

ONNA BUGEISHA - A MULHER GUERREIRA SAMURAI: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM TOMOE GOZEN NA PEÇA DE TEATRO NOH “TOMOE”

Paula Graciano PEREIRA⁵⁷

Resumo: Neste artigo, objetivamos compreender a constituição da mulher guerreira no contexto samurai por meio da análise da construção da personagem Tomoe Gozen na peça de Teatro *Noh* “Tomoe”. Mobilizou-se um aparato teórico interdisciplinar proveniente da História, das Ciências Sociais e da Análise do Discurso. Os resultados indicam que a identidade da guerreira samurai é constituída oscilando entre o *ethos* da mulher, sujeito frágil, sensível e fraco, e o *ethos* da guerreira, sujeito forte, destemido e habilidoso. O *ethos* feminino se sobrepõe ao de samurai e Tomoe Gozen, embora reconhecida como guerreira feroz, é caracterizada, sobretudo, como mulher frágil e sofredora.

Palavras-chave: Samurai. Mulher guerreira. Japão. Literatura.

Abstract: *In this article we intend to understand the constitution of the women warrior in the samurai context through the analysis of how the character Tomoe Gozen is built in the Noh Theatre play "Tomoe". An interdisciplinary theoretical apparatus was mobilized from History, Social Sciences and Discourse Analysis. The identity of the female samurai warrior is built by oscillating between the ethos of the woman, fragile subject, sensitive and weak; and the warrior ethos, strong subject, fearless and skilled. The feminine ethos overlaps the samurai one and Tomoe Gozen, although acknowledged as a fierce warrior, is characterized, above all, as a fragile and suffering woman.*

Keywords: *Samurai. Woman warrior. Japan. Literature.*

⁵⁷ Departamento das Áreas Acadêmicas. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado de Goiás (IFG). Anápolis, Goiás, Brasil. paula.pereira@ifg.edu.br.

Introdução

Quando se fala em samurai, pensamos em guerreiros destemidos e extremamente habilidosos, empunhando espadas. Pensamos em guerreiros, homens. No entanto, no Japão, havia também mulheres samurais. Neste artigo, buscamos compreender a constituição do *ethos* da mulher guerreira (*onna bugeisha*) no contexto samurai, por meio da análise da construção da personagem Tomoe Gozen na peça de Teatro Noh⁵⁸ “Tomoe”. Para isso, nos valem de conhecimentos e construtos da História, das Ciências Sociais e da Análise do Discurso.

Para a Sociologia e a Antropologia, o *ethos* se refere aos costumes e aspectos comportamentais que favorecem a distinção entre um grupo social, povo, nação ou cultura de outros. Já para a Análise do Discurso, o *ethos* refere-se à imagem discursiva do enunciador construída por meio de diferentes elementos (linguísticos, éticos, estéticos etc.) inseridos em uma conjuntura sócio-histórica, em um conjunto difuso de representações sociais. O *ethos* não se dá pela simples identificação de uma personagem, mas sim pela implicação em um mundo ético que funciona como um conjunto difuso de representações sociais e culturais (MAINGUENEAU, 2008).

Para alcançar o objetivo proposto neste trabalho, primeiramente foi traçado um panorama do contexto sócio-político e cultural do Japão feudal do século XII em relação aos papéis sociais femininos e ao lugar da mulher na sociedade. Em seguida, apresentamos e discutimos o que foram as *onna bugeisha* e seu papel na história do Japão. Posteriormente, abordamos o Teatro Noh e contextualizamos a peça “Tomoe”, para, em seguida, passamos à análise do texto da peça.

Os papéis sociais das mulheres no contexto sócio-cultural do Japão feudal

O Japão viveu por séculos em um estrito regime de isolamento político, até mesmo das nações orientais vizinhas (SETTE, 1991; YAMASHIRO, 1987; 1996). Esse isolamento é apontado por Barros (1988) como fator de grande influência na construção de uma cultura

⁵⁸ O Teatro *Noh* (também grafado em transliteração para o alfabeto ocidental – *romaji* – como *Nō*, *Nô*, *Nou* ou ainda *Nogaku*) desenvolveu-se no século XIV, o que o torna o teatro profissional mais antigo existente no mundo, além de ser considerado Patrimônio Cultural Intangível da Humanidade. É uma das mais importantes manifestações teatrais japonesas, figurando como uma das quatro formas de teatro clássico nipônico (*Noh*, *Kyogen*, *Kabuki* e *Bunraku*). Nele se combinam canto, dança, pantomima (representação dramática com dançarino solista e coro narrativo), música e poesia (BRAZZEL, 1998; ORTOLANI, 1990).

bastante peculiar e diferente de outros lugares. Como epítome dessa cultura, temos a classe samurai (MCCLAIN, 2002; FRIDAY, 2004). Essa classe surge de guerreiros arregimentados entre camponeses, desdenhados pela nobreza nipônica por sua crueza e ignorância. Curiosamente, a ascensão dos samurais foi, na verdade, a tomada do poder que pertencia aos nobres para, assim, construírem uma sofisticada cultura, gerada aos moldes dos antigos aristocratas, mas sem perder de vista suas raízes nas armas e os valores éticos atribuídos à austeridade dos homens da guerra (MCCLAIN, 2002; FRIDAY, 2004).

A ética samurai, ou *Bushido*, “é o código de princípios morais a que os cavaleiros eram exigidos ou instruídos a observar” (NITOBÉ, 2005, p. 11), constituído com base em sete virtudes: *Gi*: justiça e retidão; *Yuu*: coragem e bravura; *Yin*: compaixão e benevolência; *Rei*: etiqueta e cortesia; *Makoto*: honestidade, sinceridade; *Meiyo*: honra; *Chuugi*: lealdade e dever. Dentre elas, a honra e a lealdade/dever se configuram como virtudes essenciais na construção do caráter e da identidade do samurai (IKEGAMI, 1995; 2003; PEREIRA; SOUZA, 2015).

No Japão do Período Heian (séculos VIII a XII), o patriarcado era o modelo familiar e sócio-político e às mulheres cabiam, em geral, as funções domésticas. Os samurais, homens, eram a classe guerreira que administrava militar e politicamente o Império (YAMASHIRO, 1987). De acordo com Standish (2005, p. 310),

tradicionalmente na sociedade japonesa, a divisão dos papéis sociais masculino/feminino é codificada nos termos topográficos *soto* e *uchi*. *Soto* refere-se ao mundo exterior público, o domínio dos homens e do masculino, enquanto *uchi* se refere ao interior, o mundo privado simbolizado pelo lar, a unidade familiar e, por extensão, o feminino. [...] Estes conceitos têm tradicionalmente se combinado para manter a mulher em uma posição secundária à do homem.

Fortemente estratificada, a sociedade japonesa feudal atribuía às mulheres funções gerais, como as tarefas domésticas, a criação dos filhos e a organização do lar, por exemplo, mas também incumbências específicas de acordo com sua casta (YAMASHIRO, 1987). As mulheres de famílias samurais (filhas ou esposas de samurais) ocupavam importante posição na estrutura social como supervisoras da cozinha e da costura, administradoras das finanças familiares e responsáveis pela educação filosófica das crianças, ensinando-lhes os princípios do código de ética samurai (*Bushido*), do budismo e do confucionismo. Refinadas, educadas e alfabetizadas, elas possuíam conhecimentos dos clássicos chineses e compunham versos em *kana* (japonês puro). Além disso, recebiam, desde tenra idade, treinamento marcial, sobretudo para o manejo de armas, em especial o arco e o *naginata* (alabarda), pois em períodos de guerras, quando a maioria dos homens estava nos campos de batalha, cabia também às mulheres

samurais protegerem suas comunidades (YAMASHIRO, 1987) e, “não raro, a mulher também combate ao lado do marido” (YAMASHIRO, 1987, p. 84).

Embora possuísse posição social de importância, à mulher de linhagem samurai cabia “aumentar a autoridade dos homens” (YAMASHIRO, 1987, p. 83), pelo casamento, pela competência e pela submissão, “enfraquecendo a influência feminina” (ibidem). Como podemos perceber e corroborando as afirmações de Standish (2005), as mulheres eram relegadas ao segundo plano, cabendo aos homens o protagonismo nas decisões políticas e os postos de liderança e prestígio social.

Todavia, algumas mulheres não se limitaram aos papéis sociais convencionais. Há uma visão comum da feminilidade japonesa baseada na imagem da mulher da Corte Imperial, vestida e ornamentada com camadas de *kimonos* adornados, com sua atenção voltada para a poesia e a etiqueta. Mas essa imagem obscurece quem foram as mulheres guerreiras, antes, durante e depois da ascendência da classe samurai. Elas foram originalmente pioneiras e desbravadoras, atuando no assentamento das terras e nas batalhas (AMDUR, 2002; YAMASHIRO, 1987).

Alguns clãs foram liderados por mulheres, o que pode ser confirmado pelo direito legal dado a algumas de exercerem a função de *jitō*, governadoras de terras nomeadas pelo *shogun*⁵⁹, nos períodos Kamakura (1185-1333) e Muromachi (1336-1573) (SETTE, 1991; YAMASHIRO, 1987; 1996). Houve, ainda, na história do Japão, uma Imperatriz/Imperadora: a Imperatriz Jingu (c 169-269), que liderou a vitoriosa invasão da Coreia e inspirou profundas mudanças sociais e econômicas que possibilitaram a configuração do Japão como nação (SETTE, 1991; YAMASHIRO, 1987; 1996). Essas mulheres guerreiras eram conhecidas com *onna bugeishas*.

As onna bugeishas

Na língua japonesa, “onna” significa “mulher”, mas raramente o vocábulo é utilizado de forma isolada, aparecendo quase sempre junto com outro nome. Por exemplo, ao se referir a mulher em geral, é comum a expressão *onna no hito* = pessoa mulher. Assim, relativo à mulher guerreira, temos três designações: *onna musha*, *onna bushi* e *onna bugeisha*. Todas as três expressões poderiam ser traduzidas como “mulher guerreira”, embora haja diferenças de ordem pragmática e ideológica em seus usos. “Musha” significa guerreiro/militar, guerreiro na

⁵⁹ Título concedido pelo Imperador ao general que detinha de fato o poder de governar o Japão e exercia autoridade absoluta do ponto de vista militar, político e econômico.

tradição do *Bushido*. “Bushi” também significa guerreiro, aquele que segue a tradição do *Bushido*, mas refere-se especificamente ao guerreiro da casta samurai.

“Bugeisha”, por sua vez, pode ser literalmente traduzido como “aquele que pratica a arte da guerra”. Arte, nesse sentido, significa não apenas “um caminho para fazer algo” (que seria *Budo*), mas um conceito muito mais amplo de perfeição estética através das práticas marciais, ou seja, as artes marciais tratadas assim como a poesia ou a dança. O termo “bu”, assim como “mu” apresentam o mesmo *kanji* (武) e a mesma ideia – guerreiro –, mas o termo “geisha” é tradicionalmente um marcador de gênero, uma palavra associada à mulher.

A palavra “bugeisha”, em seu contexto amplo, refere-se a indivíduos que incorporaram um grau de expressão dentro da prática marcial, são tão habilidosos nas artes marciais que as elevam a representações estéticas. Essa nuance é um pouco mais profunda do que a de “musha” ou “bushi”. Assim, uma *onna bugeisha* é uma mulher praticante da arte guerra, não somente uma guerreira.

As *onna bushi* recebiam, desde a mais tenra idade, treinamento marcial rigoroso para lidar com armas escondidas (*kakushi*), *naginata* (alabarda), bastão, *kaiken* (adaga) e *tantō* (faca). Elas carregavam lâminas escondidas nas mangas de seus *kimonos* e em seus *obi* (faixas na cintura), enquanto o *naginata* ficava pendurado próximo à entrada da casa. Elas também aprendiam a perfurar a garganta de seus inimigos usando broches e ornamentos de cabelo (*kanzashi*). As *onna bugeisha*, por sua vez, além das armas e treinamentos tradicionalmente dado às mulheres samurais, também eram exímias no uso do arco e do *katana* (espada) (AMDUR, 2002; YAMAKAWA, 2001).

No Período Sengoku (1467-1573), uma longa época de intensas e incessantes guerras, emergiu a imagem de guerreiras cavalgando nos campos de batalha em armaduras coloridas e ornamentadas. O ícone da *onna bugeisha* amazona empunhando *naginata* surgiu nessa época, bem como bandos ou exércitos de guerreiras lideradas por mulheres (AMDUR, 2002).

No Período Edo (1603-1868), com a paz militarmente reforçada do *shogunato*⁶⁰ Tokugawa, a necessidade de armas e exércitos diminuiu. A figura do guerreiro samurai se mitificou e as histórias de mulheres lutando para defender seus lares tornaram-se meios de definir o papel da mulher na sociedade. Elas passaram a treinar com o *naginata* nem tanto para se preparar para o combate, mas muito mais para imbuir em si as virtudes idealizadas de uma esposa samurai.

⁶⁰ Forma de organização política em que o *shogun* exercia poder de governo.

No entanto, ao contrário da mulher nobre ocidental, que deveria ser submissa e frágil, a *onna bushi* deveria ser submissa e forte. Sua obrigação era aguentar qualquer coisa. Quando ela se casava, um dos objetos que deveria levar para sua nova casa era seu *naginata*, como símbolo de seu papel social. Nas épocas de maior paz durante o Período Edo, muitas escolas e estilos de *naginata* surgiram, todos associados a mulheres. Em algumas vilas, elas eram as responsáveis por manter a ordem civil (uma espécie de polícia), por exemplo (AMDUR, 2002; YAMAKAWA, 2001).

No período Meiji (1868-1912), a classe samurai se viu destituída pelo Imperador e a Guerra Boshin explodiu em quase todo o país. Partindo do sul para o norte, os conflitos e batalhas foram inúmeros e fizeram renascer a necessidade de exércitos e guerreiros. Muitas mulheres de famílias samurais se viram obrigadas (não apenas por necessidade prática, mas principalmente por força dos compromissos morais e da honra) a combater na guerra, não somente para proteger seus lares e filhos, mas também nos campos de batalha ao lado de outros samurais ou em posições de comando. Exércitos de mulheres foram formados e comandados por líderes *onna bugeisha* (AMDUR, 2002; ISHIMITSU, 1999; YAMAKAWA, 2001).

Na história do Japão, há muitas *onna bugeisha* de destaque. Tomoe Gozen é, talvez, a maior delas. A longa tradição oral japonesa narra, desde o século XII, os feitos heróicos de uma senhora guerreira samurai por nome Tomoe, que lutou nas Guerras Genpei (1180–1185) ao lado do general Kiso Yoshinaka⁶¹ pelo controle do Japão. Tomoe Gozen (Gozen é um título honorífico incorporado ao seu nome) é descrita como uma mulher muito corajosa, exímia no manejo do arco e da espada, excelente amazona e capaz de lutar contra mil soldados (MCCULLOUGH, 1988). Sua habilidade é comparada às forças da natureza ou dos demônios. Ela era extremamente temida e admirada, celebrada em inúmeras obras literárias, como a peça de Teatro Noh “Tomoe”, que abordamos em mais detalhes adiante.

⁶¹ Kiso Yoshinaka, ou Minamoto no Yoshinaka, foi um samurai que viveu entre 1154 e 1184, grande guerreiro, general nas Guerras Genpei e Senhor da região de Kiso. Após perder toda a sua família quando ainda era criança, foi adotado pelo clã Nakahara, de Kiso. Quando adulto, tornou-se Senhor da província de Kiso. Durante a Guerra Genpei, derrotou o clã Taira, família dominante no Japão na época, mas foi traído pelo imperador ao chegar a Quioto e assassinado pelos próprios primos. Seus restos mortais foram enterrados em Ōmi e um templo foi construído no local em sua homenagem.

O Teatro Noh

O Teatro *Noh* foi criado e desenvolvido no século XIV pelos dramaturgos e atores Kan'ami (1333-1384) e seu filho Zeami (1363-1443), a partir de apresentações teatrais populares chamadas *sarugaku*. Kan'ami introduziu os elementos da música e da dança. Zeami, por sua vez, refinou ainda mais os princípios estéticos do *Noh* acrescentando seus dois pilares: *monomane* (a imitação das coisas) e *yugen*, um ideal estético influenciado pelo Zen, que enfatiza a insinuação de mistério e profundidade. O *Noh* é fundamentalmente um teatro simbólico com importância primordial dada ao ritual e à insinuação, em uma atmosfera estética rarefeita (BRAZZEL, 1998).

Trata-se de uma forma integrada de teatro, dança, música e canto repleta de simbolismos, que possui elementos muito particulares e importantes: o palco, os atores, as máscaras e figurinos, a música e a dança. O palco *Noh*, ou *Nobutai*, é, por si só, uma obra de arte. Originalmente ao ar livre, mas que atualmente costuma estar alocado dentro de uma estrutura maior (teatro), o palco se parece um com santuário, com três lados abertos em torno do palco principal (*hon-butai*), e dois quadrados de aproximadamente 6 metros em cada lado. Há quatro pilares de madeira (*metsuke-bashira*), importante referência visual para o ator se posicionar no palco. O fundo do palco é chamado de *Kagami-Ita*, ou placa-espelho, onde é pintado um antigo pinheiro. Não há cenário, apenas a imagem do pinheiro como plano de fundo para todas as apresentações. À direita e ao fundo do palco principal estão as áreas onde se sentam os músicos e o coro. No lado oposto, há o *Hashi-gakari*, uma ponte por onde os personagens entram e saem. O piso é feito de madeira lisa, sobre o qual os atores deslizam.

Há três categorias de atores no teatro *Noh*: o *shite* (ator principal), o *waki* (ator coadjuvante) e o *hayashi* (músico). O *shite* é o único que atua com máscara e pode desempenhar vários papéis, como guerreiros, os espíritos destes guerreiros, mulheres, deuses ou demônios. O ator *waki* apoia o *shite* e não usa máscara. Pode fazer o papel de sacerdotes, monges ou samurai, mas sempre são personagens do mundo real e vivos. Já a orquestra (*hayashi*) é formada de quatro instrumentos musicais: tamboril pequeno (*kotsuzumi*), de som grave, que contrasta com o tamboril grande (*otsuzumi* ou *okawa*), de som agudo e quase metálico, uma flauta de bambu (*nohkan*) e um tambor de baquetas (*taiko*). O *shite* e o *waki*, além da performance de movimentos, também recitam/cantam algumas poucas falas e diálogos.

O teatro *Noh* é conhecido também como o Teatro de Máscara, tamanha a importância deste item em seu universo cênico. Existem cerca de 60 tipos diferentes, pois há uma máscara

para cada tipo de personagem. Elas são esculpidas de tal forma que o real e o fantástico são engenhosamente combinados para produzir uma beleza sutil. Dependendo do movimento do ator e do ângulo em que se mostra a máscara, ela pode expressar feições diferentes no palco. Por exemplo, quando a máscara está virada para cima, é símbolo de alegria; para baixo, de tristeza (ORTOLANI, 1990).

Além das máscaras, o *Noh* também é conhecido por seus figurinos extravagantes que criam um forte contraste com o palco vazio e com os movimentos contidos. O figurino do *shite* geralmente possui cinco camadas e uma vestimenta exterior de brocado, o que cria uma imagem imponente no palco, efeito que é ampliado em algumas peças pela utilização de uma peruca brilhante vermelha ou branca.

Composto de seis a dez cantores posicionados ao lado da orquestra, o coro (*jiutai*) é responsável pela narração da história através de cantos que podem possuir ritmos e tempos variados. A maioria das falas dos personagens é, na verdade, cantada pelo coro. Portanto, além de função narrativa, o canto do coro, em uníssono, tem o papel de expressar os sentimentos e o estado psicológico dos personagens, em contraste com as vibrações aguçadas dos tamboris e os sons fortes e guturais do *taiko*, que demonstram a perturbação, agitação ou sofrimento da personagem, e a melodia da flauta (BRAZZEL, 1998; ORTOLANI, 1990). Por sua atmosfera estética peculiar, a música *Noh* alterna cantos fracos ou recitações mais complexas e melódicas, em tempo lento, chamadas *yowagin*, com cantos fortes e recitações altas e potentes, chamadas *tsuyogin*.

A peça *Noh* é encenada como uma dança de movimentos lentos e cerimoniais. Os pés sempre deslizam pelo chão, ao contrário do balé que estica o corpo para o alto e promove saltos e rodopios. No teatro *Noh*, os pés nunca perdem totalmente o contato com o solo. Esse movimento de deslizar (*suri-ashi*) é bastante característico das artes japonesas e também pode ser encontrado em diversas artes marciais. Os gestos com os braços e mãos também são lentos e delicados. A habilidade do *shite* e do *waki* em expressar diversas coisas com um gesto é reforçada pelo uso de objetos de mão, dos quais o mais importante é o leque (*chukei*), que pode ser utilizado para representar um objeto – uma adaga ou uma concha, por exemplo –, ou uma ação, como acenar ou olhar para lua (BRAZZEL, 1998).

As peças de teatro *Noh* são baseadas no padrão dramático *jo-ha-kyu* (introdução-exposição-final rápido), com uma peça geralmente tendo uma seção *jo*, três seções *ha* e uma seção *kyu*. O repertório *Noh* é composto por *Okina*, que só é apresentado em ocasiões especiais e é mais uma dança ritual do que uma peça, e por cerca de 240 peças existentes classificadas

em cinco diferentes grupos. O primeiro grupo consiste em peças de deus (*waki noh*), em que o *shite* é primeiro um ser humano e depois um deus. Essas peças, lentas até mesmo para os padrões *Noh*, são apresentadas com certa raridade hoje em dia. O segundo grupo é de peças de guerreiro (*shura-mono*). Na maioria dessas, um guerreiro morto da facção perdedora na Guerra Taira-Minamoto pede a um sacerdote que reze por sua alma. Peças de peruca (*kazura-mono*) representam o terceiro grupo. Essas peças são com frequência sobre uma bela mulher do Período Heian que é obcecada pelo amor. O quarto e maior grupo é comumente chamado de “miscelânea *noh*” (*zatsu noh*) porque inclui peças de variados temas. O quinto e último grupo é o de peças de demônio (*kiri-noh*), que tendem a ser as mais céleres, nas quais o *shite* costuma aparecer em forma humana na primeira parte e depois se revelar como um demônio na segunda parte (BRAZZEL, 1998; ORTOLANI, 1990).

A peça de Teatro Noh “Tomoe”

A peça de Teatro Noh “Tomoe” foi composta pelo dramaturgo japonês Zeami Motokiyo, no século XIV, classifica-se no segundo grupo de peças *Noh* como *hura-mono* (peça de guerreiro) e segue o padrão dramático exposto acima (*jo-ha-kyu*), com uma seção *jo*, três seções *ha* e uma seção *kyu*. A peça é celebrada como uma das mais importantes do teatro tradicional nipônico e encenada ainda nos dias de hoje basicamente da mesma forma de 700 anos atrás. Seu texto é entregue aos espectadores antes do espetáculo para que compreendam melhor a história e possam acompanhar os cantos.

“Tomoe” nos apresenta o espírito da guerreira Tomoe Gozen contando a um monge sobre seu sofrimento após a morte. O drama começa de forma quieta e calma, com música do tipo *yowagin*, movimentos muito lentos e sutis, e expressa os acontecimentos de forma implícita nas falas do *shite* e do *waki*. A atmosfera muda drasticamente na segunda metade da peça, quando o coro passa a misturar *yowagin* com *tsuyogin*. Há ainda a alternância entre tempo rápido e lento. O *shite* e o *waki* (tomoe e o Monge) não performam movimentos amplos e danças suntuosas, mas movimentos curtos e sofisticados. Todos eles descrevem o sofrimento de Tomoe Gozen, e todas as suas emoções são transmitidas por meio de gestos curtos, lentos, e pungentes.

Tomoe Gozen, como personalidade histórica, é descrita e reverenciada como exceção à regra de samurais homens. Inúmeros relatos, poemas e romances épicos foram compostos ao longo dos séculos, juntamente com pinturas, esculturas e documentos históricos, celebrando Tomoe Gozen. Porém, nesta pesquisa ela foi analisada enquanto personagem da obra literária

“Tomoe”. Para Cândido (1968, p. 18), “as pessoas (históricas), ao se tornarem ponto zero de orientação, ou ao serem focalizadas pelo narrador onisciente, passam a ser personagens; deixam de ser objetos e transformam-se em sujeitos”.

Para Brait (1985, p. 28), “tanto o conceito de personagem quanto a sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência”. Isto implica afirmar que a personagem se insere em discursos que expressam e, ao mesmo tempo, co-constroem a sociedade naquele momento sócio-histórico. Fairclough (2001, p. 90) define discurso como “uso de linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais”.

Assim, com o objetivo de compreender a construção da personagem Tomoe Gozen como guerreira samurai mulher, é fundamental entender o contexto sócio-histórico cultural tanto da enunciação como dos enunciados e os discursos a ele subjacentes.

Análise o texto da peça teatral

A peça de teatro Noh “Tomoe” inicia-se (seção *jo*) com o Monge de Kiso e seus atendentes viajando pela floresta densa para Quioto. Ao passar por Awazugahara, o Monge faz pequena pausa para ponderar sobre a floresta e o caminho que estão seguindo. É a primeira vez que o Monge de Kiso verá Quioto, a nobre capital do Império. Na Estrada de Ōmi, às margens do Mar de Nio (Lago Biwa), ele tece considerações sobre a efemeridade e a incerteza da vida, enquanto seus acompanhantes descansam.

A primeira seção *ha* se inicia quando, repentinamente, o Monge vê se aproximar uma mulher aos prantos, em frente ao santuário, e ambos entabulam uma longa conversa. O Monge de Kiso estranha o comportamento da mulher, que derrama lágrimas enquanto reza para a deidade do santuário, e a questiona sobre o porquê do pranto. A mulher interpela o Monge sobre o porquê de ele achar seu comportamento estranho e tolo e esclarece sobre a história do Monge Gyōkyō, que leu um poema em um santuário sobre não conhecer a divindade ali entesourada, mas mesmo assim derramar lágrimas por ela. Com esse gesto, a deidade teve misericórdia do monge e projetou sua imagem para ele. Desde então, a divindade jurou-se em Quioto e passou a proteger todo o país. O Monge de Kiso, então, reconhece que o comportamento da mulher não era tolo, e a elogia, nos seguintes termos:

[1] Trecho da peça “Tomoe”

Monge: Oh, que mulher gentil você é. Esta vila não é muito longe de Quioto. Você deve ser como as pessoas de Quioto, que são famosas por sua gentileza. (p. 3)

Ao saber que o Monge provém da região de Kiso, a mulher o informa de que a deidade entesourada naquele santuário é Kiso Yoshinaka, senhor de Kiso, e o adverte para que se curve e se ajoelhe em reverência à divindade. O coro, então, canta uma oração para a deidade, em que louva seus feitos e glórias, sua ascensão a Buddha. O Monge é advertido a pernoitar nas imediações do santuário, embaixo de um pinheiro, e a recitar uma sutra⁶² durante a noite em louvor ao seu antigo senhor, pois este vínculo entre senhor e servo é um laço valioso. A noite cai e, após a oração, a mulher anuncia ao Monge:

[2] Trecho da peça “Tomoe”

Tomoe: Eu também sou um fantasma. Se você não sabe o meu nome, por favor, pergunte aos aldeões próximos. (p. 4)

A primeira caracterização da personagem, ainda sem nome, é como uma dama gentil comparável às cortesãs de Quioto, capital do Império e famosa por sua aristocracia de modos finíssimos que prezava sobremaneira as artes da etiqueta, como a Cerimônia do Chá, por exemplo. O primeiro item de sua caracterização, portanto, é um traço de sua personalidade.

Além da gentileza, verbalizada pelo Monge, a mulher é apresentada derramando lágrimas em profunda reverência a Kiso Yoshinaka. Isso denota sua sensibilidade e a marca com um traço feminino de doçura, vulnerabilidade e fragilidade. Somando-se a essas características, temos sua referência a um poema, o que pode ser compreendido como traço de erudição, aliado a sensibilidade. A poesia era parte integrante do cotidiano japonês, não reservada somente à aristocracia. Samurais eram letrados nas artes da caligrafia e da composição poética e, tradicionalmente, compunham poemas de morte em que refletiam sobre o valor e a beleza da vida. As mulheres, por outro lado, tradicionalmente apenas eram letradas se provenientes de famílias samurais. Camponesas ou pertencentes a outra classe social ou casta não tinham, em geral, acesso a escrita e leitura, mas tinham amplo conhecimento da literatura oral.

A segunda seção *ha* da peça inicia-se com a chegada de um aldeão que foi fazer suas orações no santuário e encontra o Monge. O aldeão responde aos questionamentos do Monge sobre o fantasma e o informa acerca de Tomoe Gozen, uma guerreira mulher que acompanhou

⁶² Na tradição budista, sutra se refere, de forma geral, às escrituras [canônicas](#) que são tratadas como registros dos ensinamentos orais de Buddha.

Yoshinaka. O aldeão, então, aconselha o Monge a rezar por Tomoe, pois a mulher que ele encontrou parece ser o seu fantasma. O aldeão então sai de cena.

A misteriosa mulher é identificada, assim, como sendo Tomoe Gozen e sua caracterização migra de dama frágil e gentil para samurai que acompanhou o grande general, tão grande que ascendeu a Buddha. Tomoe é caracterizada, assim, como guerreira menor, acompanhante. De dama comum, sua caracterização muda para *onna bugeisha*, pois ela deixa de ser apenas uma cortesã para ser identificada como uma mulher samurai.

A terceira seção da peça começa com o Monge fazendo orações. O fantasma de Tomoe Gozen aparece vestido em sua armadura completa de guerreira samurai, e profere as seguintes palavras:

[3] Trecho da peça “Tomoe”

Tomoe: Uma flor cai porque aprendeu a vaidade desse mundo. Água corrente não tem coração. Ela simplesmente se torna pura enquanto corre. Com um coração perfeitamente puro... (p. 5)

Vemos uma Tomoe que se autocaracteriza como alguém sem coração, que segue o fluxo da vida como a água que corre ou a flor que cai. Ao contrário da dama gentil, polida e sensível como discursivizada pelo Monge, a autoimagem da guerreira é, ao mesmo tempo, amarga e impassível.

O coro canta a próxima fala de Tomoe:

[4] Trecho da peça “Tomoe”

Coro: Tudo o que vai, volta. Estou sofrendo pelos meus pecados e em retribuição, o que é causado pelo meu Karma ruim. Agora eu escapo da retribuição e me torno Buddha. [...] Porque as pessoas têm coração e emoções, elas são ainda mais recompensadas pela Lei. [...] Ela [a Lei de Buddha] é muito confiável. Ela verdadeiramente me enche de esperança. (p. 5-6)

Novamente, Tomoe Gozen se mostra ressentida, culpada e amarga. Todavia, esta fala vai de encontro à anterior, quando afirma que não possui coração e está em condição de pureza como a água que corre. Agora, ela afirma sofrer por erros cometidos e pela Lei do Karma. Segundo a tradição budista, o Karma pode ser entendido como a lei de causa e efeito na qual toda ação (mental ou objetiva) intencional acarreta uma consequência na vida presente ou numa vida futura. A Lei do Karma, assim, é responsável por recompensar as boas ações do indivíduo e também punir suas condutas ruins, regendo os ciclos de renascimentos. Tomoe Gozen se considera uma pecadora por sua atitude titubeante e fraca diante do seu dever de lealdade e obediência absolutas ao seu senhor, como veremos, adiante. Assim, ela entende como justa a

punição pelo Karma, que a permite expiar suas faltas e se purificar para ascender a uma condição espiritual mais evoluída.

Quando se mostra como mulher comum, Tomoe Gozen assume o *ethos* feminino predominante dos discursos da sociedade samurai da época: mulher é frágil, sensível, gentil e delicada. No entanto, quando se apresenta como *onna bugeisha*, sua identidade se desloca para outro polo, oposto: pessoa sem coração. O coração, como símbolo comum das emoções, e as emoções como símbolo extensivo de feminilidade por associar-se a fragilidade, é ausente em Tomoe. Ela se transfigura em guerreira impassível, amarga, forte, que cumpre a dor impingida pelo Karma, que segue o fluxo da vida, que tem consciência de seus atos e expia suas faltas. Sem coração, ou seja, afastada de sua condição feminina, ascende a uma condição espiritual superior. Podemos observar que o *ethos* da mulher é constituído sob o símbolo da fragilidade, ao passo que o *ethos* da guerreira se constrói sob a égide da firmeza. A fragilidade se expressa por diversos elementos, como fala performada pelo coro, e não pela própria personagem, a insistência no sofrimento, nas ideias da fraqueza e sensibilidade como pecado para uma guerreira e a punição por forças superiores. Por outro lado, o *ethos* da guerreira se opõe a esses símbolos ao afirmar a frieza e a insensibilidade como características principais.

Tomoe prossegue a conversa com o Monge e se apresenta como sendo Tomoe Gozen. O *shite* recita essa fala da guerreira, e não o coro, como anteriormente, conforme podemos observar a seguir:

[5] Trecho da peça “Tomoe”

Tomoe: Meu nome é Tomoe, e eu sou uma guerreira mulher. Porque eu sou mulher, não me foi permitido estar ao lado de meu senhor em seus momentos finais. Meu ressentimento...

Monge: Você está possuída pela obsessão. E ainda...

Tomoe: Eu ainda estou servindo de perto o meu Senhor Yoshinaka... (p. 6)

Tomoe se apresenta como guerreira, mas enfatiza, duas vezes na mesma fala, sua condição de mulher. Em japonês, “onna” significa “mulher” e, ao lado da palavra “bugeisha” opera como adjetivo e determinante no sintagma “onna bugeisha”. Na tradução para o português, a palavra “guerreira” perde a necessidade do adjetivo/determinante, que é fundamental em japonês. Ao se apresentar como *onna bugeisha*, Tomoe primeiramente se afirma como mulher e guerreira, em condição indissociável.

Em sua fala, Tomoe afirma que, por ser mulher, não pôde acompanhar seu senhor. Embora tenha sido uma guerreira e tenha lutado ao lado de Yoshinaka, sua condição de mulher a impediu de cumprir seu dever de lealdade. Na cultura samurai, a lealdade ao senhor é o maior

de todos os deveres, devendo ser levado às últimas consequências em quaisquer circunstâncias. O *Bushido* estabelece as virtudes e o rigoroso código de comportamento que os samurais devem seguir (IKEGAMI, 1995; 2003; PEREIRA; SOUZA, 2015). Ao ser impedida de cumprir seu dever em vida, Tomoe tem sua honra ferida. Todavia, a morte não a impede de continuar leal ao seu senhor, servindo-o de perto. Seu dever de lealdade chega ao ponto da obsessão, como afirma o Monge. O coro canta a próxima fala de Tomoe, na qual ela explica sua história, seu impedimento e sua dedicação pós-morte.

[6] Trecho da peça “Tomoe”

Coro: Na praia lavada pelas ondas de Awazu, eu queria morrer em batalha com ele e segui-lo para sempre. Mas porque eu sou mulher, não me foi permitido ficar com ele até o momento de sua morte. Infelizmente, não posso evitar sentir ressentimento. Quem não conhece a ordem de que nossa carne deveria servir para repagar gentileza, e que a vida deveria servir para laços e obrigações morais? Como uma guerreira que segura um arco feito da branca árvore do evônimo, quem não bravamente enfrenta o último momento da vida e tenta alcançar um feito e deixar um nome de fama? (p. 6)

O ressentimento de Tomoe é a dor da honra ferida, de não poder cumprir seu dever de samurai por ser mulher. Embora fosse samurai, sua condição feminina se sobrepõe. Assim como no sintagma, a condição de mulher vem antes da de guerreira. Como discutido anteriormente, o sintagma “onna bugeisha” pode ser explicado em língua portuguesa como “mulher que pratica a arte da guerra”. A condição de mulher aparece primeiro no sintagma como reflexo discursivo da construção ideológica da mulher guerreira: apesar de ser uma praticante da arte da guerra, ela é, primeiramente, mulher e, como tal, embora deva seguir o mesmo código de honra e deveres, não tem os mesmos direitos e não é vista nem tratada em pé de igualdade com os guerreiros homens, que não precisam de adjetivo nem determinante para serem nomeados como guerreiros (“bushi”) ou samurais.

É importante notar, contudo, que a alegação de ressentimento e honra ferida não é expressa verbalmente por ela própria, mas na voz do coro. Tal fato pode ser interpretado como uma retirada de voz do sujeito. Tomoe não é sujeito de sua própria história, pois, embora fosse uma guerreira destemida que empunhava seu *katana* em batalha, seu lugar de samurai lhe é tirado quando do cumprimento de seu dever maior no momento da morte do senhor, assim como sua voz lhe é tolhida e sua história é contada pela voz de cantores homens.

Na seção final da peça (*kuy*), Tomoe narra em detalhes como lutou na última batalha de Yoshinaka. Lutou inicia situando a batalha no mês de janeiro, ao que o coro assume a posição de fala e descreve que o Senhor Yoshinaka cavalgou pela praia, mas sua armadura e seu cavalo

atolaram na lama. Ele tentou mover o cavalo para alcançar terra firme, mas não conseguiu. O coro narra a participação de Tomoe na batalha, como segue:

[7] Trecho da peça “Tomoe”

Coro: Eu cavalguei rapidamente até o meu senhor para ver como ele estava e descobri que ele estava gravemente ferido. Eu ofereci a ele outro cavalo, o segui para trás deste pinheiro e o encorajei a se matar rapidamente, enquanto eu me mataria também para segui-lo. Então, o Senhor Yoshinaka me disse que eu deveria suportar a vergonha e encontrar uma forma de sobreviver, já que eu sou uma mulher. Leve esse amuleto e *kimono* a Kiso. Ele disse que se eu desobedecesse a sua ordem, ele romperia o laço de nossa relação, que havia sido prometida durar na vida anterior, nesta e nas vidas futuras. E não me perdoaria pela eternidade. Tomoe não pôde fazer nada, mas ficar embargada pelas lágrimas. (p. 8)

Tomoe não se posiciona como mulher, mas como guerreira. Ser “*bugeisha*”, para ela, era maior do que ser “*onna*”. Seguir o código de honra e conduta estabelecido pelo *Bushido* era obrigação dos samurais, não das mulheres comuns, que deveriam respeitar outras regras e viver sob outros códigos. No entanto, Tomoe Gozen se situa primeiramente como samurai, como *bugeisha*. O suicídio ritual (*seppuku*) era considerado a saída mais honrosa para o samurai que sabia que seria derrotado. Trata-se da evisceração, ritual em que o samurai abria o próprio ventre com sua espada e, em seguida, tinha sua cabeça decepada por outro samurai designado por ele próprio como de sua mais profunda confiança e respeito. Por se tratar de ato extremamente doloroso e lento, o *seppuku* era símbolo de coragem, autocontrole e determinação. Diante de uma possível vergonha, como a derrota em uma batalha, praticar o *seppuku* era morrer com honra, de forma gloriosa (RATTI; WESTBROOK, 2009).

Tomoe assume os valores do *Bushido* como constituintes de seu ser, de sua identidade e, diante da derrota iminente de seu senhor, vê no *seppuku* a única saída possível: a manutenção da honra e do dever de lealdade. Para Tomoe Gozen, assistir seu senhor na morte e morrer em seguida era o caminho natural de guerreira. No entanto, seu senhor lhe ordena algo diferente, que fere totalmente sua honra e sua lealdade: que ela fuja, escape e viva uma vida longe da guerra. E o argumento de Yoshinaka para justificar tal ordem que vai tão contra os princípios do *Bushido* é um só: Tomoe é mulher. A condição feminina se sobrepõe à condição de samurai.

Yoshinaka apela para outro argumento: o banimento. O senhor ameaça Tomoe que, se ela não cumprir sua ordem, ele a desprezará, encerrará seu vínculo para com ele. Podemos observar na fala que o vínculo entre samurai e senhor é tão forte que não é de ordem apenas marcial, bélica, hierárquica ou militar. Trata-se de um vínculo espiritual que supera a morte e

perdura por todas as vidas. Ao ameaçar Tomoe de romper esse vínculo, o senhor desloca seu argumento do eixo do *ethos* feminino para o *ethos* samurai.

Sabendo que Tomoe não se abalaria pela condição de mulher, por se considerar antes *bugeisha* que *onna*, Yoshinaka apela para sua condição de guerreira e evoca seu dever de lealdade e obediência. Primeiramente, ela não poderia descumprir uma ordem direta de seu senhor. Caso o fizesse, seria uma guerreira desonrada, desobediente, desleal, indigna. Em segundo lugar, a ameaça de ruptura do vínculo ressoa para Tomoe como o argumento definitivo contra o qual não há a menor possibilidade de questionamento. Ser banida ou desprezada pelo seu senhor seria o cúmulo da desonra. Samurais sem senhores eram chamados *ronin*, tidos como indignos ou mercenários. Ser um *ronin* era o mais alto grau de penitência e punição que um samurai poderia receber, pois significava que não tinha mais o direito de ter um mestre nem de ceifar a própria vida através do *seppuku* (ato que poderia restaurar sua honra), sendo condenado a viver inominável desonra de uma vida sem propósito (RATTI; WESTBROOK, 2009).

O que podemos perceber é que Tomoe é, primeiramente, atacada em sua condição de mulher e, depois, em sua condição de guerreira. Obrigada a obedecer à ordem de seu senhor, Tomoe, então, se posiciona como guerreira e procede à batalha, como canta o coro:

[8] Trecho da peça “Tomoe”

Coro: Então, quando eu fiquei de pé em frente ao meu senhor e olhei em volta, muitos inimigos nos cercavam. Oh, vejam! Aquela é Tomoe, a guerreira mulher! Não falhem nessa chance de matá-la! Não a deixem escapar! Gritando assim, eles vieram atrás de mim. Tomoe Gozen julgou que não poderia fugir, mesmo se recuasse. Agora ela estava feliz de lutar essa batalha. Estou pronta! Tomoe Gozen calmamente tomou uma decisão, posicionou sua espada de cabo longo perto de seu corpo e fingiu estar um pouco amedrontada, assim seus inimigos chegariam mais perto dela. Como seu sedento inimigo quis aproveitar a oportunidade e cortá-la ao meio, Tomoe Gozen estendeu sua espada de cabo longo e destruiu seus oponentes. Ela lutou contra eles usando a técnica de cortar os inimigos por todas as direções manejando sua espada rapidamente. Enquanto ela lutava e abatia inimigos como uma tempestade de vento faz as flores caírem uma a uma, seus oponentes sofreram um ataque de um lado só e foram destroçados e fugiram. Eles correram para tão longe que ela não os podia mais ver. (p. 8-9)

Podemos ver uma guerreira destemida e invencível, feroz além do limite de suas forças. Tomoe Gozen é comparada a uma entidade da natureza, uma tempestade que varre os campos. Sua força e habilidade como guerreira fazem com que seus inimigos a temam antes mesmo da batalha começar. A ordem para que não percam a chance de matá-la esconde a afirmação de que fazer exatamente isso era muito difícil, quase impossível. Ao ordenar que não

a deixem escapar, o guerreiro afirma que ela possivelmente escapará, reconhece sua habilidade e teme.

Embora profundamente abalada emocionalmente, Tomoe assume sua função de samurai e age com calma, prontidão e precisão. Os temores do oponente são confirmados e Tomoe destroça as forças rivais. Os soldados restantes fogem para muito longe. Nesse momento da peça, o *ethos* samurai se configura de forma pura. Tomoe Gozen é descrita e caracterizada como *bugeisha* acima de qualquer outra coisa, guerreira impassível, brava, corajosa, habilidosa. Ela consegue tomar decisões e agir com frieza e precisão, sem se deixar levar pelas emoções, sem coração, como afirma no início da peça.

Após vencer a batalha sozinha, ela retorna para junto de seu senhor, como podemos observar no trecho a seguir:

[9] Trecho da peça “Tomoe”

Tomoe: A hora chegou...

Coro: A hora chegou. Quando ela retornou para o lado de seu senhor, debaixo do pinheiro, muito tristemente ele já havia se matado e jazia morto. Colocados ao lado de sua cabeça estavam seu *kimono* e seu amuleto. Tomoe Gozen, aos prantos, os apanhou, prestou despedida ao corpo de seu amado senhor e tentou partir. Seus pés, no entanto, não se moviam, porque ela estava tão imóvel de luto. Ela não conseguia superar seus sentimentos pela perda de Yoshinaka. Todavia, ela não podia violar sua vontade. Afogada em dor e luto, ela parou na praia de Awazu, cortou o cinto de sua armadura, tirou-a e a colocou no chão serenamente. Ela também deixou seu *nashiuchi-eboshi*⁶³ em algum lugar. Ela agora vestia o *kimono* que era sua recordação de Yoshinaka. Escondida em sua vestimenta estava o *wakizashi*⁶⁴ dele, que ele empunhou até seus momentos finais. Ela usava um chapéu de chuva de palha no estilo Shigaraki, desta província de Ōmi. Permitindo que apenas as lágrimas a seguissem, Tomoe Gozen escapou para a vila de Kiso. Por favor, reze por essa alma que é obcecada com esse arrependimento e essa culpa. Por favor, reze para que eu possa ser libertada da minha obsessão. (p. 9)

Primeiramente, podemos observar que Tomoe se mantém firme em seu propósito de obedecer à ordem de seu senhor, atuando como guerreira honrada e leal. No entanto, derrama lágrimas pelo caminho, sofre e roga orações para se livrar da dor que sente. Novamente, Tomoe assume a persona de mulher frágil, embora forte. Aparentemente antagônica, a sobreposição de forte e fraca apenas reforça a sobreposição de formações discursivas da identidade da mulher guerreira: que deve ser forte e leal, mas que é, primeiramente, mulher e, portanto, sensível e frágil.

⁶³ Elmo, capacete da armadura.

⁶⁴ Espada curta.

A peça se encerra com o pedido de que o Monge (e o público) ore(m) pela alma de Tomoe, que se encontra torturada pelo remorso e pela culpa, obcecada pelo sofrimento. Tomoe é caracterizada, assim, como mulher que precisa de misericórdia, que embora forte e leal, é sofredora, chorosa – fraca – e não encontra sossego depois da morte, a qual não é esclarecida na peça.

Considerações finais

Quando se ouve falar em uma mulher samurai cavalgando em campos de batalha, provavelmente pensamos em uma guerreira brava e forte. No entanto, esta peça de teatro Noh retrata Tomoe Gozen como uma mulher que, acima de tudo, venerava com lealdade e amor seu senhor, Kiso Yoshinaka. Apesar de seu poder, força e habilidade no campo de batalha, considerada absolutamente devastadora e até mesmo demoníaca, na peça enfatiza-se seu amor e devoção pelo senhor, e sua condição de sofrimento e dor.

Tomoe Gozen é caracterizada sobretudo como mulher, e somente em segundo lugar como guerreira. A caracterização discursiva do sujeito mulher passa pelos símbolos da fragilidade, sensibilidade e sofrimento. A caracterização do sujeito guerreira se ergue sobre os símbolos da ferocidade, frieza, honra, obediência e destemor. Ao longo da peça, a caracterização da personagem oscila entre esses dois *ethos*, o de *onna* e o de *bugeisha*, prevalecendo sua apresentação como mulher, embora ela própria se identifique muito mais como guerreira.

Referências

AMDUR, E. Women warriors of Japan: the role of arms-bearing women in Japanese history. **Koryu.com: Budo Library**. 2002. Disponível em: <<http://www.koryu.com/library/wwj1.html>>. Acesso em: 25 ago. 2106.

BARROS, B. F. **Japão**: a harmonia dos contrários. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

BRAIT, B. **A personagem**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1985.

BRAZZEL, K. **Traditional Japanese theater**. New York: Columbia University Press, 1998.

CÂNDIDO, A. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, A. et. al. **A personagem de ficção**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 51-80.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora da UnB, 2001.

FRIDAY, K. **Samurai, warfare and the state in early medieval Japan**. New York: Routledge, 2004.

IKEGAMI, E. **The taming of the samurai: honorific individualism and the making of modern Japan**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

_____. **Shame and the samurai: institutions, trustworthiness, and autonomy in the elite honor culture**. *Social Research*, v. 70, n.4, pp. 1351-1378, 2003.

ISHIMITSU, M. **Remembering Aizu: the testament of Shiba Gorō**. Trad. Teruko Craig. Honolulu: University of Hawaii Press, 1999.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. Trad. Luciana Salgado. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008. p.11-29.

MCCLAIN, J. L. **Japan: a modern history**. Norton and Company: New York, 2002.

MCCULLOUGH, H. C. **The tale of the Heike**. Stanford: Stanford University Press, 1988.

NITOBÉ, I. **Bushido: a alma do samurai**. São Paulo: Tahyu, 2005.

ORTOLANI, B. **The Japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism**. Princeton: Princeton University Press, 1990.

PEREIRA, P. G.; SOUZA, G. R. Macbeth e Komonosu-jō: tradução intersemiótica e discurso. **Intersecções**, v. 8, n. 1, 2015, p. 178-198.

RATTI, O. WESTBROOK, A. **Secrets of the samurai: the martial arts of feudal Japan**. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2009.

SETTE, L. P. L. **A revolução samurai**. São Paulo: Massao Ohno, 1991.

STANDISH, I. **A new history of Japanese cinema: a century of narrative film**. New York: The Continuum International Publishing Group, 2005.

YAMAKAWA, K. **Women of the Mito Domain: Recollections of Samurai Family Life**. Trad. Kate Wildman Nakai. Stanford: Stanford University Press, 2001.

YAMASHIRO, J. **História dos samurais**. 2. ed. São Paulo: Massao Ohno, 1987.

_____. **História da cultura japonesa**. São Paulo: Ibrasa, 1996.

ZEAMI, M. **Tomoe**. Disponível em: <http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_049.html>. Acesso em: 20 abr. 2015.