que estava a pegar na altura, porque construía-se auto-estradas e o país estava a ficar muito modernizado. Sempre achei que isso deveria ser feito com alguma discrição. E esse hino é tudo menos discreto, é um bocado arrogante, e nunca gostei muito desses recados. Gosto das coisas ditas com alguma sabedoria e alguma discrição: nós podemos falar dos assuntos sem fazer daquilo uma tese política. Dou-lhe o exemplo dum música do Paul Simon, onde ele fala da América, mas é *en passant*. É uma forma muito mais inteligente de falar do seu país do que um hino de punho no ar... Não sou muito adepto dessas coisas. As pessoas crescem e mudam, e eu sou um bocado imune a essas coisas. E tirando essa canção acho que nunca compusemos nada que seguisse uma moda. Aquela letra aponta o dedo a quem não se sente português, até me transporta para universos mais negros.

Houve uma consolidação da música portuguesa nos anos 80, com aqueles grupos e artistas que acabou de citar?

Nos anos 80 não houve predominância nenhuma. Os Delfins começaram a ter algum sucesso nos anos 90. A grande dificuldade do “pop” em Portugal até ao fim dos anos 80 foi que, além de haver algumas coisas interessantes, como, por exemplo, Rádio Macau, não havia vendas massivas de discos. O período de viragem é os Resistência, que pela primeira vez popularizam no grande público os Delfins. A área “pop” nos anos 80 não vendia. E muitos jornalistas que defendiam muito essa área, porque estavam compreensivelmente fartos da canção de intervenção, diziam que iria ser “the next big thing”, mas nunca o era. É, portanto, um fenómeno muito mais dos anos 90. Nos anos 80 temos o Rui Veloso, os Xutos

& Pontapés e em grande parte o Trovante, sendo que a nossa década é muito mais a de 80 do que a de 70. Nessa época, o que saía do “pop” não tinha grande impacto.

Se pensarmos nos “hinos” da música popular-moderna em Portugal, o que eles, na sua opinião, têm de português, além da língua de expressão?

Para isso temos que pensar um pouco naquilo que nos faz soar a português. Quando nós (o Trovante) começámos, havia uma espécie de estigma que, para soar a português tinha que haver bombos folclóricos, e era um bocado essa procura da música rural, vindo da esquerda. O Fado era uma coisa urbana e nem por isso se pegava nisso, com o estigma de direita que tinha, que é um erro gravíssimo. O soar a português é uma coisa muito subjectiva, e duvido que, se tirássemos a letra a uma música dos Delfins que soasse português. É tão influenciado por coisas estrangeiras, que isso seria muito difícil. A portugalidade está só mesmo na letra. Nos Xutos (& Pontapés) já não acho a mesma coisa, porque eles fazem um tipo de “rock” que tem um estilo próprio e eles marcaram uma coisa que é portuguesa porque é deles.

Isso revela-se muit na versão acústica da canção “Homem do Leme”, dos Xutos e Pontapés...

Sim, porque tem uma guitarra que poderia ser uma guitarra portuguesa. Tem a ver com o instante no qual o compositor faz a música e donde é que ele parte e da música que ele ouve. E parece-me que muitos fazem música de costas para Portugal. Eles só moram cá, porque não têm dinheiro para ir para outro lado...

Estará a música portuguesa em auto-destruição?

Sim, mas há muitos países onde isso acontece. Lá está: se os meus heróis forem os Sleepknot, eu vou fazer esse tipo de música. Se eu não ouvir mais nada, não tenho a mínima hipótese de pôr nada de português que não seja o ritmo da minha língua. Mas, se eu cantar em inglês, então estou tramado.

Quanto ao movimento “Venham Mais Cinco”, acha que existe nele uma estratégia de cultura nacional?

Quando falo na música portuguesa, não é só a música cantada em português. Para essa música, o número de frequências disponíveis na rádio é reduzido. Cada

um de nós pode abrir um restaurante nicaraguense. Mas abrir uma estação de rádio é ocupar um lugar de outra estação, porque as frequências são limitadas e utiliza-se o que é público. A frequência não é da estação, é do país. Eu coloco isto em paralelo com as praias, porque prestam um serviço ao público. As rádios não podem impedir os portugueses de ter acesso à sua cultura. Era como impedir os portugueses de ter acesso à praia... E hoje as rádios, especialmente agora que estão dominadas por grupos económicos com interesses muito fortes, têm a única preocupação de passar aquilo que já é sucesso. O papel da rádio como divulgador acabou. A guerra das audiências é tão forte, o peso da publicidade é tão forte, que nenhuma rádio se atreve de lançar um artista novo. A rádio está a ter um papel passivo e um bocado passadista, porque na média só passam temas que têm mais de nove meses. E assim que os portugueses pela rádio não têm acesso à música portuguesa, e por isso não compram, e assim a música morre. Tenho pena que isto aconteça... Há rádios que passam menos de um por cento de música portuguesa. Acho que é uma pena vivermos num país assim.

Para terminar, elega três” hinos” da música portuguesa dos anos 60, 70 e 80, que considera indispensáveis.

“Coro da Primavera” e “Traz outro amigo também” do José Afonso, “O Primeiro Dia” do Sérgio Godinho e “Circo de Feras” dos Xutos & Pontapés.

Manuel, obrigado pela entrevista.

VI.1.2.4. Tózé Brito

Interview mit TÓZÉ BRITO⁵⁰⁷ vom 22. Juli 2004 in Lissabon:

A partir dos anos 60, teoricamente podemos falar na música “pop” em Portugal. Gostava então que fizesse uma observação sobre a estrutura desse ramo em Portugal nas décadas de 60, 70 e 80.

Neste momento estou a dirigir uma multinacional, mas comecei como músico nos anos 60, e foi em 1967, com o “Pop Five Music Incorporated”, o primeiro disco que

⁵⁰⁷ António José „Tózé“ Brito war Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre Mitglied der Gruppen Pop Five Music Incorporated, Quarteto 1111, sowie den Folgeprojekten Green Windows und Gemini. Gleichzeitig veröffentlichte er mehrere Soloalben. Heute ist er Leiter der Plattenfirma *Universal Music Portugal* (ehemals *Polygram*). / Vgl. Beiheft zur CD-Kompilation *A Arte e a Música: Tózé Brito*, Universal (2004).

eu gravei. As estruturas eram praticamente inexistentes. Havia uma música portuguesa, à qual depois de uma forma pejorativa se chamou de “nacional-cançonetismo”, que tinha a ver com o António Calvário, o Artur Garcia, a Madalena Iglésias e com a Simone de Oliveira. Para já, acho isso um perfeito disparate, e já estamos a fazer apreciações estéticas. Na minha maneira de ver as coisas, em termos musicais a música existe, as pessoas fazem a música que querem, e depois há públicos que a consomem ou não consomem. Havia a censura política, essa fazia-a o Estado Novo. E depois havia realmente uma elite intelectual que fazia uma censura estética, que eu penso que era ridícula. Enquanto não aparecer quem me explique ou defina o “nacional-cançonetismo” – quer dizer onde ele começa e onde ele acaba, quais são as fronteiras – acho isto um ridículo total, e acho uma forma de censura estética que condeno. Na mesma forma que eu era contra a censura política – que eu sofri na pele, porque o Quarteto 1111 teve discos proibidos pela PIDE, e que foram retirados das lojas, e fomos interrogados por causa disso, etc. – também sou contra as formas de censura estética, que era o que se fazia. Havia, portanto, uma música portuguesa nos anos 60, só que estava toda catalogada como “nacional-cançonetismo”. E depois aparecíamos nós (die Gruppe Quarteto 1111, Anmerkung des Verfassers) como “salvadores da pátria”, que também acho um perfeito e total disparate, porque não o éramos nós nem o Pop Five Music Inc., nem os Sheiks nem as bandas novas da música portuguesa... O que podemos dizer é que havia uma música que vinha de uma linha do que se fazia desde os anos 40 e 50, portanto vinha da Escola da Emissora Nacional, e da música do Teatro de Revista. Em 1957, a televisão é que vem mudar tudo, porque começa a ter programas de variedades ao sábado à noite, onde ia essa gente toda (die Intepreten des “nacional-cançonetismo”, Anmerkung des Verfassers). E essa canção começa ser conotada com o regime, porque era a quem a televisão pertencia. E nós (die Gruppe Quarteto 1111, Anmerkung des Verfassers) éramos os marginais que não íamos à televisão porque não nos convidavam com essa facilidade, nem aos outros grupos de “pop-rock” da altura, chamemos-lhe assim. Só com o Zip Zip, e já estamos a falar de 1969, é que o Quarteto 1111 começa a ir à televisão, como também o Padre Fanhais e o Manuel Freire e toda essa geração já do canto de intervenção, que é lançado nesse

programa, que tem uma grande importância na divulgação deste tipo de música. Nos anos 60 quanto a estruturas profissional não havia nada. E digamos que também a indústria discográfica nessa altura era inexistente. Havia duas companhias em Portugal: a Valentim de Carvalho, que hoje é a EMI, e depois a Rádio Triunfo, no Porto, ligada também à Orfeu. Nas pastas da Orfeu estavam o José Afonso, o Sérgio Godinho, o José Mário Branco, portanto todos os chamados cantores de intervenção. E na Valentim de Carvalho estavam os mais tradicionais, mas também alguns mais avançados, como o Quarteto 1111 e os Sheiks, por exemplo. Mas, pronto, era uma indústria perfeitamente incipiente. Os anos 70 são anos de mudança, é quando também se pode falar numa indústria discográfica em Portugal, as multinacionais instalam-se todas em Portugal, começa-se a ter a Polygram, a EMI-Valentim de Carvalho, a Sony e a Warner. Portanto, existe uma indústria discográfica mais organizada, porque também existe já uma Associação Fonográfica Portuguesa, que começa a fazer os “tops”, e a certificar os discos de ouro e de platina, portanto começa ser tudo mais sério. E na estrada os grupos também se começam a organizar com estruturas mais sólidas de espectáculo. Assim a indústria musical portuguesa, chamemos-lhe assim, só começa nos anos 80.

Quando se fala na música “pop” existe sempre o contraste com a música erudita, tanto musicalmente como nos temas que aborda. Como descreve essa aparente paradoxia, que a chamada “cultura de massas” também foi capaz de produzir músicas e letras de inegável qualidade lírica?

Acho que há grandes confusões nesse campo... A música pode e deve ser, quanto a mim, dividida apenas em dois campos: a música erudita e a música popular ou mesmo “ligeira”, porque eu aceito esse termo, que não me choca. Dentro da erudita há coisas de que gosto muito e outras de que não gosto nada, e dentro da ligeira também há coisas muito boas e outras muito más. Os critérios de qualidade, para já, não têm nada a ver com ser erudita ou popular. Esse abismo do qual falaste tende a esbater-se cada vez mais.

Quanto ao lirismo que temos em autores como Zeca Afonso, Sérgio Godinho e Jorge Palma e até no chamado “pop” dos anos 80, desempenha alguma função de “identidade”, no seu ver?

Sem dúvida, mas destaco o José Afonso, porque veio do Fado de Coimbra e dedicou-se muito às raízes étnicas da música portuguesa. A música dele é uma música muito portuguesa, ele é o mais português deles todos. Quanto aos outros, eles são muito francófonos, porque quase todos passam por França e bebem muito da música francesa, mas ao mesmo tempo também bebem da música anglo-americana: portanto há aqui um cruzamento dessas influências. Mas onde me parece que o lirismo tem um papel muito mais relevante é evidentemente ao nível da palavra. Despe as canções do Sérgio Godinho ou do Jorge Palma das letras e estás perante música que poderia ser doutros compositores. E, vais ver, se essas músicas forem tocadas por uma orquestra, o resultado não estará tão longe da erudita, da qual falámos há bocado.

A nível poético, são as preocupações sociais, políticas e de intervenção que fazem a diferença na música popular portuguesa, nestes nomes de quais estamos a falar. Temos neles uma qualidade poética, mas há um outro tipo de canção ligeira, mais despreocupada e mais virada para o lazer, e para o lado lúdico, e eu próprio me incluo nesse grupo. Além daquilo que fiz com o Quarteto 1111 – aí sim, fizemos coisas sérias censuradas e proibidas pela PIDE – a partir dos Green Windows fizemos coisas pura e simplesmente para as pessoas se divertirem. A única preocupação que nós tínhamos era que as canções agarrassem e que fossem cantaroladas pelas pessoas. Não havia qualquer preocupação de passar uma mensagem ou uma alerta. No fim dos anos 70 optámos por essa via, porque ainda havia gente a fazer canção de intervenção, mas havia gente a mais. Na altura dos Gemini em 1976, Portugal estava no PREC, uma fase revolucionária em marcha, muito complicada, e ainda com muito “avante camarada”. Havia tanta gente a cantar “a paz, o pão, habitação, saúde, educação” (Teil des Refrains des Liedes “Liberdade”, von Sérgio Godinho, auf dem Album *À queima Roupa*, 1972, Anmerkung des Verfassers), etc. Não é por acaso que nessa altura antes queríamos falar do dia-a-dia das pessoas, dos problemas, do marido e da mulher, portanto, de escrever canções de amor que dessem com o quotidiano. Era à semelhança daquilo que se faz em todo o mundo, porque 90 por cento das canções que se fazem são de amor. Isso vem também de longe, dos trovadores da corte. Ou, se pensarmos, dos salmos na Bíblia, há dois mil anos atrás. Por isso eu

acho que no estamos a fugir à tradição que já é uma tradição oral, não estamos a inventar nada...

Portanto distingue antes a qualidade poética desses temas?

Sem dúvida nenhuma. Uma canção de amor do Chico Buarque não tem nada a ver com uma canção de amor do Marco Paulo, com todo o respeito que tenho pelo Marco Paulo, e aliás nem é por ele, porque não é ele que escreve as letras. Na canção do Chico Buarque tens poesia da melhor, como tens no Jorge Palma ou no Sérgio Godinho. Há uma qualidade poética muito acima da média.

Então, a função da música “pop” pode tanto ser o abordar temas nacionais e sociais, afirmando a “identidade nacional”, como também a continuação do clássico repertório de temas de amor?

É tudo isso. Para mim a primeira função da música é lúdica. Quando digo lúdica falo do prazer de ouvir música, independentemente de serem músicas revolucionárias ou canções de amor. Ou seja, a música não tem funções educativas, antes comunicativas – mas não quer dizer que não possa ter funções formativas, porque não há cultura sem educação. Pessoas que são educadas de uma determinada forma, vão ouvir um determinado tipo de música... Quanto à canção de intervenção, ainda temos alguns que continuam a ser interventivos: por exemplo, o Pedro Barroso, o José Mário Branco, enquanto que há outros que já o foram, como, por exemplo, o Sérgio Godinho. Portanto, tudo é música, e para o meu gosto há música boa e música má como e há para o teu gosto, e para o gosto do meu jardineiro, etc. A educação à qual se tem acesso condiciona isso. A partir daí eu penso que toda a música tem direito a existir e os rótulos são para mim – e agora voltamos à primeira questão – censura estética. Venham dizer que isto ou aquilo é “pimba”... O José Cid é “pimba”? Para mim ele é um dos melhores compositores deste país, um dos mais felizes e com grandes canções. No entanto, há quem diga que aquilo anda próximo da música “pimba”... Temos que deixar uma vez por todas esses rótulos. Venham então os nossos governantes cuidar da educação, porque não há educação musical básica neste país.

Aproveito a sua última frase para falar nos movimentos em prol da música portuguesa. Como é que estes movimentos se enquadram numa estratégia nacional?

Fundamentalmente é o cantar em Português. A música portuguesa representa nas más alturas 15, na boas 25 por cento das vendas de discos em Portugal, o que anda muito longe dos 80 por cento de França, dos 60 por cento do Brasil e de outros 50 de Espanha e Itália. Estamos, portanto, num país em que tudo o que vem de fora é sempre melhor. Temos este complexo... É um problema de auto-estima grande, mas no campo das artes temos grandes pintores como a Vieira da Silva ou o Júlio Pomar, grandes nomes a nível europeu. Na literatura basta citar o Samarago ou o Lobo Antunes, mas a nível da música não, infelizmente, a par de casos esporádicos como os Madredeus e agora a Mariza. Mas são as exceções que confirmam a regra. Não há aposta na música portuguesa, não há qualquer apoio e o maior problema é que ela vale o que vale porque a rádio não a toca. E esses movimentos, como, por exemplo, o Venham Mais Cinco, estão configurados para não dividir em o que é mau e o que é bom: é apenas preciso defender o que é português. O papel destes grupos é importante, mas enquanto a cultura em Portugal for tratada abaixo de cão... Para já, é o ministério que tem o orçamento mais curto e, se for preciso comprar um submarino, tira-se dinheiro à cultura. O submarino faz um jeitão, mas pôr os portugueses a ler livros portugueses e a ouvir música portuguesa não interessa nada. Isto é gravíssimo.

Para terminar: se tivesse que eleger três canções incontornáveis das três décadas de que falámos, quais escolheria?

Só três é capaz de ser um bocado curto... É fundamental conhecer o Fado, e aí é só escolher uma canção da Amália. Se quiseres uma voz masculina é o Carlos do Carmo. Na chamada MPP, música popular portuguesa no sentido da música de intervenção, etc., é difícil escolher só um tema: entre aqueles de que aqui falámos, José Afonso, Sérgio Godinho, Jorge Palma e o Fausto e o José Mário Branco. E depois no chamado “pop” português as décadas são muito diferentes. Posso falar-te no Quarteto 1111, porque fiz parte dele, e nos Sheiks, que são da mesma altura. Isso nos anos 60, porque nos anos 70 a música já é completamente outra; podemos falar nos Trovante. E depois nos anos 80 temos de falar no Rui Veloso,

Táxi, Heróis do Mar. E houve aquele movimento chamado “rock português”, que tem a ver com algumas coisas boas que se fizeram neste país. E depois a chamada canção ligeira, que passa pelo José Cid e que tem canções fantásticas. O Festival da Canção serviu grandes canções em termos históricos, especialmente no que diz respeito aos anos 70. E ficaria por aí, escolhendo algumas canções entre os que citei.

Obrigado pela entrevista.

VI.1.2.5. Viriato Teles

Interview mit VIRIATO TELES⁵⁰⁸ vom 24. Juli 2004 in Lissabon:

Quando se fala da estrutura da música popular-moderna portuguesa das décadas de 60, 70 e 80, o que se pode dizer sobre o papel que teve a nacionalidade?

O movimento que é a origem disto tudo começa com a Balada de Coimbra, com o Adriano Correia de Oliveira, e depois vai evoluindo para a canção de protesto ou política, até chegar àquilo que na minha opinião se começa a definir em 82 com a nova música popular portuguesa, digamos assim. Creio que há dois ou três momentos fundamentais neste movimento. Primeiro, o movimento e rotura com o Fado de Coimbra até ao momento inicial da balada, que vai até ao início dos anos 70 com o José Afonso, o Adriano (Correia de Oliveira) e o Manuel Freire. Até aí o acompanhamento instrumental era muito pobre, era só voz e viola; em termos discográficos é a partir do “Cantigas do Maio” do José Afonso, de 71, que começa a surgir uma nova estrutura também com o José Mário Branco e o Sérgio Godinho. E depois há aquele período a seguir ao 25 de Abril, que é a canção de intervenção mais imediata de papel quase como crónicas. Há um disco do José Afonso, “Com as minhas Tamaquinhas”, que, na minha opinião, é uma crónica nesse aspecto, porque tem histórias da revolução, feitas a partir de acontecimentos originais, notícias de jornais, etc.. No movimento revolucionário, na altura do PREC, começam a desenhar-se novas tendências que vão culminar em 1982 no “Por Este

⁵⁰⁸ Viriato Teles (*1958) ist hauptsächlich Musikjournalist und schrieb unter anderem für die wöchentliche Kulturzeitschrift *Semanário Se7e*. Er ist Autor mehrerer Bücher über die portugiesische Musik, darunter der einzigen Bibliografie der MPP. / Vgl. offizielle Internetseite <http://viriatoteles.com.sapo.pt/>.

Rio Acima”, do Fausto, que marca uma transição para aquilo que aconteceu depois...

...portanto editado numa altura onde já havia o “rock” cantado em Português.

Faço aí uma distinção, porque foi numa altura que havia o “rock” como movimento paralelo. Embora houvesse já algum os anos 60 com o José Cid e outros, o grande movimento surge em 80 a partir do Rui Veloso, que nem sequer tinha sido o primeiro nessa altura, mas foi com ele que o movimento se institucionalizou, digamos assim. Em simultâneo houve aquilo que é – e agora uso uma definição que ouvi pela primeira da boca do próprio Fausto – a música popular portuguesa como música de autor, ou seja, uma música que se inspira no tradicional, que tem a matriz tradicional.

É aquilo que chamamos de cantor-autores ou singer/songwriter, em inglês?

Sim, mas neste caso do movimento da música popular, onde estão o José Afonso, o Sérgio Godinho, o Adriano Correia de Oliveira, o Fausto, etc., a base comum que existe é haver sempre uma referência à música tradicional portuguesa. Seja nos ritmos originais, mas a partir dos quais se criam novas coisas. O “rock” já é diferente, porque já é uma adopção duma expressão que não é originalmente portuguesa, o que também cria problemas, que só são resolvidos pela introdução das palavras. Como se sabe, a música também tem a ver com a língua na qual ela é feita; o “rock”, de facto, nasceu para ser cantado em inglês. Muitas vezes as canções mesmo em Português são mal acentuadas do ponto de vista linguístico. A acentuação da frase musical está adequada ao inglês, e não ao português. O movimento “rock” depois vem a unir-se de alguma forma ao movimento da música popular, e o Rui Veloso tem belíssimas canções “populares”, populares de autor, digamos assim, que isto é uma ideia um bocado contraditória... Essa é então a terceira fase, que se prolonga até aos anos 90. Portanto, vejo na estrutura de que falámos estas três fases: a primeira vem até 1971, com o “Cantigas do Maio”, a segunda até 1982, muito marcada pela canção de intervenção pós-25 de Abril, e depois a outra em que já não é uma canção de intervenção directa, porque já não há preocupações sociais imediatas, até pelo contrário, porque no “Por Este Rio Acima” a preocupação é sobretudo histórica, é retratar a nossa história. E é justamente neste sentido que a identidade nacional, na minha opinião, é melhor

representada pelo Fausto, Sérgio Godinho, José Mário Branco, Zeca, etc., ou seja, pela área da música popular, portanto, aqueles que mantêm sempre aquela ligação em termos da matriz e raiz musical...

No fim da década de 80, podemos falar numa espécie de consolidação do mercado musical “pop” em Portugal?

Sim, acho que sim, embora eu considere isso uma terceira vertente, além da qual eu chamo de música popular, e do “rock” com o Rui (Veloso) e os GNR. O “pop”, de facto, existe com os Delfins e os Sétima Legião, entre outros, alguns deles muito bons. O aparecimento do movimento “pop”, digamos assim, tem também a ver que em meados dos anos 80 deixou de haver editoras portuguesas, que passaram a ser subsidiárias de editoras estrangeiras multinacionais, com a excepção da EMI-Valentim e Carvalho, que manteve sempre mais sua identidade nacional, até pelo número de artistas que tinham.

No caso do Sérgio Godinho, a sua música e ainda as suas letras, ou mesmo doutros que se incluem mais na área do “pop” ou do “rock”, temos qualidades poéticas interessantes. Ao mesmo tempo, a teoria da cultura “pop” remete a respectiva música para uma área mais banal. Portanto, falo do contraste entre a música erudita e a “pop”, que é de comunicação...

Por exemplo, há um casamento muito feliz que é o talento do Carlos Tê como letrista e o talento do Rui Veloso como músico, compositor e intérprete. Além disso, temos na música portuguesa coisas onde é difícil distinguir entre o popular e o erudito. Em alguns discos do Fausto (por exemplo, no “Para Além das Cordilheiras”) há claramente arranjos de música erudita, isso é o que o (Carlos) Paredes chamaria de grande música. Esse paradoxo tem sido reduzido graças a grandes letristas que temos em Portugal, o que é o caso também de cantores-autores como o Sérgio Godinho ou o Fausto, o José Mário Branco e o José Afonso, entre outros. Além disso, o grande nível cultural de alguns músicos e de compositores, acima da média, tem ajudado a fazer com que esse paradoxo se vá esbatendo um pouco.

No âmbito do conceito da “identidade nacional” podemos identificar na música popular-moderna uma série de hinos, penso, por exemplo, no Rui Veloso ou nos

Trovante. Vê nisso uma função principal da música, de abordar temas nacionais e míticos?

Por um lado, sim, e temos vários casos, além desses que falou, e novamente cito o paradigmático “Por Este Rio Acima”. Por exemplo, na música do Carlos Paredes há algo que não sabemos explicar, que poderá ser a saudade, qualquer coisa que sentimos que tem a ver connosco, e não é só a música... Será isso a tal alma portuguesa? Não sei.

E ao nível das letras, por exemplo, no “rock” temos os Heróis do Mar, uma banda paradigmática...

...embora muito controversa, porque eles recuperavam símbolos que estavam ligados a um passado recente.

Vê alguma continuidade no projecto Madredeus, que se esboçou parcialmente dos Heróis do Mar?

No meu ver, os Madredeus têm uma limitação... Houve há tempos alguém que os definiu como o “Mateus Rosé” da música portuguesa. E são capaz de o ser, porque, como sabe, esse vinho é um grande sucesso de exportação, mas é mais um refresco do que vinho... Portanto, é agradável, agora não terá tanto a ver com a tal “alma portuguesa” – isto é apenas uma opinião. É claro que tem a excelente voz da Teresa Salgueiro, toda aquela estrutura um pouco repetitiva mas bem feita. Outro exemplo: sou consumidor da música do Pedro Abrunhosa, que não tem rigorosamente nada a ver com a música portuguesa nesse sentido da identidade nacional. A música dele é feita em Portugal como poderia ser feita na Alemanha... E o interessante é que ele acaba por ter um papel que antes era o da área da música popular tradicional, portanto o papel do “cantor de intervenção”, no caso do Pedro era a altura do governo do Cavaco Silva.

E quanto ao encontro desses dois extremos, por um lado o “ié ié” do “pop” e temas mais nacionais, se pensarmos nos Xutos & Pontapés, que tanto abordam temas de juventude e sociais como também nacionais, tendo em conta o “Homem do Leme”? Nesse sentido acho que sim, isso vem das várias influências que os criadores têm, e podem ser influências poéticas, musicais, experiência de vida, e tudo isso. Além

das influências exteriores de qual já falámos, o Jorge Palma faz coisas que só poderiam ser portuguesas. Tem a ver tudo connosco, e ainda bem...

Viriato, obrigado pela entrevista.

VII. Literaturverzeichnis

VII.1.1. Literaturtheorie

Asmuth, Bernhard: *Aspekte der Lyrik*, 7. ergänzte Auflage, Westdeutscher Verlag, Opladen 1984.

Baasner, Rainer: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1996.

Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1994.

Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart 1997.

Faulstich, Werner: *Grundlagen der Textmusik-Analyse: Rock, Pop, Beat, Folk*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1978.

Haefner, Gerhard: *Rezeptionsästhetik*, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: eine Einführung*, 3. Auflage, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 1998.

Harth, Dietrich / Gebhardt, Peter: *Erkenntnis der Literatur: Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart 1982.

Ludwig, Hans-Werner: *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1981.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: eine Einführung*, 3. Auflage, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 1998.

Vietta, Silvio: *Literatur- und Medienwissenschaft*, in: Harth, Dietrich / Gebhardt, Peter: *Erkenntnis der Literatur: Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart 1982. Seiten 298-320.

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, 7. Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1989.

VII.1.2. Populärmusik

Holert, Tom / Terkessidis, Mark (Hrsg.): *Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft*, Edition ID-Archiv, Berlin 1997.

Kemper, Peter / Lau, Thomas / Sonnenschein, Ulrich: *Vorwort*, in: Kemper, Peter (Hrsg.): *»alles so schön bunt hier«: die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*, Reclam, Stuttgart 1999.

Meier, Andreas: *Politischer Wertewandel und populäre Musik*, Lit Verlag, Münster 1999.

Shuker, Roy: *Vocabulário de música Pop*, Editora Hedra Ltda., São Paulo 1999.

Spohr, Mathias: *Die Faszination der «objektiven Norm». Warum musikalische Gattungen, Formen, Werke seit dem 18. Jahrhundert zu «technischen Medien» werden*, in: Spohr, Mathias (Hrsg.): *Geschichte und Medien der «gehobenen Unterhaltungsmusik»*, Chronos-Verlag, Zürich 1999.

von Schoenebeck, Mechthild / Brandhorst, Jürgen / Gerke, H. Joachim: *Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik*, Verlag die Blaue Eule, Essen 1992.

von Schoenebeck, Mechthild: *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1987.

VII.1.3. Theorien der ‚Identität‘

Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised Edition, Verso, London 1991.

Binder, Beate / Kaschuba, Wolfgang / Niedermüller, Peter : *Inszenierungen des Nationalen – einige einleitende Bemerkungen*, in: Binder, Beate / Kaschuba, Wolfgang / Niedermüller, Peter (Hrsg.): *Inszenierung des Nationalen: Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Köln 2001, S. 7-18.

Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhard (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland (Band 5)*, Klett-Cotta, Stuttgart 1995.

Erbe, Michael: *Die historische Dimension Regionaler Identität*, in: Bossong, Georg / Erbe, Michael / Frankenberg, Peter / Grivel, Charles / Lilli, Waldemar (Hrsg.): *Westeuropäische Regionen und ihre Identität: Beiträge aus interdisziplinärer Sicht*, J & J Verlag, Mannheim 1994, S. 36-45.

Gleber, Peter: *Region und Identität: eine allgemeine Einführung*, in: Bossong, Georg / Erbe, Michael / Frankenberg, Peter / Grivel, Charles / Lilli, Waldemar (Hrsg.): *Westeuropäische Regionen und ihre Identität: Beiträge aus interdisziplinärer Sicht*, J & J Verlag, Mannheim 1994, S. 2-12.

Hardtwig, Wolfgang / Wehler, Hans-Ulrich: *Kulturgeschichte Heute*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1996.

Kaschuba, Wolfgang: *Geschichtspolitik und Identitätspolitik. Nationale und ethnische Diskurse im Vergleich*, in: Binder, Beate / Kaschuba, Wolfgang /

Niedermüller, Peter (Hrsg.): *Inszenierung des Nationalen: Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Köln 2001, S. 19-42.

Meier-Dallach, Hans-Peter / Ritschard, Rolf / Nef, Rolf: *Nationale Identität – ein Fass ohne empirischen Boden?*, Edition cultur prospectiv, Zürich 1990.

Reckwitz, Andreas: *Der Identitätsdiskurs. Zum Bedeutungswandel einer sozialwissenschaftlichen Semantik*, in: Rammert, Werner / Knauthe, Gunther / Buchenau, Klaus / Altenhöher, Florian (Hrsg.): *Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen: ethnologische, soziologische und historische Studien*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2001, S. 21-38.

van Reijen, Willem: *Konsens oder Heil? Zur Prozeduralisierung von Identität und Alterität*, in: Essbach, Wolfgang (Hrsg.): *Wir / Ihr / Sie: Identität und Alterität in Theorie und Methode*, Ergon Verlag, Würzburg 2000, S. 21-38.

Wagenknecht, Achim: *Einführung in die politische Philosophie Hanna Arendts*, Tectum Verlag, o. O. 1995.

Welz, Frank: *Identität und Alterität in soziologischer Perspektive*, in: Essbach, Wolfgang (Hrsg.): *Wir / Ihr / Sie: Identität und Alterität in Theorie und Methode*, Ergon Verlag, Würzburg 2000, S. 89-101.

VII.1.4. Portugiesische Geschichte

Amado, José Carlos: *História de Portugal*, Primeiro Volume, 2.^a edição, revista, Verbo Juvenil, Cacém 1981.

Amado, José Carlos: *História de Portugal*, Segundo Volume, 2.^a edição, revista e actualizada, Verbo Juvenil, Lisboa 1981.

Ferreira Ramos, P.: *As Principais Datas da História de Portugal*, Publicações Europa-América, Mem Martins 1993.

Oliveira Marques, A. H. de: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2001.

Ruhl, Klaus-Jörg: *Die Geschichte Spaniens und Portugals zum Nachschlagen*, Ploetz im Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1998.

Schönberger, Axel: *Die portugiesische Geschichte von den Anfängen bis zur Nelkenrevolution im Abriß*, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997. Seiten 119-158.

VII.1.5. Portugiesische Identitätsdiskurse

Aragão, Rui: Portugal, o desafio nacionalista. Psicologia e Identidade Nacionais, Editorial Teorema, Lisboa 1985.

Arbruster, Claudius: *Iberische Wurzeln und Rhizome – Postkoloniale und periphere Identitätsbegründungen auf der Iberischen Halbinsel*, in: Gómez-Montero, Javier (Hrsg.): *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte in Spanien und Portugal: Sprache – Narrative Entwürfe – Texte*, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 2001, Seiten 223-245.

Camões, Luís de: Os Lusíadas, 4^a edição, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Instituto Camões, Lisboa 2000.

Conrado, Júlio: *Die portugiesische Lyrik seit der Nelkenrevolution*, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997. Seiten 577-627.

Dias, José: O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1985.

Fernandes Fafe, José: Conferências de Matosinhos: Está Portugal em Vias de deixar de Existir?, Página a Página, Porto 1994.

Graf, Marga: *Lusotropicalismo – ein portugiesischer Sonderweg? Kolonialpolitik Portugals in Asien, Afrika und Amerika: Politik, Wirtschaft, Kultur*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 59-80.

Grossegese, Orlando: *Der Mythos der spanischen Invasion*, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Moderne Mythen in den Literaturen Portugals, Brasiliens und Angolas*, TFM, Frankfurt am Main 1998, S. 15-40.

Grossegese, Orlando: *Eines Nachts wurde es April... – Historisierungen der Nelkenrevolution*, in: Lange, Wolf-Dieter / Smolka, Andrea-Eva (Hrsg.): *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche*, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2001, Seiten 43-61.

Guerra, João Paulo: Descolonização Portuguesa: O regresso das Caravelas, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1996.

Karimi, Kian-Harald: *»Es wird nicht diskutiert!« Die Ordnung des Diskurses im Neuen Staat*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 236-258.

Kuder, Manfred: *Die portugiesische Verwirklichung zwischen Europa, Brasilien, Afrika und Asien*, in: Baum, Richard / Dinis, António (Hrsg.): *Lusophonie in*

Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag, Romanistischer Verlag, Bonn 2003, S. 27-38.

Lourenço, Eduardo: *Identidade e Memória: o caso português*, in: Ferreira, Eduardo de Sousa (Hrsg.): *Conflitos e Mudanças em Portugal 1974-1984 ("Conflict and Change in Portugal 1974-1984", III International Meeting on Modern Portugal – Durham, New Hampshire)*, Editorial Teorema, Lisboa 1985, S. 17-22.

Lourenço, Eduardo: *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1982.

Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa*, Editora Gradiva, Lisboa 1999.

Lourenço, Eduardo: *Unsere imaginären Bildwelten*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 19-36.

Magalhães Godinho, Vitorino: *O papel de Portugal nos Séculos XV-XVI: Que significa descobrir? Os novos mundos e um mundo novo*, Ministério da Educação (Grupo de Trabalho para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses), Lisboa 1994.

Martins, Oliveira: *Portugal nos Mares*, Guimarães Editores, Lisboa 1994.

Mattoso, José: *O essencial sobre a formação da Nacionalidade*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa 1986.

Moreira, Adriano: *Conferências de Matosinhos: Identidade Europeia e Identidade Portuguesa*, Página a Página, Porto 1994.

Peito, Joaquim: *Portugal e a União Europeia. Isolamento, Aproximação, Reencontro e Alargamento*, in: Portugal Post Onlineausgabe: <http://www.portugalpost.de/Nacional/ensino/Cultura/Europa/europa.html>

Pessoa, Fernando: *Mensagem – e outros poemas afins seguidos de «Fernando Pessoa e a ideia de Portugal»*, 2ª edição, Publicações Europa-América, Mem Martins, o. J..

Pessoa, Fernando: *Poesias de Álvaro de Campos e dos seus heterónimos Bernardo Soares e C. Pacheco*, 2ª edição, Publicações Europa-América, Mem Martins, o. J.

Pessoa, Fernando: *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*, Publicações Europa-América, Mem Martins, o. J.

Real, Miguel: *Portugal. Ser e Representação*, Difel, Algés 1998.

Saraiva, António José: *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Publicações Europa-América, Mem Martins 1984.

Siepmann, Helmut: *Das Selbstverständnis der Portugiesen in ihrer Literatur*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 37-57.

VII.1.6. Moderne portugiesische Populärmusik

Afonso, José: *Textos e Canções*, 3ª edição revista, Organização de Elfriede Engelmayer, Relógio D'Água Editores, Lisboa 2000.

Ary dos Santos, José Carlos: *As Palavras das Cantigas*, 5.ª edição, Editorial «Avante!», Lisboa 1989.

Briesemeister, Dietrich: *Das portugiesische Musikwesen*, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997. Seiten 663-672.

Caetano da Rosa, Luciano: *Das «Fatum» des Fado in der Entwicklung der modernen portugiesischen Musik* in: Briesemeister, Dietrich: „Das portugiesische Musikwesen“, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.): *Portugal heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main, Vervuert 1997. Seiten 673-698.

Dias, Jorge / Maio, Luís: *Os Melhores Álbuns da Música Popular Portuguesa (1960-1997)*, Público Comunicação Social S.A. e FNAC, Lisboa 1998.

Esteves Cardoso, Miguel: *Escritura Pop. Um quarto da década do Rock 1980-1982*, Assírio & Alvim, Lisboa 2003.

Faria, Manuel: *Trovante: por detrás do palco*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 2002.

Godinho, Sérgio: *Canções de Sérgio Godinho*, 2ª edição aumentada, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa 1983.

Letria, José Jorge: *A Canção Política em Portugal*, 2ª edição, Ulmeiro, Lisboa 1999.

Murtinheira, Alcides: *História da Música Portuguesa*, Centro de Língua Portuguesa - Universidade de Hamburgo (Verknüpfung: Núcleo Temático / Música / História), Verknüpfung: <http://www.rrz.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/musica/historia-pt.html>.

Osório, António: *A mitologia fadista*, Ed. Livros Horizonte, Lisboa 1974.

Ribeiro, António Manuel: *Todas as Faces de um Rosto – Poemas, Canções, Fotografias e Notas de Viagem*, Garrido Editores, Alpiarça 2002.

VII.1.7. Auswahldiskografie

Afonso, José: Como se fora seu filho (LP Sassetti, 1983)

Afonso, José: Coro dos caídos (EP Columbia/Valentim de Carvalho, 1964)

Afonso, José: Enquanto há força (LP Orfeu, 1978)

Afonso, José: Eu vou ser como a toupeira (LP Orfeu, 1972)

Afonso, José: Traz outro amigo também (LP Orfeu, 1970)

Afonso, José: Venham mais cinco (LP Orfeu, 1973)

Branco, José Mário: Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades (LP Sassetti, 1971)

Brito, Tózé: Novo Canto Português (Single Polygram, 1979)

Calvário, António: Para cantar Portugal (Single Valentim de Carvalho, 1964)

Correia de Oliveira, Adriano: Fados de Coimbra (LP Orfeu, 1961)

Da Vinci: O Conquistador (Single Movieplay, 1989)

Delfins: Desalinhados (LP BMG, 1990)

Fausto: Por este rio acima (LP Sassetti, 1982)

Godinho, Sérgio: À queima roupa (LP Sassetti, 1974)

Godinho, Sérgio: De pequenino se torce o destino (LP Sassetti, 1976)

Godinho, Sérgio: Os sobreviventes (LP Sassetti, 1972)

Green Windows: Imagens (Single Valentim de Carvalho, 1974)

Heróis do Mar: Alegria (Single EMI-Valentim de Carvalho, 1985)

Heróis do Mar: Heróis do Mar (LP Phillips, 1981)

Heróis do Mar: Macau (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1986)

Heróis do Mar: Mãe (LP Polygram, 1983)

InClave, Tonicha & Fernando Tordo: Portugal ressuscitado (Single Valentim de Carvalho, 1974)

Madredeus: Existir (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1990)

Oliveira, Simone de: Alvorada (LP N-S-97-108, 1974)

Os Amigos: Portugal no coração (Single Valentim de Carvalho, 1977)

Palma, Jorge: Acto Contínuo (LP Polygram, 1982)

Quarteto 1111: A Lenda de El-Rei D. Sebastião (Single Valentim de Carvalho, 1967)

Quarteto 1111: Quarteto 1111 (LP Valentim de Carvalho, 1969)

Sétima Legião: Mar D´Outubro (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1987)

Tonicha: Obrigado soldadinho (LP Valentim de Carvalho, 1974)

Trovante: 84 (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1984)

Trovante: Cais das Colinas (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1983)

Trovante: Um destes dias... (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1990)

UHF: Persona non grata (LP Orfeu/Rádio Triunfo, 1982)

Veloso, Rui: Guardador de margens (LP Valentim de Carvalho, 1983)

Vitorino: Flor de la Mar (LP EMI-Valentim de Carvalho, 1983)

Xutos & Pontapés: Cerco (LP Dansa do Som, 1985)