



Shinjū Ten no Amijima*, de Chikamatsu Monzaemon: dos jogos de palavras ao conflito *giri-ninjō

***Shinjū Ten no Amijima* by Chikamatsu Monzaemon: From Wordplays to *giri-ninjō* Conflict**

José Carvalho Vanzelli

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná/Brasil

vanzelli.jose@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7131-7617>

Resumo: O teatro de bonecos *bunraku*, também conhecido como *ningyō jōruri*, é uma das quatro formas tradicionais de arte dramática japonesa. Embora tenha tido sua estrutura estudada com o merecido fôlego em língua portuguesa, suas peças ainda carecem, nos estudos literários brasileiros, de um olhar analítico mais aprofundado. Foi para *bunraku* que alguns dos principais textos da literatura dramática nipônica foram escritos, com especial destaque às obras de Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), mais relevante dramaturgo do Japão pré-moderno (1600-1868). Este artigo tem por objetivo tecer considerações sobre a peça *Shinjū Ten no Amijima* (*Suicídio amoroso em Amijima* – 1721), muitas vezes apontada como a obra-prima de Chikamatsu. Iremos nos ater na estrutura geral da peça, no jogo de palavras que compõe o título e no conflito entre o *giri* (“obrigações sociais”) e o *ninjō* (“sentimentos humanos”), aspecto frequentemente associado aos enredos das obras do dramaturgo.

Palavras-chave: teatro japonês; *bunraku*; período Edo; literatura japonesa; Chikamatsu Monzaemon.

Abstract: Japan’s puppet theater, *bunraku*, also known as *ningyō jōruri*, is one of the four traditional forms of Japanese dramatic art. Although the structure of *bunraku* has already been adequately studied in Portuguese language, its plays still lack, in Brazilian literary studies, a more in-depth analytical look. It was for *bunraku* that some of the main texts of Japanese dramatic literature were written, with special emphasis on the works of Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), the most important playwright of pre-modern Japan (1600-1868). This article aims to make considerations about the play *Shinjū Ten no Amijima* (The Love Suicide at Amijima – 1721), often considered Chikamatsu’s masterpiece. We focus on the general structure of the play, on the plays on words that make up the title and on the conflict between *giri* (“social obligations”) and *ninjō* (“human feelings”), an aspect often associated with the playwright’s works.

Keywords: Japanese Theatre; Bunraku; Edo period; Japanese Literature; Chikamatsu Monzaemon.

Nota prévia

Na qualidade de nota prévia, informamos que todos os nomes próprios nipônicos mencionados neste texto seguem o sistema da língua japonesa, ou seja, vêm com o sobrenome precedendo o nome.

Considerações iniciais

Bunraku, ou *ningyō jōruri*, é uma das quatro formas tradicionais de teatro japonês¹ e se destaca por ser a única a ter sua ação representada por bonecos. Também, é a forma teatral que tem em seu repertório alguns dos principais textos dramáticos do teatro nipônico. Dentre estes, entraram para o cânone principalmente as peças que têm seu clímax na morte voluntária de amantes que, sem saída social para seu amor, se matam na esperança de renascerem reunidos no paraíso budista.

Antes de aprofundar as reflexões sobre estes textos dramáticos, é importante tecer breves comentários sobre as relações entre a morte voluntária e a cultura japonesa. Conforme nos aponta Kobayashi (2022), seja o afamado ato ritual guerreiro *seppuku*², seja o suicídio amoroso, *shinjū*, que destrincharemos adiante, a morte voluntária está enraizada na tradição cultural nipônica. Apesar da comum aproximação de tais formas de suicídio com um Japão antigo, principalmente aquele anterior à primeira metade do século XIX, sob certo ponto de vista, tais formas de autocídio conservaram-se no Japão moderno e podem ser identificadas na sociedade nipônica do século XX. Tal fato pode ser atestado, por exemplo, com o famigerado caso de *seppuku* de Mishima Yukio (1925-1970). Já as mortes dos escritores Arishima Takeo (1878-1923) e Dazai Osamu (1909-1948), que tiram suas vidas em casos de suicídios amorosos, contribuem para verificarmos a sobrevivência do *shinjū* no Novecentos. De fato, Kobayashi (2022), na obra *Shinjū e no shotaijō* (*Convite ao shinjū*, tradução nossa), estende a sobrevivência da morte voluntária por amor à nossa contemporaneidade.

¹ As demais são *nō*, *kyōgen* e *kabuki*.

² Conhecido popularmente como *harakiri* (ou *haraquiri*), *seppuku* diz respeito a uma forma de autocídio por esvencionamento, ritualizada e normalmente reservada à classe guerreira, realizada principalmente entre o século XII e meados do XIX.

Embora estejamos associando a palavra *shinjū* a um suicídio de caráter amoroso, a rigor sua definição vai além. Maurice Pinguet, por exemplo, o define da seguinte maneira:

Literalmente o “fundo do coração”: qualquer comportamento próprio a fazer conhecer a verdade dos sentimentos. Em particular, tipo de suicídio motivado pela paixão amorosa ou pela ternura familiar. O *shinjū* amoroso, que conheceu seu apogeu na literatura teatral do início do século XVIII, é também chamado *joshi*, morte passional. O *shinjū* familiar é chamado *oyako shinjū* ou *ikka shinjū*. (Pinguet, 1987, p. 458)

Ruth Benedict, em seu afamado estudo de desvelo da sociedade japonesa para o governo americano na década de 1940, *O crisântemo e a espada* (2006), menciona o autocídio de “amantes que selam seu amor impossível num duplo suicídio” (Benedict, 2006, p. 142), mas destaca outras formas de “morte ‘voluntária’ [...] o que para eles [japoneses] não parece se enquadrar na categoria de auto-sacrifício” (Benedict, 2006, p. 242).

Já Kobayashi salienta que “certamente, quando se ouve a palavra *shinjū*, a primeira coisa que vem à mente é uma morte amorosa. Mas, na realidade, este não é necessariamente o caso de todos os *shinjū* que ocorrem” (Kobayashi, 2022, tradução nossa)³. Recorda, então, ao longo de seu livro, outras formas que podem ser entendidas como *shinjū*, como *ikka shinjū* (suicídio familiar); *muri shinjū* (assassinato por desilusão amorosa seguido de suicídio); *netto shinjū* (suicídio combinado pela internet), entre outros.

Heine (1994, p. 368) argumenta em sentido semelhante quando diz:

As diversas variedades de *shinjū* incluem exemplos de coerção quando uma das partes diante de uma morte inevitável força a outra, provavelmente sem querer, a morrer com ele ou ela, e suicídio envolvendo um grupo de mais de duas pessoas, como uma família (*ikkashinjū*)”. (tradução nossa)⁴

³ “tashika ni shinjū to iu kotoba wo kiite, saisho ni ukabu no wa [...] ren’ aishi deshō. [...] Shikashi, genjitsu ni okoru shinjū ga mina sou ka to iu kanarazu shimo sou de wa arimasen” (no original).

⁴ “The several varieties of *shinjū* include examples of coercion when one party facing an unavoidable death forces the other, probably unwillingly, to die with him or her, and suicide involving a group of more than two persons, such as a family (*ikkashinjū*)” (no original).

Entretanto, o mesmo estudioso observa:

Mas o significado clássico do termo é imortalizado nos dramas domésticos (*sewa-mono*) de Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) [...]. Nesses dramas, *shinjū* refere-se a duas pessoas que escolhem voluntariamente e deliberadamente o suicídio para se livrar de uma situação miserável e opressiva e representa a consumação final, além da desesperança fundamental de seu amor. (Heine, 1994, p. 368, tradução nossa)⁵

Assim sendo, literariamente – e este é o sentido que aqui nos interessa –, *shinjū* diz respeito à morte voluntária de dois amantes que, impossibilitados de viver seu amor nesta vida, optam por abreviá-la, vislumbrando ficarem livres e juntos em uma próxima existência. Em poucas palavras, na literatura, *shinjū* refere-se principalmente a *ren'aishi*, isto é, mortes voluntárias de motivação amorosa. Como Pinguet (1987, p. 221 e p. 468), Heine (1994, p. 368) e Kobayashi (2022) recordam, a expressão artística máxima desta forma de *shinjū* está nos enredos das peças do século XVIII de *kabuki* e, especialmente, *bunraku*⁶.

Textos dramáticos que trazem *shinjū* como tema são denominadas em japonês *shinjū-mono* e podem ser vistas como um subgênero das produções que levavam ao palco histórias contemporâneas de pessoas de classes inferiores das cidades (*chōnin*), como comerciantes, agricultores, cortesãs e samurais de baixo escalão. Estas peças são denominadas *sewa-mono* (“peças da vida cotidiana”, em tradução livre) e se contrapõem a dramas de teor históricos, os *jidai-mono* (“peças de época”, em tradução livre). Estes tinham enredos normalmente inspirados em episódios de um passado distante, podendo conter desde histórias presentes no *Kojiki* (712), considerado a mais antiga obra literária japonesa, até a literatura do período Kamakura (1192-1333), tendo o *Heike Monogatari* – relato épico sobre as batalhas da Guerra Genpei (1180-1185) – como uma das principais fontes de inspiração.

⁵ But the classic meaning of the term is immortalized in the domestic dramas (*sewa-mono*) of Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) [...]. In these dramas, *shinjū* refers to two parties willingly and deliberately choosing suicide to extricate themselves from a miserable and oppressive situation and represents the final consummation yet fundamental hopelessness of their love” (no original).

⁶ Não está entre os objetivos deste artigo esmiuçar as especificidades desses dois estilos dramáticos, principalmente no que diz respeito aos elementos formais da encenação. Para este trabalho cf. Giroux e Suzuki (1991) e Kusano (1993).

Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), principal nome da literatura dramática do período Edo (1600-1868), produziu peças tanto para *kabuki* quanto para *bunraku* e foi o responsável por inaugurar o gênero *sewa-mono* no teatro de bonecos japonês. Tal fato aconteceu em 1703, quando estreou, na cidade de Ōsaka, *Sonezaki Shinjū* (*Suicídio amoroso em Sonezaki*, tradução nossa), peça que também deu início aos *shinjū-mono*.

Chikamatsu teve uma extensa produção dramática. Iniciou, segundo as informações de Keene (1975, p. 246) e Kusano (1993, p. 210-211), sua carreira na década de 1680. Segundo esses estudiosos, a primeira peça que comprovadamente é de sua autoria é *Yotsugi Soga* (*Os sucessores de Soga*, tradução nossa), que estreou em 1683. Em 1703, Chikamatsu se tornou o dramaturgo responsável por todo material encenado no teatro de *bunraku* Takemoto-za, posição que ocupou até sua morte. A partir de 1706, o dramaturgo se afastou do *kabuki* e passou a se dedicar exclusivamente ao teatro de bonecos, cujo sucesso lhe garantiu espaço ímpar na história da literatura e do teatro japonês. Segundo Kusano (1993, p. 208), o dramaturgo produziu aproximadamente 154 peças, sendo 40 para *kabuki* e o restante para *bunraku*. A pesquisadora sustenta que das 114 peças de Chikamatsu para o teatro de bonecos, 100 são *jidai-mono* e apenas 14 seriam *sewa-mono*. Outros estudos, no entanto, parecem argumentar de maneira unânime que “Chikamatsu escreveu 79 *jidai-mono* e 24 *sewa-mono*, dentre eles 15 peças de duplo suicídio (*shinjū-mono*), 7 peças de adultério (*kantsū-mono*), e aproximadamente 30 trabalhos para *kabuki*” (Leiter, 2006, p. 52, tradução nossa⁷). Seja como for, é fato que, dentro da bibliografia de Chikamatsu, ganha especial destaque a peça *Shinjū Ten no Amijima* (1721), considerada por muitos sua obra-prima. Esta divide com o supramencionado *Sonezaki Shinjū* a fama de principal *shinjū-mono* do teatro japonês, e foi adaptada de maneira exitosa, em 1969, ao cinema pelo diretor Shinoda Masahiro (1931-).

Neste trabalho, intencionamos traçar considerações sobre a peça *Shinjū Ten no Amijima*. Cientes de que os limites deste trabalho não darão cabo de todos os aspectos que merecem atenção no texto, buscamos apresentar algumas informações basilares e chaves analíticas para uma melhor compreensão da importância e da complexidade deste texto dramático.

⁷ “Chikamatsu wrote 79 *jidai-mono* and 24 *sewa mono*, among them 15 double-suicide plays (*shinjū-mono*), 7 adultery plays (*kantsū-mono*), and about 30 kabuki works” (no original).

A peça *Shinjū Ten no Amijima*

Enredos de *sewa-mono* são comumente vistos como histórias baseadas em casos reais, levadas aos palcos rapidamente após o acontecimento. Nestes casos, “os nomes das pessoas eram sempre alterados, em cumprimento ao decreto governamental de 1644, mas não era considerado necessário mudar o período, já que as pessoas envolvidas eram sem importância” (Keene, 1978, p. 239, tradução nossa)⁸. Desta forma, peças da vida cotidiana eram populares por encenar prontamente casos verídicos cujos rumores circulavam há pouco tempo e por dar protagonismo a pessoas tão comuns quanto a plateia que enchiam os teatros. Ou, nas palavras de Keene (1978, p. 239): “os *sewa-mono*, geralmente sobre cidadãos que são assassinados ou cometem suicídio, atraíam o público por causa de sua atualidade” (tradução nossa)⁹.

Shinjū Ten no Amijima estreou no teatro Takemoto-za, entre dezembro de 1720 (Yoshida; Yamakawa, 2002, p. 30) e os meses iniciais de 1721 (Keene, 1978, p. 258). Em um primeiro momento, a peça também foi vista como a adaptação teatral de um caso real de suicídio amoroso ocorrido em novembro de 1720. Segundo Okubo (1990, p. 263), há, no livro *Okinagusa* (1791), de Kanzawa Tokou (1710-1795), uma lenda em torno da elaboração da peça, que diria o seguinte: Chikamatsu, estando em um restaurante fora de Ōsaka, teria ouvido de um mensageiro sobre um *shinjū* no templo Daichoji, em Amijima, acontecido na noite anterior. Decidindo levar a história aos palcos em dois dias, o dramaturgo subiu em um palanquim e, durante a viagem, teria esboçado sua obra-prima. Dois dias depois, estrearia *Shinjū Ten no Amijima*. Entretanto, o mesmo estudioso nos alerta de que a veracidade desta anedota não é clara, classificando-a como “questionável” (Okubo, 1990, p. 263, tradução nossa)¹⁰. Diz o estudioso:

Não há como escrever este trabalho, que são cerca de 50 páginas de *genkōyōshi* [papel japonês para escrita] de 400 caracteres, em um ou dois dias. Mesmo que o tivesse feito, até pôr em ordem tudo, desde a

⁸ “The names of the persons were always changed, in compliance with the government edict of 1644, but it was not deemed necessary to change the period because the people involved were so unimportant” (no original).

⁹ “The sewamono, usually about townsmen who are murdered or commit suicide, appealed to the public because of their topicality” (no original).

¹⁰ “mayutsuba” (no original).

composição da música até a coreografia e a preparação dos bonecos, seriam necessários alguns dias antes da estreia. (Okubo, 1990, p. 263, tradução nossa)¹¹

Seja como for, é fato que, após a estreia, esta peça atingiu grande sucesso, sendo considerada pelo próprio Chikamatsu um clássico (Gerstle, 1986, p. 136) e recebendo, mais de cinquenta anos depois, uma nova versão para a mesma forma teatral. Chikamatsu Hanji (1725-1783) e Takeda Bunkichi (? - ?), em 1778, produziram a peça *Shinjū Kamiya Jihei* (*O suicídio amoroso de Kamiya Jihei*, tradução nossa) baseada no texto de 1721 de Monzaemon (Keene, 1976, p. 279).

Shinjū Ten no Amijima é composto por três *maki* (“rolo”, em tradução literal). Este termo, na estrutura de um *sewa-mono*, diz respeito a cada subdivisão da peça. Estudiosos que tentam aproximar a estrutura do teatro japonês às convenções ocidentais não convergem na nomenclatura a ser adotada. Assim, alguns traduzem *maki* por “ato”, enquanto outros enxergam que três *maki* formariam um ato. Tal visão vem do fato de que, temporalmente, os três *maki* dos *sewa-mono* corresponderiam a um dos cinco *dan* que compunham um *jidai-mono*. Sob este ponto de vista, parece plausível comparar um *dan* a um ato, enquanto cada *maki* seria uma espécie de “quadro”. Nesta perspectiva, os *sewa-mono* seriam como peças de 1 ato, compostas por 3 quadros. Neste trabalho, para evitar problemas com nomenclatura, manteremos a terminologia original nipônica.

O enredo de *Shinjū Ten no Amijima* é simples e, grosso modo, pode ser resumido da seguinte forma: o primeiro *maki* se passa no bairro de Sonezaki, onde Koharu trabalha como cortesã na casa Kiinokuniya. Kamiya Jihei é um comerciante de papel, casado com sua prima Osan e pai de dois filhos. Mantém, no entanto, um envolvimento amoroso com Koharu há três anos. A peça se inicia com Koharu abatida pelo fato de Tahei, um rival que maldiz a relação dela com Jihei, estar prestes a pagar o “resgate” de seu contrato, transformando-se em seu patrão. Na iminência do pagamento, fala-se da possibilidade do duplo suicídio entre Jihei e Koharu. Chega, então, um cliente

¹¹ “yonhyakuji tsumeno genkouyoushi de yaku gojuu mai no bunryou no aru honsaku wo ichinichi ya futsuka de kyu ni kakiagerareru hazu mo nai shi, kari ni kakiagetemo sakkyoku kara ningyou no junbi – furitsuke sono youibantan totonoete shonichi wo dasu made, soutou no nissuu wo yousuru” (no original).

samurai para ver a cortesã. Jihei escuta às escondidas a conversa entre sua amada e o guerreiro. De fato, este samurai é o irmão mais velho de Jihei, o comerciante de farinha Magoemon, disfarçado. O irmão vai até Koharu para dissuadi-la de cometer *shinjū* com Jihei. Ela pede, então, que o samurai se torne seu patrão por um ano, resgatando-a antes de Tahei, e deixando Jihei longe dela. O comerciante de papel se enfurece com a postura de Koharu e a ataca. Sendo imobilizado pelo samurai e caindo em grande vergonha após a revelação de que este era, na verdade, seu irmão, Jihei promete esquecer Koharu e voltar à sua família. O segundo *maki* se passa na casa dos Kamiya, onde surge em cena Osan. Magoemon e a mãe de Osan (tia de Jihei) chegam com a notícia de que Koharu está prestes a ser resgatada e temem que o pagador seja Jihei. Este, que se encontrava em casa, diz que ignora a situação e reforça sua promessa em nunca mais ver a cortesã. Jihei, porém, não consegue esconder sua tristeza. Osan, inicialmente, fica furiosa com o amor ainda existente no coração do marido. Mas, logo se preocupa com a vida da cortesã. Em momento anterior ao enredo encenado, a esposa secretamente escrevera a Koharu pedindo para que esta abandonasse o marido em nome de sua família. A cortesã é apaixonada e fiel a Jihei, mas o senso de dever oriundo do pedido de Osan a fez fingir que não queria se juntar ao comerciante em um *shinjū*. A esposa quer seu marido de volta, mas ela percebe que seu pedido pode custar a vida de Koharu, que se mataria se tivesse o contrato pago por Tahei. Então, seu senso de dever para com a cortesã a leva a pedir ao marido para que este compre o contrato de Koharu, mantendo-a viva. Osan ajuda o marido a juntar o montante necessário, separando seus quimonos e demais pertences que pudessem ser usados no pagamento. Neste momento, entra o furioso pai de Osan, Gozaemon, que, interpretando mal o fato de o genro estar juntando os itens valiosos do casal para resgatar uma cortesã, leva sua filha e os pertences embora. O *maki* final mostra o encontro de Jihei e Koharu naquela mesma noite e a jornada do casal para a morte voluntária, em Amijima.

Não à toa *Shinjū Ten no Amijima* é considerada uma das principais obras de Chikamatsu. Pela data de escrita, percebe-se que estamos diante de um dramaturgo maduro, com quase quarenta anos de carreira literária, sendo mais de vinte dedicados exclusivamente ao teatro de bonecos. Logo, é um texto criado por alguém com larga experiência na composição de dramas. A primeira leitura da peça já revela um texto complexo, com personagens pouco simples e inúmeros jogos de palavra e referências intertextuais. Com efeito, tal fato se evidencia no título da obra, como veremos a seguir.

A ambiguidade do título de *Shinjū Ten no Amijima*

O título *Shinjū Ten no Amijima* se difere de outros *shinjū-mono* que, normalmente, apresentam um nome, um lugar ou uma data – quem, onde ou quando se realiza o duplo suicídio – antecedido ou sucedido da palavra *shinjū*. Traduz-se, assim, os títulos das peças como “Duplo suicídio em...” ou “Suicídio amoroso de...”. Dentro da produção de Chikamatsu, são vários os exemplos, como *Sonezaki Shinjū* (1703 – *Suicídio Amoroso em Sonezaki*, tradução nossa), *Imamiya Shinjū* (1711 – *Duplo Suicídio em Imamiya*, tradução nossa) ou *Shinjū Yoi Gōshin* (1722 – *Duplo Suicídio na noite do Festival Kōshin*, tradução nossa).

Em *Shinjū Ten no Amijima*, entretanto, Chikamatsu apresenta um título mais elaborado. Sendo Amijima o local escolhido para a morte dos amantes, o dramaturgo evita um previsível “*Amijima Shinjū*” e insere a expressão *ten* (天 - céu) que, ao lado do ideograma *ami* (網 – rede) da palavra “Amijima”, remonta a um trecho do capítulo 73 do *Dao de Jing*, de Laozi. Diz o excerto: “天網恢恢疏而不失”, que, em português, de acordo com a tradução do sinólogo Mário Sproviero, seria: “a rede do céu é espaçosa... largas malhas e nada tresmalha” (Laozi, 2014, p. 186-187). Fala-se, assim, de uma “rede do céu” (*ten no ami*) que, mesmo tendo suas malhas amplas nada lhe escapa. Sproviero argumenta que este excerto expõe “o curso do céu e sua justiça. Esta dá toda a liberdade (é de malhas largas), sempre tarda em relação a nossas expectativas, mas não falha” (Sproviero, 2014, p. 260). Gerstle (1986, p. 137) também aponta a interpretação da passagem à palavra “justiça” quando afirma: “isso sugere uma ideia de justiça, na qual quaisquer ações nesta Terra, boas ou más, retornarão ao autor” (tradução nossa)¹². Portanto, percebe-se que as sílabas “*ten no ami*” do título indica, via intertexto com o livro taoísta, uma espécie de condenação dos amantes, que seriam pegos pela rede da justiça, por sua atitude suicida e pelo abandono dos que deixaram em sofrimento.

Entretanto, o mesmo Gerstle extrapola a referência ao *Dao de Jing* e argumenta sobre uma “outra rede, a rede salvadora no voto de Amida Nyorai para ajudar qualquer um e todos que chamem o nome de Amida” (Gerstle, 1986, p. 137, tradução nossa)¹³. Heine endossa tal proposta ao afirmar:

¹² “this suggests an idea of justice, in which any deeds on this Earth, good or bad, will return to the doer” (no original).

¹³ “another net, the saving net in the vow of Amida Nyorai to help any and all who call’s Amida’s name” (no original).

o jogo de palavras na “rede” (*ami*) de Amijima sugere a rede compassiva e salvadora de Amida, além da rede cármica impessoal e implacável, bem como a promessa misericordiosa de salvação universal no Sutra de Lótus e na imagem budista Mahayana da rede de Indra como um símbolo de atemporal budidade. (Heine, 1994, p. 376-377, tradução nossa)¹⁴

A partir desta proposta, percebe-se o jogo sonoro de “Ami”, não apenas com a palavra “rede” – que, inclusive, no momento derradeiro da peça, é o utensílio com o qual os pescadores acham os corpos sacrificados – mas também com o nome de Amida (阿弥陀) a ser invocado no momento último dos amantes em busca de salvação. Sob este ponto de vista o “*ten no ami*” do título, pode indicar “Ami[da] do céu”, projetando a salvação dos amantes que tem na invocação do nome redentor suas palavras finais.

Por meio de todas essas referências se chega ao que Gerstle chama de paradoxo da peça: “os dois amantes, Jihei e Koharu, são simultaneamente condenados e salvos por seu ato de paixão que causa tanto sofrimento para aqueles ao seu redor” (Gerstle, 1986, p. 137, tradução nossa)¹⁵. Em suma, o título da peça projeta um destino ambíguo aos amantes, uma vez que estes podem ser condenados ou salvos após seu último ato. É justamente essa possibilidade dupla exposta já no nome da peça que parece ser especialmente atraente ao público, que iria ao teatro verificar se os amantes suicidas seriam, afinal, condenados ou salvos. O paradoxo presente no título se intensifica na passagem final da peça, denominada *michiyuki*. Infelizmente, os limites que um texto desta natureza nos impõe impedem-nos de avançar sobre as questões concernentes ao paradoxo dos amantes. Retornaremos à condenação e salvação simultânea dos protagonistas em outro trabalho, quando teceremos de modo detido considerações sobre o *michiyuki* da peça. Aqui, restringimo-nos a salientar o calembur que o autor insere no título. A denominação da obra nos apresenta, ainda, duas das características mais marcantes deste texto dramático: os jogos de palavras e a rede intertextual.

¹⁴ “the wordplay on “net” (*ami*) of *Amijima* suggests the compassionate, saving net of Amida in addition to the impersonal, unforgiving karmic net, as well as the merciful promise of universal salvation in the *Lotus Sutra* and the Mahayana Buddhist image of Indra’s net as a symbol of timeless Buddhahood” (no original).

¹⁵ “the two lovers, Jihei and Koharu, are simultaneously doomed and saved by their act of passion that causes so much suffering for those around them” (no original).

Jogos de palavras e intertextualidade em *Shinjū Ten no Amijima*

Jogos de palavras são constantemente encontrados em *Shinjū Ten no Amijima*. Entende-se tal fato quando refletimos que a peça não foi escrita para ser lida, mas, sobretudo, para ser vista e ouvida pela plateia (Yoshida; Yamakawa, 2002, p. 25). Assim, o dramaturgo não hesita em utilizar trocadilhos e brincadeiras com os sons. Vale-se, então, da abundância de homofonia presente na língua japonesa para criar um texto complexo em referências, que, provavelmente, era um diferencial para o sucesso de suas obras. Em *Shinjū Ten no Amijima*, sobejam palavras que se utilizam do som *ten* ou *ami*, fazendo a constante rememoração do paradoxo do título. Percebe-se também, jogos com os nomes das personagens. Um relevante exemplo pode ser visto no primeiro *maki*, quando se apresenta o protagonista Kamiya Jihei. Fala-se em “*kami ni wa aranu kamisama*” (Chikamatsu, 1975, p. 471)¹⁶, “Senhor Kami[ya] que não era um Deus”, em tradução livre. Nota-se a homofonia das palavras *kami* (紙 – papel, item vendido por Jihei, bem como o ideograma que compõe seu sobrenome) e *kami* (神 – Deus). Entretanto, a palavra *kamisama*, normalmente utilizada para se referir a divindades, vem grafada com o ideograma 紙 (papel) ao invés de 神 (Deus). Desta forma, o dramaturgo faz um curioso jogo de palavras, deixando uma ambiguidade aos espectadores-ouvintes da peça, já que *kamisama* pode soar como “Deus”, “senhor do papel” ou uma forma contraída de “senhor Kamiya”.

Outro uso interessante dos nomes das personagens para composição do texto dramático pode ser visto quando a voz narrativa cita pela primeira vez a cortesã protagonista. Diz-se, no original: “*Kiinokuniya no Koharu towa, kono jugatsu ni adashina wo, yo ni nokosetono shirushikaya*”¹⁷ (Chikamatsu, 1975, p. 464). O trecho pode ser traduzido como “*Kiinokuya Koharu, que deve ser um sinal de que neste décimo mês deixará o nome neste mundo*” (tradução nossa). O nome da personagem, “*Koharu*”, escrito com os ideogramas de “pequena” (小 “*ko*”) e “primavera” (春 “*haru*”), indica uma época do ano, no início do inverno japonês, quando alguns dias de clima ameno, similar a uma breve primavera, se faz presente. Tal fenômeno acontece no décimo

¹⁶ “神にはあらぬ紙様” (no original).

¹⁷ “きの国屋の小春とは、この十月にあだし名を、世に残せとのしるしかや” (no original).

mês do calendário lunar¹⁸, sendo, também, a palavra que designa o mês. A tragédia de Jihei e Koharu acontece justamente neste período. Desta forma, o dramaturgo faz um jogo de palavras entre o nome da personagem e do mês em que decorre o infortúnio, como uma espécie de fardo de seu destino ou um prenúncio da época em que a cortesã deixará este mundo.

Este trecho esconde, ainda, mais um jogo de palavras. “Adashina” (あだし名), a princípio, significa o rumor de um caso amoroso entre um homem e uma mulher. Neste caso, as sílabas “ada” viriam grafadas com o ideograma 徒. Entretanto, sonoramente, este vocábulo pode soar como a palavra “apelido” ou, de maneira mais ampla, “nome”. O dramaturgo opta por grafar a palavra no silabário *hiragana*, que apenas aponta o som do termo, sem designar nenhum significado específico. Assim, é deixada em aberto a interpretação da palavra “adashina”, promovendo uma significação dupla do termo: “rumor de seu caso amoroso” ou “nome”. Desta forma, percebe-se que o que anteriormente traduzimos como “[...] um sinal de que neste décimo mês deixará o nome neste mundo”, poderia ter sido traduzido como “[...] um sinal de que neste décimo mês deixará os rumores [para trás] neste mundo”. Logo, o prenúncio que o trecho traz também é ambíguo, já que pode indicar a morte da personagem, como a possibilidade dela se livrar dos rumores que tanto a tem desagradado.

Ambiguidades similares seguem ao longo de toda a peça, sendo a língua japonesa explorada ao máximo para potencializar os efeitos que os sons e significados das palavras provocavam na plateia. Vale chamar a atenção para mais um interessante caso.

O terceiro *maki*, como dissemos, corresponde à viagem final dos amantes até Amijima e suas mortes. Esta jornada, o supramencionado *michiyuki*, é parte fundamental da estrutura de uma peça de teatro tradicional japonês. Pode ser vista tanto no teatro *nō* como uma “passagem poética ‘na estrada’ ou uma ‘canção de viagem’ descrevendo uma jornada, cantada na conclusão do primeiro *dan*” (Leiter, 2006, p. 234, tradução nossa)¹⁹, quanto nas peças de *kabuki* e *bunraku*. Nestas últimas, normalmente, é a passagem mais poética da peça, correspondendo a uma dança que

¹⁸ O décimo mês do calendário lunar corresponderia ao mês de novembro do calendário solar atual.

¹⁹ “the poetic ‘road going’ or ‘travel song’ passage describing a journey, chanted at the conclusion of the first *dan*” (no original)

representa uma viagem real ou imaginária. No caso de peças *shinjū-mono* de Chikamatsu, *michiyuki* costumam ser “cenas líricas de [...] amantes a caminho do duplo suicídio. À medida que avançam, eles descrevem, em alusivas linhas poéticas, de forma a produzir grande *páthos*, a beleza da cena que passa” (Leiter, 2006, p. 234, tradução nossa)²⁰. De fato, no caso de *Shinjū Ten no Amijima*, o *michiyuki* carrega grande poeticidade, que merece ser comentada detidamente. Como dissemos, os limites deste trabalho não nos permitem explorá-lo acertadamente. Desta forma, nos comprometemos a complementar o presente estudo com um outro texto, em que nos centraremos na parte final da peça e a estudaremos com maior cuidado. Por ora, cabe apenas mencionar que a passagem representa, a um tempo, uma viagem física e simbólica dos amantes. Física, pois há de fato um deslocamento do distrito de Sonezaki, onde Jihei e Koharu se encontram, até Amijima, ponto em que decidem se matar ao amanhecer. Para tanto, atravessam diversas pontes que cortam a cidade. Os amantes cruzam seis pontes, mas, em sua despedida do mundo, são referidas outras seis, totalizando doze pontes mencionadas. Estas representam, simbolicamente, o caminho desta vida para a próxima. Assim, cada ponte pode ser interpretada como a passagem por um mundo budista, cheios de sofrimento, em busca da salvação no final. Logo, o atravessar das pontes se torna “um movimento simbólico para o inferno até a morte ao amanhecer e uma visão culminante de felicidade no paraíso” (Gerstle, 1986, p. 147, tradução nossa)²¹. Os nomes das pontes, portanto, trazem uma série de referências que fazem os amantes temerem e ansiarem pelo que os aguarda após o cumprimento de seu ato fatal.

Uma das pontes atravessadas é denominada *Tenma*. Aqui, para além de mais um vocábulo com a sílaba *ten* – remetendo ao jogo de palavras verificadas no título –, se esconde outro calembur. Jihei fala na peça: “De ouvir já é assustador. A ponte Tenma” (Chikamatsu, 1975, p. 503, tradução nossa)²². O medo do protagonista ao atravessar a ponte está na sonoridade de seu nome. Se *tenma* (天満) oficialmente diz respeito à localização da ponte, sua alcunha também ressoa como a palavra “demônio” (天魔). Assim, o nome

²⁰ Lyrical scenes of [...] lovers on their way to commit double suicide. As they proceed, they describe in allusive poetic lines the beauty of the passing scene in a way that produces great pathos (no original).

²¹ “a symbolic movement down to hell, up to death at dawn, and a culminating vision of happiness in paradise” (no original).

²² “聞くも恐ろし。てんま橋” / “kikumo osoroshi. Tenma-bashi” (no original).

soa como “ponte do demônio”, causando terror ao comerciante de papel. Portanto, mais uma vez, o dramaturgo não poupa esforços em fazer suas personagens expressarem suas inquietações com as palavras e tira máximo proveito do fato de o texto ter sido produzido para ser apreciado auditivamente.

Os exemplos acima destacados parecem evidenciar o uso perspicaz do idioma japonês para a construção de efeitos da peça, assim como salienta a dificuldade do processo tradutológico desta obra. Afinal, a transposição do texto dramático para qualquer outro idioma, inevitavelmente, esconde parte dos jogos de palavras criados pelo dramaturgo, que só podem chegar aos leitores não japoneses por meio da inserção de notas de rodapé explicativas. Consequentemente, qualquer tradução camufla parte da beleza e da profundidade do texto de Chikamatsu.

Para além desses calembures, o dramaturgo também se vale de outras referências intertextuais. Estas acontecem em dois níveis: uma intertextualidade externa e outra interna. Em relação ao primeiro caso, o diálogo do título com o livro de Laozi já nos parece ilustrar a contento. Chamamos a atenção, então, ao segundo nível, em que o autor relaciona esta obra a outras peças de sua autoria. Citamos, a fim de ilustração, o caso mais explícito.

O primeiro *maki* se abre com Koharu conversando, na rua, com outras cortesãs sobre seu desprezo por Tahei, que espalhara boatos sobre o amor de Jihei e a protagonista. Então, Tahei aparece e Koharu se esconde no meio da multidão que acompanha um músico errante que canta vestido como um monge (*namaida-bōzu*)²³. A canção entoada passagens de uma outra peça de Chikamatsu: *Kokusen 'ya Kassen (As batalhas de Coxinga - 1715)*, o *jidai-mono* de maior sucesso do dramaturgo e uma das poucas peças históricas que não sofreram alteração até hoje (Keene, 1978, p. 263-264). Neste canto, há também a referência explícita a dois *sewa-mono* apresentados em 1707, *Shinjū Kasane Izutsu (Duplo suicídio à beira do poço)* e *Tanba Yosaku Matsuyo no Komuro Bushi (Yosaku de Tanba)*²⁴. Após o canto, Koharu escapa da aglomeração e adentra a casa de chá Kawachi, sendo recebida com espanto

²³ Cf. Chikamatsu, 1975, p. 465.

²⁴ A tradução dos títulos de *Kokusen 'ya Kassen* e *Tanba Yosaku Matsuyo no Komuro Bushi* foram feitas a partir das sugestões em inglês de Keene (1978) e Heine (1994). Já a tradução do título de *Shinjū Kasane Izutsu* foi adaptada da versão francesa de René Sieffert, presente em *Chikamatsu - Les tragédies bourgeoises* (1991).

e alegria. A proprietária diz que há muito não ouvia falar de Koharu, que a repreende: “Você pode ser ouvida do portão. Por favor, não fale ‘Koharu’ em voz alta. O odioso Ri Tōten está ali fora” (Chikamatsu, 1975, p. 466-467, tradução nossa)²⁵. Ri Tōten é, na verdade, uma das personagens de *Kokusen'ya Kassen*, mais especificamente o vilão e inimigo do protagonista, Coxinga. Assim, o dramaturgo coloca na boca de sua personagem uma referência intertextual que compara o vilão da peça de 1715 com Tahei, que era como um inimigo para ela (Chikamatsu, 1975, p. 465, tradução nossa)²⁶. Portanto, a fala ativa o conhecimento passivo por parte da audiência da dramaturgia do próprio Chikamatsu para caracterizar o antagonista da história.

Supomos, ainda, outros motivos para essas referências intertextuais. Ao aludir ou citar textualmente peças de sua autoria, Chikamatsu chama a atenção para a sua própria produção, lembrando espectadores dos enredos de seus maiores sucessos, bem como deixando curiosos aqueles que ainda não conheciam a história referida. Amplia, assim, o público de suas produções. Se pensarmos que o Takemoto-za, onde Chikamatsu trabalhava, dividia o cenário e competia com outra casa de espetáculos de *bunraku*, o Toyotake-za, as referências intertextuais parecem ser, além de tudo, uma espécie de estratégia de marketing perspicaz para manter e ampliar a audiência do teatro. Tal tática se vê em outros *sewa-mono* de Chikamatsu, sendo o próprio *Shinjū Ten no Amijima* citado em *Shinjū Yoi Gōshin* como um clássico das artes japonesas (Gerstle, 1986, p. 136).

A caracterização “odiosa” de Tahei nos leva a pensar, em um primeiro momento, que ele, ao difamar os protagonistas, seria o responsável pela decisão de Jihei e Koharu se matarem. Em peças anteriores, como *Sonezaki Shinjū*, de fato, os amantes tiram a própria vida devido à falta de saída diante da crueldade dos antagonistas. Mas, em *Shinjū Ten no Amijima*, são as atitudes do triângulo amoroso Jihei-Koharu-Osan que levam ao desfecho trágico.

A caracterização ostentadora de Tahei e o modo como ele é açoitado por Magoemon, ainda no primeiro *maki*, o faz parecer mais um elemento cômico da peça do que um vilão. Keene (1978, p. 259) é um dos primeiros a atentar para tal fato, quando afirma:

²⁵ “これ門へ聞こえる。高い声して小春々々言うてくだんすな。表にいやな李踏天があるわいの” / “Kore kado e kikoeru. Takai koe shite Koharu Koharu iu te kudansuna. Omote ni iya na Ri Tōten ga iru wa i no” (no original).

²⁶ “敵持同然の身持” / “Kataki mochi douzen no mimochi” (no original).

A tragédia em *Shinjū Ten no Amijima* [é] provocada não pelo vilão Tahei, que faz uma saída comicamente desajeitada, mas pela bondade fundamental dos três personagens principais; cada um sente laços de dever e afeto fortes demais para quebrar, unindo-os em um impossível triângulo. (tradução nossa)²⁷

De modo geral, as personagens da peça possuem características bem definidas, que ajudam a montar um enredo que é explicitamente nefasto – o título já denuncia –, mas cuja tragédia é intercalada por alívios cômicos. Assim, o público se encontra em um pêndulo de emoções, o que contribui para o sucesso da obra. Tahei, como dito, parece ser principal alicerce da parte risível do drama. Entretanto, este aparece apenas no primeiro terço da peça, o que fortalece o argumento de não ser de fato o responsável pelo destino trágico de Jihei e Koharu. Já estes, juntamente com Osan, encabeçam a parte trágica do enredo. Para entendermos como os três são responsáveis por suas próprias tragédias, é preciso examinar os “laços de dever e afeto” supracitados, que remetem diretamente à principal característica dos *sewa-mono* de Chikamatsu: o conflito *giri-ninjō*.

O conflito *giri-ninjō*

De modo simples, pode-se dizer que *giri* diz respeito aos deveres sociais, enquanto *ninjō* corresponde aos desejos individuais e pessoais. Benedict, pensando na sociedade nipônica da primeira metade do século XX, entende o *giri* como um grupo de obrigações japonesas a serem pagas: “estas dívidas são consideradas como tendo de ser pagas com equivalência matemática em relação ao favor recebido” (Benedict, 2006, p. 101), podendo ser dividido em “*giri* para com o mundo” (deveres para com a família, o senhor feudal ou um partícipe) e “*giri* para com o nome” (dever de limpar a reputação de insulto ou atribuição de fracasso). Já Maurice Pinguet, refletindo mais amplamente, define o *giri* da seguinte forma:

²⁷ “The tragedy in *The Love Suicides at Amijima* is brought about not by the villain Tahei, who makes a comically maladroit exit, but by the fundamental goodness of the three main characters; each feels ties of duty and affection too strong to break, binding them in an impossible triangle” (no original)

Obrigação, dever, d vida moral que liga o sujeito a qualquer pessoa da qual tenha recebido benefício ou favor. [...] Os vínculos do *giri* se estabelecem entre pessoas concretas, bem determinadas, que podem estar em situa es diferentes [...] ou equivalentes [...]. Estas rela es duráveis, irrevogáveis, comportam a ideia que o sujeito faz de si e a estima que se tem por ele. [...] às vezes o *giri*, sobretudo no *kabuki*, possui uma tal severidade que pode ir até o pagamento da d vida com o suicídio. Mas   também temperado pelos sentimentos humanos (*ninj *) de compaixão, de simpatia. (Pinguet, 1987, p. 428)

Este último termo – *ninj * –   caracterizado pelo mesmo autor nos seguintes termos: “sentimento humano, humanidade, sensibilidade. Princípio de conduta baseado na simpatia pelos sofrimentos do cora o e pelas fraquezas humanas, capaz de moderar a severidade do *giri*” (Pinguet, 1987, p. 451). Finalmente, o intelectual japonês Shuichi Kato, refletindo sobre o contexto social no qual Chikamatsu estava inserido,   mais didático e apresenta sua defini o do “modelo de sociedade cidadina de distin o entre *giri* e o *ninj *”:

O *giri*   um sistema de valores imposto pela classe dominante,   a ordem do mundo público exterior. O *ninj *   um valor que a cultura cidadina concilia na esfera totalmente privada do mundo interno. E o *giri/ninj *, o público/privado e os mundos interno/externo são paralelos e se sobrepõem enquanto domínios de fronteiras claras. Se alguém ultrapassar as fronteiras e quiser impor seus anseios do *ninj * (o amor, a paixão) no domínio público (por exemplo, no casamento), a sociedade punir  essa pessoa com a morte. Esse   um dos temas de suicídio por amor tratados pelo *j ruri* de Chikamatsu Monzaemon. (Kato, 2012, p. 273)

A defini o de Kato nos interessa especialmente, uma vez que ela explicita o paralelismo entre os sentimentos de *giri* e *ninj * e suas rela es com o mundo exterior e interior. Para melhor compreensão de como isto pode ser visto na peça, tentaremos destringir a rede de sentimentos que envolve o conflito interno de cada uma das três personagens centrais.

Jihei talvez seja o que tenha seu conflito mais facilmente compreendido. Enquanto marido e pai, possui seu dever (*giri*) para com sua família. Entretanto,   apaixonado por Koharu, o que o coloca em conflito direto com suas obriga es sociais e familiares. Ainda, os boatos de sua rela o com a cortesã da casa Kiinokuya o coloca em uma posi o social delicada. O que complexifica a personagem, no entanto,   que Jihei não

despreza sua esposa, nem faz pouco caso de seu papel paterno. Como observa Gerstle, “até o início da peça, ele tem tentado viver em ambos os mundos” (Gerstle, 1986, p. 138, tradução nossa)²⁸. Somente após a ação dramática é que ele é levado a optar entre seus *giri* e seu *ninjō*. Keene (1978, p. 245) argumenta em sentido próximo, ao afirmar que Jihei “ama e precisa tanto da prostituta Koharu quanto de sua esposa Osan. Desesperado com a ideia de perder qualquer um dos dois, ele fica em um estado de torpor choroso, incapaz de resolver seu amor conflitante pelas duas mulheres” (tradução nossa)²⁹.

O conflito de Jihei se estende até os momentos derradeiros da peça, já que ele se sente obrigado a renunciar, por mais de uma vez, sua família antes da morte, o que faz com bastante sofrimento (Chikamatsu, 1975, p. 506-508).

Já Koharu tem seus deveres para com os proprietários da casa Kiinokuya e, posteriormente, para com Tahei, que é anunciado como o pagador do resgate da cortesã. Tem, também, seu dever para com Osan, a quem prometera abandonar Jihei, evitando o *shinjū*. Seu *ninjō* encontra-se, naturalmente, em seu amor pelo comerciante de papel.

Osan, por sua vez, tem seu *ninjō* residindo em seu amor pelo marido e em seu desejo de ver sua família reunida. Entretanto, possui um *giri* para com seu pai, que a faz se divorciar contra sua vontade. Ainda, ao ter seu pedido de separação acatado pela cortesã, passa a ter um *giri* para com Koharu. Quando Osan se dá conta de que sua súplica culminaria na morte da cortesã, é revelado ao espectador que não há como esta complexa rede de conflitos entre vontades e deveres ser desfeita sem sofrimento e sem um final trágico. Tal fato eleva a dramaticidade e contribui para o efeito catártico da peça.

É interessante notar como a observação de Kato sobre como o paralelismo do *giri-ninjō* com ambientes internos e externos surge na peça. Os três *maki*, espacialmente, tem suas ações desenroladas em dois ambientes. Os *maki* 1 e 3 se passam em um espaço público, o distrito dos prazeres onde Koharu trabalha. Já o segundo *maki* transcorre na casa de Jihei e Osan, isto é, dentro da esfera privada. Gerstle (1986) e Heine (1994) atentam para a construção dos cenários de cada *maki*. O primeiro afirma:

²⁸ “Until the beginning of the play he has been trying to live in both worlds” (no original).

²⁹ “[Jihei] loves and needs both the prostitute Koharu and his wife Osan. Desperate at the thought of losing either, he lies in a state of tearful stupor, unable to resolve his conflicting love for the two women” (no original).

O dramaturgo reforça essa oposição ao organizar os cenários dos três *maki*: i bairro dos prazeres – ii casa – iii bairro dos prazeres – Amijima. O bairro é um mundo de desejo e paixão; a casa uma esfera de razão e responsabilidade. Em cada um Jihei tem uma mulher: Koharu no bairro e Osan em sua casa. (Gerstle, 1986, p. 137-138, tradução nossa)³⁰

Já Heine argumenta que

A ação dramática de Amijima começa no reino *ninjō* do mundo flutuante [bairro dos prazeres], move-se no Ato Dois para o mundo *giri* da família, então retorna ao mundo flutuante e finalmente sai deste reino por meio de *michiyuki* até a morte ao amanhecer, simbolizando o despertar para Amida, às portas do templo budista. (Heine, 1994, p. 372, tradução nossa)³¹

Entretanto, como vimos, Kato havia associado o *giri* ao ambiente público e o *ninjō* à esfera privada. Logo, na peça, há uma relação inversamente proporcional entre o espaço e o sentimento que rege cada *maki*. Obviamente, *giri* e *ninjō* são recordados em todos os momentos da peça. Mas, a zona de prazeres (espaço público) é o local em que Jihei busca de saciar seu *ninjō* (sentimentos individuais). Enquanto, na casa dos Kamiya (esfera privada) as atitudes são comandas pelos *giri* assumidos (sentimentos públicos). Entendemos essa relação inversa como mais um elemento de complexidade da peça, que leva o público, a todo momento, à emoção e à apreensão pela salvação ou condenação dos amantes. Tais fatores agregam elementos que contribuíram para o estabelecimento desta obra como um texto clássico da literatura japonesa.

³⁰ “The playwright reinforces this opposition by the arrangement of the settings of the three *maki*: i pleasure quarter – ii home – iii pleasure quarter – Amijima. The quarter is a world of desire and passion; the home a sphere of reason and responsibility. In each Jihei has a Woman: Koharu in the quarter and Osan in his home” (no original).

³¹ “the dramatic action of Amijima begins in the *ninjo* realm of the floating world, moves in Act Two to the *giri* world of family, then returns to the *ukiyo* and finally leads out of that realm through the *michiyuki* to death at dawn, symbolic of awakening to Amida, at the gates of the Buddhist temple” (no original).

Considerações finais

Para uma apreciação completa da peça, far-se-ia necessário que nos debruçássemos ainda sobre o *michiyuki*. Entretanto, a ausência de um exame centrado no último *maki* não desabona os esforços analíticos aqui demonstrados. Tão breve quanto possível, fecharemos a lacuna aqui deixada, com um estudo complementar desta peça. Cremos, no entanto, que os pontos elencados neste artigo já cumprem de modo satisfatório o objetivo de levar subsídios interpretativos a uma das obras mais importantes da literatura japonesa do período Edo, ainda pouco explorada nos estudos literários no Brasil.

Desta forma, encerramos nosso percurso reforçando a perspicácia do dramaturgo Chikamatsu Monzaemon, que soube explorar com destreza os recursos da língua japonesa, além de habilmente construir um enredo em que, para as personagens, não há saída sem sofrimento. Tal fato contribuiu para o despertar da empatia do público para com a história assistida. Estes são alguns dos recursos utilizados na construção de um texto dramático que levou seu público à catarse e, conseqüentemente, estabeleceu a obra como um texto ímpar do cânone literário nipônico.

Referências

BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada: padrões da cultura japonesa*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHIKAMATSU, Monzaemon. Kamiya Jihei Kiinokuniya Koharu Shinjū Ten no Amijima. In: *Chikamatsu Monzaemon zenshū* (Obras Completas de Chikamatsu Monzaemon). v. 44. Tóquio: Shogakukan, 1975, p. 463-509.

GERSTLE, C. Andrew. *Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1986.

HEINE, Steven. Tragedy and Salvation in the Floating World: Chikamatsu's Double Suicide Drama as Millenarian Discourse. *The Journal of Asian Studies*, Cambridge, v. 53, n. 2, p. 367-393, maio 1994.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KEENE, Donald. *World within Walls: Japanese Literature of Pre-Modern Era 1600-1867*. New York: Grove Press, 1978.

KOBAYASHI, Kyōji. *Shinjū e no shotaijō: karei naru ren'aishi no sekai*. Tōkyō: City Books, 2022. *E-book*.

KUSANO, Darcí. *Os teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LAOZI. *Dao De Jing: O livro de Tao*. São Paulo: Hedra, 2014.

LEITER, Samuel L. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2006.

OKUBO, Tadakuni. *Chikamatsu*. Tóquio: Kodokawa Shoten, 1990.

PINGUET, Maurice. *A morte voluntária no Japão*. Trad. Regina Abujamra Machado. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

SPROVIERO, Mário. Notas. In: LAOZI. *Dao De Jing: O livro de Tao*. São Paulo: Hedra, 2014, p. 205-263.

YOSHIDA, Tamao; YAMAKAWA, Shizuo. *Bunraku no otoko: Yoshida Tamao no sekai*. Tōkyō: Tankosha, 2002.