



Title	フェルナンド・ペソアにおける異名の創造 : 抒情詩から劇詩への移行
Author(s)	後藤, 恵
Citation	Anais : Coloquio de Estudos Luso-Brasileiros. 2020, 48, p. 1-15
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/78953
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

フェルナンド・ペソーアにおける異名の創造 - 抒情詩から劇詩への移行 -¹

後藤 恵

1. はじめに

ポルトガルの国民的詩人であるフェルナンド・アントニオ・ノゲイラ・ペソーア(Fernando António Nogueira Pessoa, 1888-1935) は本名の他に多数の「異名 heterónimo」を使い詩や散文を書いたことで知られている。

ペソーアの異名を巡っては、これまでの多くの議論がなされてきたものの、異名が創造される過程や背景については、研究者によって意見が分かれ、定説が存在しない現状にある。これは、ペソーアが異名について直接説明した資料が非常に少ないことに起因する²。だが一方で、ペソーアは直接ではないものの異名の創造との関連をほのめかすテキストを多く残している。したがって、異名の何たるかを理解するには、これらのテキストを整理し、読み解くことが求められる。

なかでも、1932 年に書いたと推定される 2 つの論考は重要である。これらは抒情詩が劇詩になる過程を論じたものであるが、ここでの劇詩を書くときの詩人の状態が、異名の創造を示唆すると指摘されている(Guimarães, 2008: 329), (Ribeiro, 2012: 22)。しかし、異名を理解する上で大きな意義をもつにも関わらず、これらの論考自体の詳細な分析はなされてこなかった。そこで本稿では、これらの論考を鍵となるであろう「劇詩」に注目しながら詳細に考察し³、さらに異名との関連を正確に見ていくため、その内容をペソーアによって書かれた他の関連する散文や手紙の中の記述と照合することで、異名の創造の過程について考えていきたい。

¹ 本稿は 2017 年度日本ポルトガル・ブラジル学会大会(2017 年 10 月 15 日 於：上智大学)における口頭発表に基づき執筆したものである。

² マルティンスとゼニス(Martins & Zenith, 2012: 31)は、ペソーアが異名に関して述べた重要な資料として、「書誌一覧 Tábua Bibliográfica (1928)」、「我が師カエイロの回想録 Notas para a Recordação de meu mestre Caeiro (1932)」、モンテイロ (Adolfo Casais Monteiro) への手紙 (1935/1/13) を挙げる。

³ 2 つの論考の内容はほぼ同じあるため、本稿ではより詳しく書かれている方のものを中心に、総合的に見ていくこととする。なお、いずれも無題である。

2. 異名について

ペソアは1928年、文芸雑誌『存在 *Presença*』におさめられた「書誌一覧 *Tábua Bibliografica*」において異名を次のように明確に定義している。

偽名の作品は、署名する名前を除けば、作者自身の人格の内にある著者のものである。異名の作品は、作者自身の人格の外にある著者のものである。作者によってつくられた完全な個人のものであり、何かの劇の誰かの登場人物のせりふのようなものである⁴。(Pessoa, 2012: 227)

上記のペソアの定義をそのまま受け取れば、偽名の作品が作者の内部にあるのに対し、異名の作品は作者の外部にある、つまり異名者とは作者から独立した個人であるとわかる。ペソアは、異名を使って書いた詩について、「それらのいかなる詩にも私の考えや感情を求めるべきではない。なぜなら、その多くが、私が受け入れない考えや私が決して抱いたことのない感情を表現しているからだ」(Pessoa, 2012: 270)と述べ、自分自身とは相いれない考えや感情がみられるとしている。

ペソアは異名を詩や散文の書き手にするだけでなく、その異名をあたかも実在する人物のように仕立てあげた。異名について最も重要な資料の一つとされている1935年1月13日付のアドルフォ・カザイス・モンテイロ(Adolfo Casais Monteiro)宛ての手紙において、ペソアは異名誕生の瞬間や代表的な異名の出身地、職業、身体的特徴などについて述べている。

3. 抒情詩の4段階

3.1. 抒情詩から劇詩へ

古来より西洋では、詩は抒情詩、叙事詩、劇詩という大きく3つの種類に分類されてきた。この分類方法は古代ギリシャにおいて確立されたものであるが、ペソアはこれに対し、次のように異を唱える。

ジャンルというのは、本質的にそう簡単に分類できるものでもないし、構成されるところのものをよく分析すれば、抒情詩から劇詩

⁴ 以下、ポルトガル語の訳は引用者による。

への間には、継続的な段階があることが確認できるだろう。
(Pessoa, 2012: 268)

抒情詩と劇詩の違いは、書いている詩人が詩の中における主体かそうでないかということにある。抒情詩の場合、一般的に主体は抒情詩人自身である。一方、劇詩の場合、主体は劇の登場人物であり、詩人ではない。実際に劇詩を書いている詩人は、詩の中に主体として存在しないのである。

ペソアは、これに続き、抒情詩は段階を踏んで劇詩へと変化することを述べていく。そこで、まずは2つの論考にみられる4つの段階について、一通りの流れを簡単に見ていくことにする。

3.2. 抒情詩の4段階

抒情詩の第1段階についてペソアは次のように述べている。

抒情詩の第1段階は、詩人が激しく感情的な気質をもち、その気質や感情を自発的にあるいは内省的に表現する段階である。これは、抒情詩の中では最も平俗なタイプであり、あまり優れたものではない。(Pessoa, 2012: 266)

第1段階において、詩は詩人自身の感情が直接表現されたものである。そして、これが抒情詩の最も平俗なタイプであると述べる。

抒情詩の第2段階についてペソアは次のように述べている。

抒情詩の第2段階は、詩人がより知的で想像力豊かに、そしてより高い教養のある人になり、単純な感情をもっていない、あるいは感情の制限がない段階で、これが第1段階の詩人と区別される点である。語の平俗な意味から言えば典型的な抒情詩人となるだろうが、もはや単調な詩人ではなくなっているだろう。(Pessoa, 2012: 267)

第2段階において、詩は知性と想像性が介入することにより、多様な感情が表現されたものになっていき、単調ではなくなる。

抒情詩の第3段階についてペソアは次のように述べている。

抒情詩の第3段階は、詩人がさらに一層知的になり、脱人格化しはじめ、感じはじめるが、もはや感じるのではなく、感じると考えている段階である。実際はもっていない心の状態を、理解しているからという理由だけで感じはじめる。劇詩の控えの間、すなわち内的本質に身を置くのである。(Pessoa, 2012: 267)

第3段階において、より多くの知性が介入することによって、抒情詩は脱人格化し(despersonalizar-se)はじめ、劇詩への歩みを高める。ここでの知性とは、考えたり、理解したりすることだとわかる。脱人格化とは、知性を用いることにより自分のものでない感情を感じるという状態を指す。詩人は脱人格化し、自身の感情でないものを感じるのである。

抒情詩の第4段階についてペソアは次のように述べている。

抒情詩の第4段階は、はるかにまれではあるが、詩人はさらに知的に、しかし同じくらい想像力豊かになり、完全な脱人格化の状態に入る。直接的にはもっていない心の状態を感じるだけでなく、生きる。大半の場合において、まさに劇詩そのものになり(...)。(Pessoa, 2012: 267)

第4段階において、詩はさらなる知性と想像性の介入により、完全に脱人格化し、ついに抒情詩は劇詩になる。想像性とは知性に付随するものであり、自分のものでない感情をイメージすることだと推測できる。第3段階では詩人は自分のものでない感情を理解するにとどまっていたが、第4段階ではその知性によって感じた感情でもって生きるのである。

第3段階の記述から、脱人格化とは知性と想像性をもつことによって、他者の感情を理解する行為を指すことがわかる。そして、第4段階のように完全な脱人格化が行われると、他者の感情を理解するのみにとどまらず、他者の感情をもった状態で詩人は生きるのである。2.に見たように異名者は作者から切り離された他者である。ペソアは2つの論考の中で自らの書く詩がどの段階に属するのかについて明言していない。しかし、第4

段階の「直接的にはもっていない心の状態を感じるだけではなく、生きる」状態は、ペソアが異名者という他者になりきり詩を書いている状態と大きく関連していると考えられる。つまりはこの抒情詩から劇詩への移行はペソアが異名を創造するに至る過程と並行関係にあるのではないかと考えられる。そこで、この段階を詳細に考察していくこととしたい。

考察にあたり、抒情詩の 4 段階が主に「知性 *inteligência*」「脱人格化 *despersonalização*」という 2 つの視点でもって分けられていることを考慮する必要がある。詩人が詩を書くときに「知性」を備えているかということと、「脱人格化」しているかということである。知性が詩に介入するのは、第 2 段階以降であり、脱人格化が行われるのは第 3 段階以降である。第 2 段階においては、知性が介入しながらも、脱人格化は行われていない。このことから、脱人格化とは、詩人が自分の感情を理解できるまでの知性を備えている場合起こる現象だとわかる。とりわけ、知性は脱人格化、さらには異名の理解につながると考えられる。そこで知性に注目しながら、抒情詩の 4 段階について考えていく。

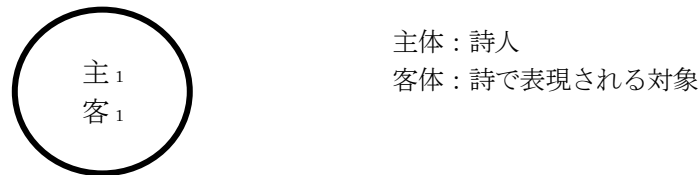
4. 抒情詩の第 1 段階

さて、第 1 段階の抒情詩においては知性の介入もされていないし、脱人格化も行われていない。

第 1 段階の抒情詩人は、詩人自身を詩の中で表現する。つまり、主体である詩人は同時に詩における客体でもあると考えられる。ペソアは 1924 年に書かれたとされる散文において抒情詩について「抒情詩は詩人の感情を直接表現することができ、それらの感情から、普遍的な結論を扱いたいと欲することはない」(Pessoa, 1986: 57)と述べている。ここでは抒情詩を段階別に分けてはいないものの、内容から第 1 段階の抒情詩のことを述べていると思われる。詩人は自分の感情をそのまま表現し、その感情というのは詩人個人のものであり、それが直接表現された抒情詩もまた個人的なものである。そのために詩は普遍性をもたないのである。第 1 段階は図にすると以下のようなになる⁵。

⁵ ペソアは、第 2 段階ではスウィンバーン(Algernon Charles Swinburne, 1837-1909)、第 3 段階ではテニソン(Alfred Tennyson, 1890-1892)とブラウニング(Robert Browning, 1812-1889)、第 4 段階ではシェイクスピア(William Shakespeare, 1564-1616)というように各段階に属する具体的な人物名を挙げており、これらはいずれもイギリス人である。このことはペソ

図1 第1段階のイメージ⁶



5. 知性の介入

第2段階の抒情詩において知性が介入し始める。考察に入る前にここでいう「知性」とは何かについて押さえておきたい。「知性」とは、第3段階で感情について考えたり理解しようとしたりすることだと述べられているが、ペソア(Pessoa, 1980: 263-264)は1928年に書いたとされる散文の中で、抒情詩はある感情を詩人がもったその瞬間ではなく、その感情を想起する瞬間においてつくられることを主張する。この内容は抒情詩の4段階の第2段落以降に該当すると思われる。なぜならば、第1段階においては、詩人が感情を想起することはないからである。想起するというのは主体と客体との間に距離があることを前提とするが、第1段階においては主体と客体は一体となって未分化である。想起することによって主体、客体は分けられるのである。

ペソアが英語による教育を受け、英文学に精通していたことを踏まえれば納得がいく。一方で、第1段階のみ「愛の詩人 *um poeta do amor*」「サウダーデの詩人 *um poeta da saudade*」「悲しみの詩人 *um poeta da tristeza*」(Pessoa, 2012: 266)という抽象的な表現にとどまっている。この理由として、第1段階に属す詩人があまりにも多いため列挙しなかったことが挙げられる。しかし、「サウダーデの詩人」に着目すると、ポルトガルの詩人が連想される。「サウダーデ *saudade*」とは、かつて存在したが今はないものを思う気持ちであり、他の言語で表現し難いポルトガルの国民特有の感情とされてきた。1910年代前半にかけてこの「サウダーデ」をポルトガルの国民的感情だとする文学運動「サウドジズモ」が詩人のテイシェイラ・デ・パスコアイス(Teixeira de Pascoaes, 1877-1952)を中心に展開された。サウドジズモにはペソアも参加したが、程なくこの運動から離脱しモダニズムの担い手として活動していく。ペソアは第1段階の抒情詩を「平俗なタイプ」としており、批判的だったことが考えられる。ここで人物名を挙げないのは、自らに近いポルトガルの文学者を名指しで批判することに抵抗があったからとも推測できる。

⁶ すべてのイメージ図で、主体を「主」、客体を「客」と簡略化して表記する。4つの段階の図については、便宜上それぞれに各段階の番号の数字を添えることとし、第2段階以降の図でも、これにない同様に表記する。

想起するとは、知性を用いるということである。感情は一時的なものである。あるとき抱いた感情をもち続けたつもりでいても、それは全く同じ感情であり続けることはなく、時間の経過とともに変化していく。そのため、詩において自分の感情を記すためにはその瞬間を思い出す必要がある。知性を用い、あるとき抱いた感情がどんなものであったか考えるのである。そして、知性を介することで感情を書きとめ、保存することができるということである。

知性が感情を保存することに関して、ペソーアが 1927 年に異名アルヴァロ・デ・カンポス(Álvaro de Campos)のもと述べた散文「環境 Ambiente」があるので、それを参考にもう少し考えてみよう。

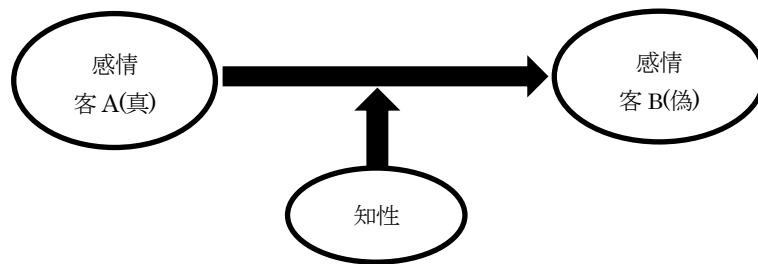
どの時代も他の時代にその感性(sensibilidade)を伝えない。伝えるのは感性と関わりのあった知性だけである。感情(emoção)を通じて私たちは私たちであるのであって、知性を通したら私たちは他人なのだ。知性は私たちをばらばらにする。ゆえに、私たちは自分たちをばらばらにするものを通してしか生き続けられない。(Pessoa, 1980: 263)

知性が伝達できるのに対し、感性は伝達できないという。引用部分の一文目では「感性」という語が使われているが、二文目では、文脈上同じ意味で「感情」という語が使われており、「感性」は「感情」と言い換えることが可能と思われる。つまり、感情を伝えようとしても、その時には必然的に知性が介入し、結果最終的には知性のみしか伝わらないということである。

知性は主体と客体を分けるだけでなく、客体をも分ける。同じく「環境」において、「あらゆる真の感情は知性において嘘である。なぜならばそれは知性の中には起こらないからだ。あらゆる真の感情は、したがって偽りの表現をもつ。自分を表現するということは感じていないことを言うことだ」(Pessoa, 1980: 263-264)と述べる。本当に感じたことを表現するときには知性化するが、その過程で感情には嘘が含まれてしまう。その結果として、知性化され表現されたものは本当に感じたことでない、つまり実際に感じていないものになってしまうということである。これは図にすると以下ようになる。その際、詩で表現しようとする対象を客体 A、実際に詩

で表現される対象を客体 B とする。

図 2 感情と知性の関係



真である感情は、表現しようとするときに知性化されることで真のままであることができず、実際に表現された感情は偽りのものになってしまうということである。以上のことを踏まえ、第 2 段階以降を見ていく。

6. 第 2 段階以降の抒情詩⁷

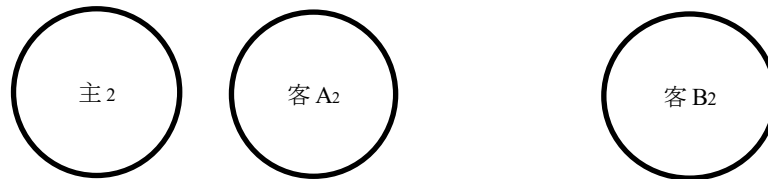
6.1. 抒情詩の第 2 段階

第 1 段階では、主体と客体が一体であった。しかし、第 2 段階から知性が介入することにより、主体と客体は分化される。第 2 段階の主体と客体の関係はいかなるものだろうか。

第 2 段階で、主体と客体 A との間に距離はあるが、客体 A は主体の中から生まれてきたものであるため、両者はかなり近い距離にあるといえるだろう。第 2 段階とは、知性が介入するが、脱人格化は行われていない段階であった。脱人格化とは字の通り、人格つまりは主体が主体から抜け出すことを意味する。しかし、ここでは主体は主体として存在する。詩人は自らの抱いた感情を客体 A として想起し知性を用いることでそれを客体 B として表現する。言葉を使うことにより第 1 段階よりも多くの感情を表現できるようになる。一方で、表現される感情は詩人という 1 つの人格のものであるために、脱人格化はしていないのである。これは図にすると次のようになる。

⁷ 第 6 章でも、第 4 章、第 5 章にならい、主体（詩人）、客体 A（詩で表現しようとする対象）、客体 B（実際に詩で表現される対象）とし、考えていく。

図3 第2段階のイメージ



6.2. 抒情詩の第3段階⁸

第3段階では、第2段階よりさらに知性が介入し、脱人格が始まる。詩人が自分の抱いた感情を知性によって思い起こし、表現することが可能となったのが第2段階であり、第3段階では、感じるのではなく、感じると考えることにより実際はもっていない心の状態を理解することができるのである。すなわち自分の抱いた感情でなくても表現するということができるようになる。この「実際はもっていない心の状態」とは、実際にもっていないために、詩人自身に限らず、他者の心の状態も含むことができるはずである。しかし、描かれる感情が主体のものであったか、他者のものであったかはここでは重要でない。というのも、大きな知性が介入されることによって、表現される感情は必ず別のものになってしまうからである。第3段階においては、抒情詩は文体つまりは客体Bのみが読者の前に存在するのである。第2段階よりも主体と客体との距離は広がり、主体はついにその正体をかくすのである。しかし、完全に消えることはなく、表現された詩に主体はかすかに存在する。抒情詩においては、主体である詩人が明確に現れるのに対し、第3段階において主体はもはやほとんどその姿を現さない。この点で詩における主体が劇の登場人物という他者である劇詩になりかける。しかし、完全に消滅するのではないため、この段階では依然として抒情詩なのである。これは図にすると次のようになる。

⁸ ペソーアは第3段階に属する人物としてテニスンとブラウニングを挙げているが、両者は劇的独白で知られる詩人である。劇的独白とは、詩人によって創造された語り手が自身の置かれた場面で、自分の思いのたけを熱っぽく力強い独自体で語りかけることで劇的效果をあげるものである(富士川, 2005: 332)。

図4 第3段階のイメージ



6.3. 抒情詩の第4段階

第3段階よりさらに知性と想像性が介入することにより、一層の脱人格化が行われるのが第4段階である。

第3段階と違って、詩人がどんな人物であるかは詩には全く影響を与えない。詩人と詩は完全に切り離されるのである。

とはいえ、現実には詩を書いているのは主体である詩人である。第4段階での詩人はどのような立場で詩を書いているのだろうか。この時の詩人は直接もっていない心の状態を生きるという状態にある。すなわち、主体である詩人は客体Aに吸収されているということである。そして、この客体Aが詩における新たな主体となるのである。詩人が主体である抒情詩は多くの場合、客体A、つまり劇の登場人物が主体である劇詩になるのである。第4段階においては、詩人が第3段階よりさらに脱人格化した結果、抒情詩は劇詩になる。これは図にすると次のようになる。

図5 第4段階のイメージ⁹



抒情詩の4段階とは、書き手としての詩人が主体ではなくなる段階である。第1段階では、主体（詩人）と客体は一体となっている。第2段階に

⁹ 第4段階での主体は第1～3の主体と大きく異なることから「新主（体）」と表記する。

は知性の介入により、主体（詩人）と客体は分離しはじめる。第3段階では主体（詩人）がほぼ消えかけ、第4段階において完全に消滅し、客体が新たな主体となる。

7. ペソア的位置づけ

これまでに見た抒情詩の4段階とペソアによって作り出された異名との関連はいかなるものであろうか。先述の通り、ペソアは抒情詩の4段階において、自らがどの段階にいるのかについて言及していない。そこで、1931年に12月11日付のジョアン・ガスパール・シモンイス(João Gaspar Simões)宛ての手紙において見られる記述に注目したい。ここでペソアは、「芸術家としての私の人格の中心にあるものは、私が劇詩人であることです。私の書くものすべてには絶えず詩人の内的な高まりと劇作家の脱人格化があるのです」(Pessoa, 1980: 182-183)と述べ、自らが脱人格化をすることを明示している。「詩人の内的な高まり」とは具体的に何か述べていないが、この手紙と抒情詩の段階についての論考が書かれた時期が近いことから、抒情詩の段階を示唆していると解釈できる。さらに、同手紙の中でペソアは次のように述べている。

詩人として感じ、劇詩人として自分が自分から離れていきながら感じ、(詩人ではなく)劇的なものとして自分が感じることを自分が感じたことに関係のない表現に自動的に変え、感情の中に、真にその感情を感じるがために、私が純粹に感じることを忘れた他の感情を派生的に感じるような実在しない人物を構築しているのです。
(Pessoa, 1980: 183)

この部分は、ペソアが第1段階から第4段階を横断する詩人であったと自らをとらえていたことを示す。詩人、劇詩人となるうちに自分の書くものに次第に自分自身がなくなっていくとある。これはまさに抒情詩の段階で見た、書き手である詩人が主体ではなくなる過程に当てはまる。ペソアは1人で第1段階から第4段階を横断しているのである。横断しているよりも横断せざるをえないといった方が適切であろう。というのは、すでにみたようにペソアにとって抒情詩を書く過程において知性は必然的に使われるものであるからである。そして、その知性の度合いという

のは、第3段階にみたように、脱人格化するほどの知性であった。ペソアは無意識的に感情を知性を通して表現していたのである。そしてさらに、ペソアは 抒情詩が劇詩になるほどの脱人格化をするのである。

ここで、「真にその感情を感じるために、私が純粹に感じることを忘れた他の感情を派生的に感じるような実在しない人物」という箇所注目したい。この「人物」という部分は異名の他者性を想起させ、ペソアの創造した異名を暗に示していると思われる。

ここにおいてはもはや詩人ではなく劇的なものと述べられているが、示していることは第4段階の劇詩の状態に近いと思われる。異なるのは第4段階では詩人としての主体が客体Aに吸収され、客体Aが詩における主体となったが、ここではその客体Aが詩人がもっていない心の状態にあるだけではなく、その心の状態をもつ1人の「人物」として確立されているという点である。第4段階からさらに脱人格化が進むと、客体Aが「人物」として確立されるのである。主体とは詩における主体であるだけではなく、詩人という「人物」としての主体を指す。

ここで2.に見たペソアによる異名の定義について振り返っておきたい。ペソアによれば異名者は作者から独立している。そして、独立しているというのは異名によって書かれた作品において作者の思想は全く見られないということであった。つまり、主体と客体は切り離され、主体が客体Aに吸収されており、この点は第4段階における状態と一致する。

しかし、異名は第4段階において生じるのではないと思われる。なぜならば、ペソアは異名を詩における主体にただけではなく、生まれ、身体的特徴などの詩には描かれない細かな人物設定を行ったからである。この点で、異名は詩における主体という枠を飛び出しているのである。ペソアは抒情詩の段階において、第4段階よりもさらに脱人格化をしている存在として劇作家シェイクスピアを挙げており、この部分はペソアの異名の概念と本質的に一致すると思われる。

シェイクスピアのような極限の脱人格化を仮定しよう。彼はある劇の役としてハムレットという人格を創造するのではなく、劇なしに単なる人格としてハムレットを創造していた。まるで、たった一つの人格の劇、引き伸ばされ、分析されたモノローグのように書いていたのだろう。(Pessoa, 2012: 269)

ペソアにとってシェイクスピアは極限の脱人格化をする人物である。それは、彼が劇という枠組みの中で人格を創造したのではなく、あたかもその人物が劇とは関係なしに、1人の人物として存在するかのように書いているからなのである。そしてこの1つの人格が1つのモノローグ的な劇を構成するという。ペソアは第4段階よりも一層の脱人格化をすることにより客体 A を人格として創造する。そしてその新たな人格こそが異名なのである。ペソアにとって異名とは詩における新たな主体のみにとどまらない。彼にとって、実際に存在するような人格なのである。異名とはペソアが究極的に脱人格化した結果生み出した人格であるといえよう。

8. おわりに

本稿では、ペソアの異名を「劇詩」との関連から考察した。抒情詩が劇詩になる4段階について述べられたペソアの論考を基に、その内容をペソアが抒情詩や自分自身について言及した手紙や散文と照らし合わせた。その結果、ペソアが抒情詩を創作する過程において、知性を介入させていることが明らかになった。知性とは感情を伝えるための必要不可欠な要素であり、ペソアは多分に知性を介入させ抒情詩を書くことで、自分の感情のみならず、他者の感情をも表現することができるようになるのである。この時点で抒情詩ではなくもはや劇詩を書くのであり、この行為が脱人格化であるといえる。さらにペソアはこの他者を自らから完全に切り離し「人物」として仕立て上げ、その結果として異名が創造されるに至ったということが結論付けられた。

今回取り上げた論考以外のテキストからは異名の創造についてどのようなことが言えるのか、またペソアの詩学において「劇詩」がいかなる意味や役割をもつかについては、本稿では明示されなかった。これらは今後の課題とし、研究を進めていきたい。

参考文献

- 富士川義之. 「解説」, ロバート・ブラウニング『ブラウニング詩集』, 岩波書店, 2005, pp321-341.
- Guimarães, Fernando. “Heteronímia(Poética)”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coordenação de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho, 2008, pp327-333.
- Martins, Fernando Cabral & Richard Zenith. “Prefácio”, in *Teoria de Heteronímia*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2012, pp9-38.
- Pessoa, Fernando. *Poemas Dramáticos*, Lisboa: Ática, 1979.
- _____. *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa: Ática, 1980.
- _____. *Páginas sobre Literatura e Estética*, organização de António Quadros, 3.^a edição, Lisboa: Europa América, 1986.
- _____. *Teoria de Heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa: Assírio e Alvim, 2012.
- Ribeiro, Nuno. *Tradição e Pluralismo nos Escritos Filosóficos de Fernando Pessoa* tomo1, tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- Saraiva, António José & Oscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*, 6.^a edição, Porto: Porto Editra, 1989.
- シュタイガー, エーミール. 『詩学の根本概念』, 高橋英夫訳, 法政大学出版局, 1969.

Criação dos heterónimos em Fernando Pessoa: mudança da poesia lírica à poesia dramática

Megumi GOTO

O objetivo deste artigo é esclarecer como os heterónimos de Fernando Pessoa se criaram, estabelecendo relações com o drama.

Pessoa escreveu suas obras não só sob o seu verdadeiro nome, mas também sob seus heterónimos. Segundo Pessoa, os heterónimos são sujeitos independentes de si mesmo, existindo não somente como nomes de autores nas poesias e prosas. Dessa forma, Pessoa descreveu os pormenores de seus heterónimos, como seus locais de nascimento, suas profissões e as suas características físicas. E agiu como se os heterónimos existissem .

No caso de Pessoa, pode se reconhecer o conceito de drama em seu processo de criação de poesia lírica. Neste trabalho, é analisada a poetica de Pessoa do ponto da vista, segundo o qual se divide nos quatro graus de seu processo de criação a poesia lírica e se desenvolve até atingir à poesia dramática, ao mesmo fazendo uma comparação com outras de suas prosas, poesias e cartas.

Como conclusão, podemos ver que os heterónimos de Pessoa aparecem no processo de criação de sua poesia como resultado da intervenção da inteligência e despersonalização.