

# ESTUDOS JAPONESES



Artigo 1º, com a mesma intenção, que superiores e inferiores devem se harmonizar.

*Artigo 16º* – Um bom costume que vem dos tempos antigos é o de se conceder tempo ao povo ao mobilizá-lo para corvéias. Assim, se houver tempo, o povo deve ser convocado nos meses de inverno. O período que vai da primavera ao outono é dedicado à agricultura e à criação do bicho-da-seda, o povo não deve ser convocado nessa época. O que comer, se não houver agricultura? O que vestir, se não houver seda?

*Artigo 17º* – Ninguém deve resolver nenhum assunto sozinho, os problemas devem ser discutidos em grupo. As pequenas coisas, sendo de pouca importância, não necessitam ter discutidas em grupo; entretanto, quando as grandes coisas são discutidas, pode haver suspeita de engano. Assim, se elas forem discutidas em grupo, poder-se-á encontrar a maneira correta de resolvê-las.

#### NOTAS

1 – I, p. 460.

2 – II, p. 40-45

3 – II, p. 409-415

4 – I, p. 218-301

#### BIBLIOGRAFIA

(I) NIPPON-SHOKI – Seleção de textos, introdução e notas de Mitsuada Inoue, Tokyo, Chuō-Kōron-sha, 1971. (Coleção Nippon no Meicho nº 1).

(II) SHŌTOKU-TAISHI – Seleção de textos, introdução e notas de Hajime Nakamura, Tokyo, Chuō-Kōron-sha, 1970 (Coleção Nippon no Meicho nº 2).

#### NOTAS SOBRE FŪSHIKADEN

Sakae Murakami

No período Muromachi (XIV-XVI), palco de rica efervescência social, assistimos ao teatro Nō estabelecer-se como uma arte de representação, reconhecida e amparada pelo governo da época.

Esta posição de destaque, alcançada pelo singular drama japonês, cujas raízes mais profundas estão nas manifestações populares como Sarugaku<sup>1</sup> e Dengaku<sup>2</sup>, deve-se muito ao Kiyotsugu Kan-ami (1333-1384) – talentoso ator e compositor de Nō – o qual liderava Yūzuki-za, um dos quatro grupos do Nō da província de Yamato<sup>3</sup>. Posteriormente, esta arte foi refinada e sofisticada por seu filho e sucessor, Motokiyo Zeami (1363-1443), que, além de possuir as qualidades artísticas de seu pai, tinha o dom de ser um inteligente teórico de Nō. Desta sua aptidão resultaram vários tratados que trazem reflexões sobre o assunto e que, considerados estritamente confidenciais, deveriam “ser transmitidos apenas a um único homem por geração”<sup>4</sup>.

De fato, tais tratados permaneceram secretos por aproximadamente cinco séculos.

Assim, quando o filólogo Tōgo Yoshida publica em 1909 *Zeami Jūroku-bushū* (Dezesseis Opúsculos de Zeami), trabalho que se apoiava num calhamaço de manuscritos que um certo Zennosuke Yasuda encontrou em meio a documentos que pertenciam a família de um senhor feudal, o fato cria forte impacto nos meios interessados.<sup>5</sup>

Outras descobertas foram feitas, como a de Kazuma Kawase, que traz na sua edição os vinte e três opúsculos de Zeami.<sup>6</sup> Todavia, após um certo período de discussões e análises que se seguiram a essas revelações, hoje costuma-se considerar como da autoria de Zeami os vinte e um tratados que enumeramos abaixo na ordem cronológica das datas de elaboração, reais ou supostas.

– *Fūshikaden* (Da transmissão do Belo contido na flor), geralmente denominado *Kadensho* (O livro da transmissão da flor) ou *Kaden* (Da trans-

missão da flor). É composto de sete livros. Do primeiro ao terceiro livro está assinalada a data de abril/1400; o quarto e o quinto, março/1402; o livro sexto sem nenhuma data e o livro sétimo com a data de junho/1418.

- *Nô ni Jô-Ha-Kyû no koto* (Da progressão do Jô-Ha-Kyû no Nô) ou *Kashûnai nukigaki* (Transcrição extraída do ensaio da flor). Traz a data de fevereiro/1418.
- *Ongyoku kowadashi kuden* (Tradição oral concernente ao canto e à emissão da voz). Datado de junho/1419.
- *Shikadô* (Caminho que conduz à flor). Datado de junho/1420.
- *Nikyoku santai ningyôzu* (Estudo ilustrado por figuras sobre “dois elementos e três tipos”), comumente denominado pela abreviação *Ningyô* (Figuras). Datado de julho/1421.
- *Sandô* (Três caminhos), comumente denominado *Nôsakusho* (O livro da composição dos Nô). Traz a data de fevereiro/1423.
- *Kakyô* (Espelho da flor). Datado de junho/1424.
- *Fushizuke shidai* (Da colocação na música), sem data. Talvez elaborado após *Sandô*.
- *Fûkyokushû* (Da melodia), elaborado provavelmente após *Fushizuke shidai*.
- *Yûgaku shûdô fûken* (Do estudo e do efeito visual dos entretenimentos musicais), talvez composto antes do *Kyûi* (Dos nove graus).
- *Goi* (Dos cinco graus), igualmente escrito antes do *Kyûi*.
- *Kyûi* (Dos nove graus), certamente elaborado antes do *Rikugi* (Seis modos).
- *Rikugi* (Seis modos). Datado de março/1428.
- *Shûgyoku tokka* (Da coleta das preciosidades para alcançar a flor). Datado de junho/1428.
- *Gon-on* (Cinco modos melódicos), elaborado possivelmente antes do *Go-ongyoku jôjô* (Anotações sobre cinco modos melódicos).
- *Go-ongyoku jôjô* (Anotações sobre cinco modos melódicos), composto talvez depois do *Fûkyokushû*.
- *Shudôsho* (O livro de estudo do caminho). Datado de março/1430.
- *Ze-shi rokujû igo sarugaku dangi* (Confederações com o mestre Ze [ami], após os seus sessenta anos, sobre Sarugaku), geralmente denominado *Sarugaku dangi* (Considerações sobre Sarugaku). Datado de novembro/1430.
- *Museki isshi* (Rastro de um sonho sobre um papel). Datado de setembro/1432.
- *Kyakuraika* (O ir e o vir da flor). Datado de março/1433.
- *Kintôsho* (O livro da ilha dourada). Datado de fevereiro/1436.<sup>7</sup>

Desta lista, as duas obras que se afastam da temática constante desenvolvida nos tratados ali relacionados, ou seja, que se afastam do discurso sobre os

vários aspectos do teatro Nô, são *Museki isshi* e *Kintôsho*. São textos de alta qualidade poética e humana, onde o primeiro é um lamento de Zeami que chora a morte de seu filho Motomasa, e o segundo, uma narrativa poética do exílio do autor na ilha de Sado, já em sua velhice.

Feitas estas ressalvas, pode-se dizer que entre os textos teóricos de Nô acima citados, *Fûshikaden* merece certo destaque, não apenas porque representa o marco inicial da teoria estética de Zeami, a qual tem as subseqüentes evoluções no decorrer de seus trabalhos, mas também porque *Fûshikaden* foi elaborado segundo a evidente influência de Kan-ami. *Fûshikaden* é, na verdade, a concretização do desejo do filho Zeami de transmitir a seu sucessor o Nô que ele adquiriu e conheceu sob a orientação de seu pai e mestre. A devoção e a admiração de Zeami pelo pai são claramente manifestadas nas diversas passagens do texto.

Zeami diz: “Conservei no fundo d’alma as palavras que meu falecido pai me confiou e eu, aqui, registrei o essencial....” (*Bôfu no môshioikishi koto-domo wo, shintei ni sashihassamite, taigai wo rokusuru tokoro...*<sup>8</sup>), “assim aquilo que consigno nessas anotações – contidas na *Da transmissão da flor* a partir de *Exercícios seguindo a idade* – não é absolutamente o conhecimento que surgiu de minha própria capacidade; desde minha primeira infância, beneficiei-me do apoio de meu falecido pai e depois, concluindo a minha formação, durante vinte anos, recebi a influência de seu estilo, tal como tocava aos meus olhos e tal como os meus ouvidos o registravam....” (*oyoso, Kaden no uchi, Nenrai keiko yori hajimete, kono jôjô wo shirusu tokoro, mattaku jiriki yori izuru saigaku narazu. Yôshô yori kono kata, bôfu no chikara wo ete hito to narishi yori, nijû yonen ga aida, me ni fure mimi ni kikiokishi mama, sono fû wo ukete, ...*<sup>9</sup>). Com isso, Zeami modestamente se revela um fiel estenógrafo dos propósitos de Kan-ami, o depositário de seu segredo, o aluno e o sucessor sem imaginação.<sup>10</sup> Sabe-se contudo que *Fûshikaden* não é um mero registro das opiniões de Kan-ami mas é a compreensão e a análise de Zeami sobre os preceitos legados por seu mestre.

Ora, *Fûshi* é uma terminologia da estética japonesa da Idade Média para descrever o estado da beleza artística; o *Ka*, ou seja, a flor constitui um objeto simbólico de expressão do charme do Nô, que se refere em particular à atração que os atores exercem sobre o público; o *Den* significa legenda ou tradição.<sup>11</sup> E *Fûshikaden* é o nome que designa um conjunto de tratados contidos em sete livros:

- Primeiro livro – *Nenrai keiko jôjô* (Anotações sobre os exercícios para as várias faixas etárias)
- Segundo livro – *Monomane jôjô* (Anotações sobre a mímica)
- Terceiro livro – *Mondô jôjô* (Anotações [sobre a representação de Nô] em forma de diálogo)
- Quarto livro – *Shingi haku* (Origens rituais)

- Quinto livro — *Ōgi haku* (Os arcanos)  
 Sexto livro — *Kashī haku* (Da apropriação da flor)  
 Sétimo livro — *Besshi kuden* (Notas complementares: a tradição oral)

É extremamente difícil estabelecer juízos de valor sobre os tratados de Zeami e, na verdade, nem se deve levantar semelhantes discussões. Porém, pode-se dizer que *Fūshikaden*, especialmente até o terceiro livro, reserva surpresas que raramente são sentidas nos demais estudos, no que tange a considerações sobre formação ou atuação do ator e sobre o espetáculo.

Desta forma, o primeiro livro contém reflexões sobre os ensinamentos que devem ser ministrados ao aprendiz, em consonância com sua evolução etária, a qual é dividida em sete fases: “sete anos”, “a partir de doze ou treze anos”, “a partir de dezessete ou dezoito anos”, “vinte e quatro — vinte e cinco”, “trinta e quatro — trinta e cinco”, “quarenta e quatro — quarenta e cinco” e “depois dos cinquenta anos”. Ali evoca com insistência a necessidade de o ator se conscientizar dos limites ou das vantagens que determinadas fases impõem ou concedem à sua arte. Estas vantagens Zeami identifica como “*jōbun no hana*” (a flor do momento), flor que desaparece junto com a época que provocou o seu desabrochar.

Todavia, a aspiração suprema do ator que escolheu o Nō como arte de sua vida é conseguir “*makoto no hana*” (a flor verdadeira), uma flor que não murcha mesmo com o passar dos anos, uma força que o ator adquire e que mantém, mesmo ao perder a beleza do corpo e da voz.

Portanto, “mesmo recebendo o elogio do público, mesmo sobrepujando os artistas consagrados, é necessário que se perceba tratar-se de uma flor insólita do momento; deve-se interpretar cada vez mais corretamente a mímica e, perguntando minuciosamente as opiniões dos mestres, deve-se multiplicar os exercícios. Assim, tomar a flor do momento pela flor autêntica é um estado de espírito que o afasta ainda mais da verdadeira flor. Só que a maioria das pessoas, ao se perder na flor do momento, ignora que esta logo desaparecerá.... se realmente houver conscientização de seu próprio nível, a flor que corresponde a este nível não desaparecerá jamais. Se [o ator] acreditar que é tão habilidoso a ponto de ultrapassar o próprio estágio, perde até a flor do estágio anterior” (*Tatoi, hito mo home, meijin nado ni katsutomo, korē wa ittan mezurashiki hananari to, omoisatorite, iyoioyo monomane womo sugu nishisadame, na wo etaran hito ni, koto wo komakani toite, keikō wo iyamashi ni subeshi. Sareba, jibun no hana wo makoto no hana to shiru kokoro ga, shinjichi no hana ni nao tōzakarū kokoronari. Tada, hitogoto ni, jibun no hana ni mayoite, yagate hana no usuru womo shirazu... waga kurai no hodo wo yokuyoku kokoroenureba, sorehodo no hana wa, itigo usezu. Kurai yori ue no jōzu to omoeba, moto aritsuru kurai no hana mo usurunari.*<sup>12</sup>).

“Dezessete ou dezoito anos” e “quarenta e quatro — quarenta e cinco” são períodos particularmente difíceis para um ator que almeja alcançar “*makoto*

*no hana*”. São fases em que “*jibun no hana*” desaparece. A primeira, motivada pela transformação física do ator, e a segunda, pelo cansaço que resulta da própria idade do artista.

“Dezessete ou dezoito anos” é o estágio da vida do ator em que sua “flor” da voz desaparece, em que não se vê mais o encanto natural que caracterizava seus anos anteriores. O jovem ator, conscientizando-se de suas próprias limitações, depara em seus ensaios, com dificuldades até então não sentidas, pensando que o público percebe esta sua insuficiência; sente-se ridículo e envergonhado e acaba finalmente por perder sua preciosa espontaneidade. Sua perseverança nos exercícios, próprios a esse período de transformação, é a única arma de que dispõe para lutar. E por ser uma fase crítica, ela é para o ator, o momento de decisão na escolha do Nō como a arte de sua vida. Por outro lado, a única força que resta aos “quarenta e quatro — quarenta e cinco” é aquela obtida do fruto dos anos de treinamento ininterrupto que a antecederam. Esta força, sim, é “*makoto no hana*”, a “flor” que surge do espírito e desabrocha numa árvore seca, com folhas esparças, mas porisso mesmo, mais bela e mais impressionante. É a “flor” que Zeami viu no Nō de seu mestre Kan-ami, o qual, uns quinze dias antes de morrer, aos cinquenta e dois anos, representou diante do deus do templo Sengen<sup>13</sup>, emocionando a todos com seu brilhante desempenho.<sup>14</sup>

No que se refere ao estudo da mímica, que é um dos elementos essenciais do Nō, Zeami o desenvolve no segundo livro, discorrendo sobre o modo de expressar a natureza ou o caráter dos “personagens-tipos”. Como objeto da análise, apresenta nove modelos: a mulher, o velho, o personagem de rosto descoberto<sup>15</sup>, o louco<sup>16</sup>, o monge, o ashura<sup>17</sup>, o deus, o demônio e o personagem de assuntos chineses.

Faz-se necessário aqui refletir sobre a teoria de “*Nikyoku santai*” (Dois elementos e três tipos) da qual o autor faz sua primeira referência em *Shikadō* para logo a seguir retomá-la no *Nikyoku Santai Ezu* a fim de explicá-la mais extensamente, inclusive com ilustrações.

A respeito dessa teoria, Zeami explica: “Não obstante sejam numerosas as modalidades [da nossa arte], a porta de acesso ao estudo do caminho<sup>18</sup> [que leva a ela] se reduz a dois elementos e três tipos. Como dois elementos, entendo o canto e a dança. Como três tipos, os “personagens-tipos” da mímica. De início, [o aluno] estudará a fundo, sob a direção do mestre, o canto e a dança e após os dez anos de idade, até atingir a maioridade, ele se absterá ainda por um certo tempo de estudar os três tipos... Depois, atingindo a maioridade, ele poderá usar a máscara, adaptar sua silhueta aos diversos gêneros, e numerosas serão as mímicas que lhe serão acessíveis; entretanto, mais que nunca, a porta que lhe permitirá chegar ao estilo autêntico da suprema realização é representada pelos três únicos tipos. Esses três tipos são: o tipo do ancião, o tipo da mulher e o tipo do guerreiro [É necessário] fazer bem esse triplo estudo, isto é, aprender a maneira de assimilar o ancião, aprender

a maneira de assimilar a mulher e aprender a maneira dos personagens enérgicos; depois [ é necessário ] aplicar a cada passo os dois outros elementos: o canto e a dança, aprendidos desde a infância; fora disso, não deve existir, aqui, nenhum outro objeto de estudo no nosso caminho. Quanto às demais formas de estilo cumpre esperar sem ansiedade que elas se desenvolvam naturalmente dos dois elementos e três tipos... Mesmo que esses estilos secundários não afluam, causados por insuficiência de capacidade artística, a partir do momento em que o ator tenha assimilado perfeitamente os dois elementos e os três tipos, torna-se um excelente artista” (*Sono fūtei ôshi to iedemo, shudô no nyūmon wa, nikyoku santi wo sugubekarazu. Nikyoku to môsu wa buga nari. Santai to môsu wa monomane no jintai nari. Mazu, ongyoku ni mai towô, shi ni tsukite, yokuyoku naraikiwamete, jussai bakari yori tōgyō no aida-wa, shibaraku santai woba naraubekarazu... Sate, genbukushite, nantai ni naritaran yoriwa, sude ni men wo kake, sugata wo shinajina ni nashikaete, sono nisegoto ôkarubekeredomo, naomo, makoto no jōka no geifū n itarubeki nyūmon wa, santainominari. Rōtai, nyotai, guntai, kore mitsunari. Ō ni narubeki jintai no manabi, onna ni narubeki jintai no manabi, ikioeru jintai no manabi, kono mitsu wo yokuyoku naraikiwamete, sate, tōgyō yori naraiboetsuru buga no nikyoku wo, shinajina ni watahite koto wo nasunaradewa, beti no kyokudō no naraigoto arubekarazu. Kono hoka no fūkyoku no shinajina wa, mina, kono nikyoku santai yori onozukara idekuru yūfū wo, shizenshizen ni matsubeshi... Moshī, naomo geiriki orosokarite, kono yūfūshōsezutomo, nikyoku santaidani kiwamaritaraba, jōka no shite nite arubeshi<sup>19</sup>).*

Assim, os nove modelos de *Fūshikaden* em *Shikadō* são reduzidos a três, o que faz supor que, na época de Kan-ami, o Nô era muito mais colorido e vivo do que na fase posterior, porque baseado na mímica, com fortes tendências para o realismo.

Mesmo as personagens femininas que surgem nas composições de Kan-ami como “Matsukaze”, “Shizuka” ou “Eguchi” são aquelas cuja principal exigência para o ator que as representa é o talento de dançarino. Ainda não surge nesta fase a mulher que compõe o gênero representativo do Nô de Zeami: a mulher aristocrática com beleza diáfana e profunda.

Entretanto, embora o imitar seja o principal objetivo para a composição do personagem, *Fūshikaden* restringe os limites da mímica. Se o ator desempenhar papel de camponês, Zeami o aconselha a não revelar as atitudes mais rudes do personagem. Contudo, seria altamente desejável que o ator incorporasse o poético ligado à beleza da natureza que existe nos sentimentos de um lenhador, de uma ceifeira ou de uma salineira.<sup>20</sup>

Por outro lado, Zeami explica nesse tratado, com a maior clareza possível, o interesse que cada personagem pode suscitar no palco. As frases como “para [ expressar ] o delírio que provém da tristeza, teremos com certeza a emoção e o interesse, se exprimirmos o delírio aplicando nele todo o espírito, fazendo-se da manifestação da tristeza a essência [ do jogo ] e fazendo-se do delírio, a flor”

(*omoiyue no monogurui woba, ikanimo mono omou keshiki wo hon-i ni atete,, kurū tokoro wo hana ni atete, kokoro wo irete kureba, kan mo omoshiroki midokoro mo, sadamete arubeshi<sup>21</sup>*) ou “em uma palavra, o engenho de representar de modo interessante o diabo é o mesmo que o eclodir de uma flor num recife” (*tada, oni no omoshirokaran tashinami, yuwaho ni hana no sakan ga gotoshi<sup>22</sup>*), exemplificaram a afirmação acima. Percebe-se que Zeami exige num personagem a harmonia entre os elementos aparentemente contrastantes, como a força e delicadeza.

Além disso, é interessante notar que no *Shūgyoku Tokka* a frase “simplesmente como uma flor que desabrocha numa velha árvore” (*tada, oiki ni hana no sakan ga gotoshi<sup>23</sup>*) de *Fūshikaden* é substituída por “ter olhar longínquo mantendo a serenidade de espírito” (*kashin enmoku<sup>24</sup>*). Ao se comparar essas duas afirmações, tem-se a impressão de que a primeira parece ter sido concebida a partir da construção do personagem que visa ao impacto sobre o público, e a segunda, a partir da posição do ator diante de seu personagem. De fato, Zeami, no desenvolver de seus trabalhos, vai gradativamente extinguindo a figura do público até chegar ao extremo de afirmar, em sua velhice, que ele, o artista, é o único e o melhor público de sua própria arte.<sup>25</sup> O período em que Zeami fez esta observação coincide com a época em que, talvez por questões de preferências políticas<sup>26</sup>, foi expurgado do meio artístico e exilado para a ilha de Sado.

No terceiro livro, Zeami destaca as questões concretas e objetivas concernentes ao espetáculo e também aquelas que surgirão ao longo da vida do ator. São levantadas nove questões desenvolvidas em forma de diálogo. Estas, em última instância, constituem reflexões sobre a maneira de conseguir ser um habilidoso ator de Nô, de conseguir se impor perante a platéia e de conseguir a consagração universal.

Assim sendo, a primeira questão trata das representações que se encontram em sintonia com a reação do público; a segunda, da teoria de “*Jō-Ha-Kyū*” (abertura, desenvolvimento, final) do Nô como desenvolvimento temporal da representação ou das representações; a terceira e a quarta, da teoria da composição das peças de Nô e dos ensaios para preparar os atores para os concursos; a quinta, versa sobre a habilidade de um ator (onde se ressalta a idéia de que o hábil é o exemplo para um inábil e um inábil é o exemplo para um hábil, pois, a observação dos defeitos já é por si um exercício para não repetir os mesmos erros<sup>27</sup>); a sexta, discute os diversos graus de desenvolvimento no Nô (onde esclarece que esses graus são obtidos através da capacidade que se consegue apenas por meio de treino e que quanto à eficácia da representação, esta, à primeira vista, nos causa a profunda impressão de “*kasa*” (volume), ou seja, algo que se parece com uma força quantitativa, embora, na verdade, se trate de “*take*” (distinção), isto é, a força qualitativa que surge naturalmente como conseqüência de um acúmulo de exercícios; ressalta ainda que esta força não pode ser jamais conseguida se ela se tornar a meta dos treinamentos); a sétima

questão enfatiza a importância de unir num único corpo a música que se ouve e a imagem que se vê; a oitava é a descoberta do Belo na flor que desvanece (onde destaca a necessidade desse desvanecer pois trata-se do Belo que surge na flor prestes a cair, no charme fugitivo das coisas passageiras); a última questão é uma reflexão sobre a importância de se adquirir a “flor”, pois, “o essencial, o fundamental do Nô se encontra neste único caminho”<sup>28</sup>.

Merece destaque a frase que praticamente finaliza este livro, “a flor deve estar no fluxo d’alma, a semente deve ser o trabalho” (*hana wa kokoro, tane wa wazanarubeshi*<sup>29</sup>) pois pode-se comparar com a frase que o poeta Kino Tsurayuki traz no prefácio de *Kokin Wakashû*<sup>30</sup>, uma antologia poética imperial do início do século X.

Kino Tsurayuki afirma que “a poesia de Yamato (japonesa) tem como semente a alma humana e dali brotam múltiplas formas de expressões verbais” (*Yamato no uta wa hito no kokoro wo tane to shite, yorozu no koto no ha tozo narerikeru*<sup>31</sup>). Portanto, é da alma humana que surge o broto, o galho, e finalmente a flor que é o próprio trabalho poético.

A inversão desta frase acima, feita por Zeami, ou seja, a semente como trabalho e a flor como alma, reflete na verdade, a extrema importância que dava este ator e poeta ao treinamento sistemático e infundável dos exercícios de Nô para conseguir a consagração pública. Mostra desta forma que mesmo a inspiração só nasce após o domínio completo de seu trabalho, do espaço, do público. Nesse sentido, “*makoto no hana*” – aspiração máxima de um ator – é o sentimento que floresce no palco, apenas com o aprofundamento do trabalho ininterrupto.

O quarto livro se distancia da temática geral de *Fûshikaden*, isto é, das reflexões sobre diversos aspectos que englobam uma representação de Nô. Este livro é um registro da história do Nô, a sua relação com os serviços religiosos estabelecendo sua origem na época dos deuses. Provavelmente esta história se baseava em lendas que circulavam entre os atores de Nô.

As diferenças da arte de representação entre as escolas da província de Yamato, Ômi<sup>32</sup> ou mesmo Dengaku, a diferença entre os “olhos aguçados” e “não aguçados”<sup>33</sup>, a necessidade de se possuir uma arte que seja aceita tanto pela nobreza, pelo clero, quanto pelos habitantes da província, são abordadas no quinto livro de *Fûshikaden*.

Zeami declara que normalmente é difícil para um bom ator de Nô satisfazer o gosto dos “olhos não aguçados” e é impossível a um mau ator corresponder às exigências dos “olhos aguçados”. Para ele um mau ator que não consegue contentar o gosto do público refinado é absolutamente compreensível. Contudo, que um bom ator não possa causar um impacto sobre os “olhos não aguçados”, denota seu defeito imperdoável de não conhecer suficientemente o público. Um verdadeiro ator que tenha conseguido “*makoto no hana*” seja ele da escola de Ômi, Yamato ou Dengaku, é capaz de emocionar da mesma forma tanto os nobres quanto os que habitam as longínquas províncias ou

os campos; este será sem dúvida um ator que nunca sucumbirá diante de uma “flor” juvenil.<sup>34</sup>

Zeami reconheceu em Kan-ami esse ator completo e diz que seu falecido pai “tanto em qualquer canto do campo, como nas vilas das montanhas afastadas. exercia sua arte tendo em conta as disposições de espírito [ de seu público ], dando importância aos usos e costumes do lugar” (*ikanaru inaka yamazato no katohorinitemo, sono kokoro wo ukete, tokoro no fûgi wo ichidaiji ni kake-te, gei wo seshinari*<sup>35</sup>). E essa sensibilidade em relação ao público é extremamente importante pois, “até um ator que tenha obtido uma consagração pública pode conhecer, excepcionalmente, em razão da coincidência de circunstâncias incombateáveis, um momento de relativo desfavor; mesmo nesse caso, se ele não perdeu a flor [ que lhe vale ] os aplausos dos campos e das províncias longínquas, impossível que o seu caminho seja subitamente interrompido; é se seu caminho não foi interrompido, ele deverá reencontrar um dia um favor universal” (*tenga ni yurusare wo etaru hodo no shite mo, chikaranaki inganite man-ichi sukoshi sataruru jibun aritomo, inaka, ongoku no hōbi no hana usezu wa, futsuto michi no tayuru koto wa arubekarazu. Michi taezu wa, mata, tengu no toki ni au koto arubeshi*<sup>36</sup>). Desta forma, a necessidade permanente do ator em conhecer o seu público, em estar sensível à sua mais ínfima exigência é enfatizada como questão incontestável para conseguir a sua realização profissional. Além do mais, a existência do ator se apoia na aceitação de sua arte pelo povo, no seu sucesso nas províncias e nos campos, fato que causa a forte impressão de que o Nô da época de Kanami era muito mais popular, mais vivo que o arrolado nas transmissões posteriores de Zeami.

O sexto livro expõe uma teoria sobre a composição de Nô o que é posteriormente desenvolvida em *Nôsakusho*. Inicia o livro asseverando que “redigir os livretos de Nô é a alma deste caminho” (*Nô no hon wo kaku koto, kono michi no inochinari*<sup>37</sup>). Estas composições deverão ser formuladas em versos que serão apreciados através dos ouvidos e não dos olhos, isto é, as peças deverão ser constituídas de palavras inteligíveis ao público, com sons familiarizados e significados facilmente compreensíveis; essas palavras, por sua vez, deverão formar um elo harmônico com a música.

Na terceira questão do terceiro livro, Zeami já considerava ideal o ator e o compositor serem um único artista, uma vez que toma-se difícil fazer coincidir idéias de pessoas distintas. Essa união de idéias, ou seja, o desempenho do ator conforme a intenção da peça, é uma condição “a priori” necessária para um bom trabalho. Para um bom ator, tal é o envolvimento com sua arte que compor uma peça de Nô não deve ser impossível. Ora, possuir sua própria peça é um fator sumamente importante pois mesmo sendo um artista hábil, aquele que não a possui é igual a um guerreiro que, embora bravo e corajoso, não pode dispor de armas para ocasiões imprevistas.<sup>38</sup>

Outro aspecto destacado neste livro é “*yûgen*” (charme sutil) e “*tsuyoki*” (força) como duas qualidades que constituem o Belo do Nô. Afirma que essas qualidades são alcançadas pela fiel imitação da realidade, pois, se se frustrar

nessa tentativa, o "yūgen" se transformará em "yowaki" (fraco) e o "tsuyoki" em "araki" (rude). Porém, diz Zeami, como a geração de sua época encontra um certo prazer antes em "yūgen" do que em "tsuyoki", é necessário desviar ligeiramente todos os papéis em direção a essa qualidade. Como compositor, igualmente deverá o artista estar ciente desta preferência do público.<sup>39</sup> De fato, Zeami, fiel ao princípio de que um artista de teatro deve conhecer a exigência da platéia, o gosto da época, criou em suas composições personagens femininas suficientemente dotadas desta qualidade, tomando-as personagens representativas de seu Nô, diferente daquelas que aparecem nas obras de Kan-ami.

O sucesso de um Nô está na criação de um conjunto harmônico do espaço, do tempo e do artista.

A "flor" (*hana*) é o objeto de discussão do último livro de *Fūshikaden*. Zeami chamou de "flor" a eficácia teatral, isto é, a "flor" é o Belo que se instala na parte mais recôndita da arte e ela se torna visível apenas através de uma representação de alto nível.

"A flor, o interessante, o insólito — estes são três conceitos que surgem do mesmo espírito" (*hana to, omoshiroki to, mezurashiki to, kore mittsu wa onaji kokoronari*<sup>40</sup>). Conseqüentemente, a "flor" é o charme que nos surpreende pelo insólito, pelo incomum.

A flor é o insólito pois, se comparada com os galhos e folhas, embora todos possuam seu belo particular, destaca-se por sua existência extremamente curta, impossível de ser conservada sem que ela desvaneça. Ela é amada por sua fugacidade e pela efemeridade.

Na arte de representação, além do "interessante", é o "insólito" que prende a atenção do público. Entretanto, o "insólito" não deve ser confundido com o "extravagante". Assim como a flor que possui a sua estação para desabrochar magnificamente, o ator deverá revelar seu talento que esteja em harmonia com o espaço, o tempo e o público. O Belo ou a "flor" surge em seu devido meio temporal e espacial; fora dele, ela poderá surpreender a platéia, mas a desarmonia assim criada tira-lhe o caráter do "insólito" que prende o interesse do público.

Assim, para o ator conseguir a versatilidade que permite mostrar sua arte correspondente a diferentes momentos, é indispensável que ele possua um vasto repertório. Possuir um vasto repertório é a exigência do "insólito" pois bem se sabe que a flor que hoje se aprecia é a mesma flor do passado, mas por ter esperado pacientemente seu novo momento para florir, ela atrai e emociona a todos.

Na verdade, é apenas no estágio em que o ator assimilou todo o seu repertório, em que dominou todos os recursos é que ele saberá o segredo de nunca mais perder a "flor". Por exemplo, o artista que conhece somente o tipo demônio, saberá sem dúvida representá-lo corretamente. Todavia, ele não dominará o lado "insólito" do personagem que faz o charme da representação. E este

"insólito", ele só descobrirá através do conhecimento de outras tantas personagens. Se o demônio é o eclodir de uma flor sobre um recife, este ator conhecerá apenas o recife, o que o tomará um personagem "araki", ou seja, rude.<sup>41</sup>

A partir de todas essas exigências da arte é que Zeami enfatiza o fato de considerar a semente como o trabalho do ator e a "flor" como a sua disposição de espírito. O ator que conhece a fundo a sua arte é aquele que possui sementes para várias estações a fim de fazer desabrochar no palco a "flor" que o público deseja, a "flor" que causará o impacto maior ao público.

Numa representação de Nô, cada uma das partes que a compõe possui a sua "flor" específica. Desta forma, para o ator atingir o sucesso em seu trabalho é indispensável aprofundar-se em cada "flor", isto é, a "flor" do canto e da dança, a "flor" da mímica, a "flor" dos dez tipos e das idades que chegam, a "flor" do espírito atento, a "flor" do segredo e a "flor" da causa e efeito.

Ora, para obter a "flor" do canto é necessário que o ator domine o "fushi" (melódia) pois só assim conseguirá o "kyoku" (modulação) que é a propriedade particular e personalíssima do ator hábil, tão pessoal que este nunca poderá cantar com os demais e nunca cantará duas vezes da mesma forma. Na dança, por sua vez, os movimentos são de propriedade de todos os atores enquanto que o refinamento da elegância é próprio do artista hábil. Sendo assim, a "flor" do canto e da dança é a elegância do movimento e a modulação da voz.

Quanto à mímica, sua "flor" surge num estágio onde não existe mais a consciência do "imitar". É o estágio em que o ator consegue apreender a psicologia do personagem. Compreende e sente, por exemplo, que no coração de um ancião existe sempre um desejo de se comportar como um jovem e procura mostrar esta realidade através de uma representação. Um ancião realiza todos os movimentos de um jovem mas estes estão ligeiramente deslocados em relação à cadência marcada pelo tambor, pois apesar de todo seu desejo de acompanhar a juventude, seu corpo não obedece curvado pelo peso dos anos.

A "flor" dos dez tipos e das idades que chegam é a "flor" da forma. Já se estabelece aqui uma discussão para tentar definir o que seriam os dez tipos para Zeami. Uns afirmam que os dez tipos constituem os "personagens-tipos" enumerados no segundo livro, desdobrando o tipo demônio em demônio infernal e em ser humano transformado em demônio. Para outros, o número dez deverá ser compreendido no sentido da totalidade dos "personagens-tipos" de Nô. De qualquer modo, os dez tipos constituem as formas fundamentais sobre os quais novas formas serão compostas. Assim a "flor" das idades é aquela que floresce de acordo com a forma que é construída em consonância com cada idade. Enfim, se o ator possuir todas as formas de Nô, se ele conseguir incorporar todas as formas que correspondam a cada idade, este ator poderá fazer surgir a "flor" da representação, revivendo a forma que atenda à necessidade do momento.

Da atitude que o ator impõe perante a representação nasce a “flor” da atenção. Esta atitude deve passar pelo processo do pensamento dialético pois “no momento de interpretar uma forma impertuosa deverá [ o ator ] tomar cuidado de não esquecer os sentimentos doces; isto é a maneira de evitar o rude, por mais impetuosa que seja [ a personagem ]” (*ikareru fûtei nisen toki wa, yawarakanaru kokoro wo wasurubekarazu. Kore, ikani ikarutomo arakaru-majiki tedenari*<sup>42</sup>). Por outro lado, na mímica do charme sutil, não deve esquecer o princípio da força. Mesmo no emprego do corpo é necessário haver esta participação de espírito pois para um corpo em repouso são necessários fortes apelos dos pés e para os pés em repouso são necessários movimentos vigorosos do corpo.<sup>43</sup>

Esta mesma idéia é retomada por Zeami em *Kakyô* através das palavras “ao movimento forte do corpo, apelos moderados dos pés; aos fortes apelos dos pés, movimento moderado do corpo” (*Gôshindô yûsokutô, gôsokutô yûshindô*<sup>44</sup>) explicando com minúcia a eficácia desta técnica. Estabelece também a relação entre o corpo e o espírito, aconselhando o ator a “mover o espírito aos dez décimos [ ao ] mover o corpo aos sete décimos” (*Dôjifu bunshin dôhiti bunshin*<sup>45</sup>) pois assim o corpo tomará a base, e o espírito as últimas vibrações da aparência, prendendo, desta maneira, a atenção do público. Este princípio parece definir a estilização do gesto próprio do Nô; a mímica, por consequência, responde à verdade interna que deve estar sempre presente no espírito.

A respeito da “flor” do segredo, “se a tiver em segredo ela será a flor e se não mais a tiver em segredo ela não será mais a flor” (*hisureba hananari. Hisezu wa hananarubekarazu*<sup>46</sup>). Se a platéia souber de antemão que algo de insólito se passará, nada a surpreenderá pois é justamente do não conhecimento prévio do público em relação a “flor” que se faz a “flor” do ator. Para se vencer um rival, será mais fácil se ele não se encontrar de sobreaviso. A eficácia do “insólito” está exatamente em entorpecer a desconfiança do adversário e obter a vitória. Nessas condições, não é revelando o segredo da arte que se alcança a “flor”.

A “flor” da causa e efeito, como a flor do segredo, não trata diretamente da representação mas, mais que isso, ela é a “flor” que surge segundo o procedimento tomado pelo ator diante da representação. Ora, se o treinamento é a causa, a representação será a consequência. Esta consequência se desenvolve a partir do treinamento e obedece a causa e efeito de momentos que serão sempre a intercalação do positivo e do nefasto. Conhecer a fundo este princípio significa para o ator saber o justo momento de revelar seu talento. Assim, num concurso de Nô sem muita importância, o artista deverá poupar sua força pois esta força reservada fará criar o “insólito” numa competição de maior importância.

Zeami defende a aplicação do princípio do “insólito” até ao extremo. Até então induzia os atores a procurarem o “insólito” dentro das coisas a serem representadas. Contudo agora chega a aconselhá-los a desempenharem pro-

positalmente mal o seu papel para se beneficiarem plenamente do efeito da surpresa.

Ademais, é necessário numa competição, reconhecer a alternância dos momentos positivo e nefasto que sempre chegarão para um ou outro grupo. Vencer significa esperar o momento nefasto do adversário para apresentar, por sua vez, um bom Nô.

Finalmente, percorrendo todos esses caminhos, Zeami declara que na verdade “uma vez alcançado o cume do conhecimento desta arte, constata-se que a “flor” não possui, de maneira nenhuma, existência própria” (*kono michi wo kiwame owarite mireba, hana tote beti ni wa naki mononari*<sup>47</sup>). A “flor” é o Belo que floresce no palco como consequência da assimilação dos exercícios que foram levados a efeito pelo ator em consonância com as idades, do domínio de um vasto repertório, do acúmulo de várias técnicas de representação, do conhecimento de seus limites, da consciência da disposição do espírito do público, do saber valer-se dos momentos positivos e nefastos para o seu sucesso. Possuir finalmente essa “flor verdadeira” (*makoto no hana*) significa ter sua consagração universal, ter em mãos uma arte que surpreenda a nobreza, o clero, os habitantes das longínguas províncias ou dos campos.

Na verdade, *Fûshikaden* mais do que teoria da arte de representação, é uma teoria da estratégia de luta de como vencer o rival, de como dominar o público, de como se auto-dominar para conseguir se realizar no seu caminho e, além disso, de como dar continuidade digna a sua arte, pois Zeami finaliza este tratado afirmando: “Que seja ele o seu próprio filho, evita transmitir esses ensinamentos a um incapaz. Dizem<sup>48</sup>: Não é pelo parentesco, é pela sucessão às tradições que se constitui uma linhagem. Não é pelo berço; é pelo saber que se forma o homem” (*tatoe isshitari to iutomo, bukiryô no mono niwa tsutaubekarazu. Ie, ie ni arazu. Tsugu wo mote ie to su. Hito, hito ni arazu. Shiru wo mote hito to su/ to ieri*<sup>49</sup>).

## NOTAS

1 – Danças e mímicas que entraram da China para o Japão no século VIII. Na época Kamakura (XIII-XIV), tornaram-se famosas as representações que possuíam um forte cunho cômico.

2 – Danças antigas de origem japonesa que eram realizadas e dirigidas especialmente ao deus do arroz.

3 – Quatro grupos da província de Yamato (atual prefeitura de Nara) constituíam-se de Enmai-za (posteriormente Komparu-za), Sakato-za (posteriormente Kongô-za), Tobi-za (posteriormente Hôshô-za) e Yûzaki-za (posteriormente Kanze-za). Atualmente existem no Japão, cinco grupos de Nô: Komparu-za, Kongô-za, Hôshô-za, Kanze-za que perduram desde a época de Zeami e, grupo Kita que se estabeleceu no período de Azuchi Momoyama (1576-1600).

4 – “*Ichidai ichinin no sôdennari*” – Sen-ichi Hisamatsu e Minoru Nishio, *Nikon Koten Bungaku Taikei 65 Karonshû Nôgakuronshû* (Exposição Sumária da Literatura Clássica Japonesa 65 Teoria da Poesia e do Teatro Nô) (Tôquio, 1964) p.398.

5 – René Sieffert, *Zeami, La Tradition Secrète du Nô Suivi de Une Journée de Nô* (Paris, 1960) p.43.

6 – Foi publicado em 1945 – *Tôchû Zeami Nijûsanbushû* (Notas marginais – Vinete e Três Opúsculos de Zeami), Nôgakukai.

7 – Hisamatsu e Nishio, p.312.

8 – Hisamatsu e Nishio, p.368.

9 – Hisamatsu e Nishio, p.378.

10 – Sieffert, p.43.

11 – Mariko Akashi et al., “Fûshikaden”, *Traditions*, II, 2 (junho/1978), p.7.

12 – Hisamatsu e Nishio, pp. 345-346.

13 – Templo Shintô situado ao sopé do Monte Fuji.

14 – cf. Hisamatsu e Nishio, p.348

15 – “*Hitamen*” – Designa o rosto descoberto, sem máscara. É uma palavra pertinente que expressa muito bem o princípio da representação de Nô que considera o rosto descoberto como uma das máscaras.

16 – “*Monogurui*” – Loucura que resulta, geralmente, da obsessão. O termo sugere a idéia de “delírio”.

17 – “*Ashura*” – Fantasma de um guerreiro morto. E assim se manifesta nas peças de Nô do segundo grupo; entretanto, nas do quarto pode-se encontrar guerreiros vivos. Deve ser esta a razão pela qual Zeami considera, de uma forma mais geral, como *tipo do guerreiro* na sua teoria de *Nikyoku Santai*. Cf. Sieffert, pp. 317-318.

18 – “*Dô*” – Embora tenha ligação com o pensamento Taoísta como o termo para expressar o Absoluto, no período Muromachi, sob a influência do pensamento Confucionista, rareou a conotação mística. Zeami utiliza esta expressão para designar a tradição profissional, o caminho do ator.

19 – Hisamatsu e Nishio, pp.400-401.

20 – cf. Hisamatsu e Nishio, p.349.

21 – Hisamatsu e Nishio, p.352.

22 – Hisamatsu e Nishio, p.355.

23 – Hisamatsu e Nishio, p. 351.

24 – Hisamatsu e Nishio, p.463.

25 – Tadahiko Kitagawa, *Zeami*, (Tôquio, 1972) pp.136-137.

26 – Como conseqüência da preferência do Shôgun Yoshinori (que sucedeu seu irmão Yoshimochi em 1428) pelo Motoshige On-ami (1398-1467), sobrinho de Zeami, este último é exilado na ilha de Sado em maio/1434.

27 – cf. Hisamatsu e Nishio, p.363.

28 – “*Ichidaijitomo, hijitomo, tada kono ichidônari*”, Hisamatsu e Nishio, p.367.

29 – Hisamatsu e Nishio, p.367.

30 – *Antologia das Poesias Antigas e Modernas*, primeira das vinte e uma antologias imperiais, organizada por Kino Tsurayuki e outros poetas sob a ordem do imperador Daigo. Foi iniciada por volta de 905 e finalizada em 922. Contém cerca de mil e cem poemas que foram agrupados segundo os temas – Primavera, Verão, Outono, Inverno, Felicitações, Despedidas, Viagens, Nome das Coisas, Tristeza e Variedades.

31 – Kiyôichi Nishishita, *Nihon Koten Zenshû, Kokin Wakashû* (Coleção Completa da Literatura Clássica Japonesa, Antologia das Poesias Antigas e Modernas) (Tôquio, 1967) p.37.

32 – Província de Ômi (atual prefeitura de Shiga) possuía três grupos – Yamashina-za, Shimosaka-za e Hie-za.

33 – “*Mekiki e Makikazu*”, pessoa que tem bom olho no julgar das coisas e pessoa que não tem bom olho no julgar das coisas. Cf. Meiqi – Companhia de IESV, Vocabulário da Língua de Iapam, Nagasaki, 1603, reprodução fotográfica feita pela editora Iwanami, Tôquio, 1960.

34 – cf. Hisamatsu e Nishio, p.375.

35 – Hisamatsu e Nishio, pp. 376/377.i

36 – Hisamatsu e Nishio, p.377.

37 – Hisamatsu e Nishio, p.378.

38 – cf. Hisamatsu e Nishio, pp.359-360.

39 – Hisamatsu e Nishio, pp.382-383.

40 – Hisamatsu e Nishio, p. 387.

41 – cf. Hisamatsu e Nishio, pp. 387-389.

42 – Hisamatsu e Nishio, p. 393.

43 – cf. Hisamatsu e Nishio, p. 393

44 – Hisamatsu e Nishio, p.411.

45 – Hisamatsu e Nishio, p.410.

46 – Hisamatsu e Nishio, p.394.

47 – Hisamatsu e Nishio, p.397.

48 – Possivelmente nas “transmissões orais”.

49 – Hisamatsu e Nishio, p.398. Esta frase mostra o rigor com que esta arte era encarada pois havia, desde o século XI no Japão, uma tradição em que as corporações artísticas eram moldadas segundo o sistema familiar.

#### BIBLIOGRAFIA

- AKASHI, Mariko et al., “Fūshikaden”, in *Traditions*, II, 2(junho/1978), pp.7-37.  
AKASHI, Mariko et al., “Fūshikaden (2)”, in *Traditions*, II, 3 (julho/1978), pp. 27-55.  
COMPANHIA DE IESV, *Vocabulário da Língua de Iapam*, Nagasaki, 1603, reprodução fotográfica realizada pela Iwanami, Tóquio, 1960.  
HISAMATSU, Sen-ichi e Nishio, Minoru, *Nihon Koten Bungaku Taikei 65, Karonshū, Nōgakuronshū* (Exposição Sumária da Literatura Clássica Japonesa 65, Teoria da Poesia e do Teatro Nō), Iwanami, Tóquio, 1964.  
HISAMATSU, Sen-ichi et al., *Nihon Bungakushi, Chūsei* (História da Literatura Japonesa, Idade Média), Shibundō, Tóquio, 1977.  
KITAGAWA, Tadahiko, *Zeami*, Chūōronsha, Tóquio, 1972.  
NEARMAN, Mark J. “Zeami’s Kyūi: A Pedagogical guide for Teachers of Acting in *Monumenta Nipponica*, XXXIII, 3 (outono/1978), pp.299-332.  
NISHIO, Minoru, *Chūseitokina Mono to Sono Tenkai* (Coisas Medievais e Seu Desenvolvimento), Iwanami, Tóquio, 1974.  
NISHIO, Minoru, *Zeami no Nōgeiron* (Teoria de Nō de Zeami), Iwanami, Tóquio, 1974.  
NISHISHITA, Kiyōichi, *Nihon Koten Zenshū, Kokin Wakashū* (Coleção Completa da Literatura Clássica Japonesa, Antologia das Poesias Antigas e Modernas), Asahi Shinbunsha, Tóquio, 1967.  
SIEFFERT, René, *Zeami, La Tradition Secrète du Nō Suivi de Une Journée de Nō*, Gallimard, Paris, 1960.

#### SOBRE A ESTRUTURA DA LÍNGUA JAPONESA

Tae Naito

O Japão tomou conhecimento da lingüística ocidental e com ela, do método histórico-comparativo de línguas existentes ou já desaparecidas, nos fins do século passado e inícios deste, quando então teve lugar a polémica a respeito da origem da língua japonesa, seu parentesco lingüístico e a família lingüística a que pertencia. Vários estudiosos, dentro e fora do Japão, compararam-na a inúmeras línguas até hoje conhecidas e já foi considerada, dentre muitas, da mesma família do esquimó, do birmanês, da língua basca, das australásias, da dos índios mexicanos, de algumas línguas indo-européias como o grego, o persa, o irlandês, apenas para citar algumas.<sup>1</sup>

Muitos desses estudos se restringiram a comparações de apenas um dos vários aspectos que compõem todo um sistema lingüístico, acabando por vezes, por confundir parentesco lingüístico com semelhança tipológica. Coincidências de categorias semânticas, principalmente, eram citadas, apresentando exemplos que poderiam muitas vezes ser tomados como simples curiosidade. De qualquer forma, essa pluralidade de línguas com as quais o japonês já foi comparado mostra como é difícil associá-lo a uma outra, constituindo um forte indício do seu relativo isolamento como grupo lingüístico.

Nas últimas décadas, estudos mais rigorosos vêm sendo realizados e hoje são três as teorias mais aceitas sobre o parentesco lingüístico da língua japonesa: a que defende o seu parentesco com a língua nativa das Ilhas Ryūkyū ou Okinawa, complexo de ilhas a sudoeste do arquipélago japonês; outra, com o coreano e uma terceira, com as línguas altaicas.<sup>2</sup>

Desde há muito, os japoneses acreditavam que a língua de Ryūkyū fosse um dialeto chinês, devido às diferenças com a sua língua, que se verificavam à primeira vista. Estudos comparativos posteriores, porém, atestaram a existência de muitos pontos de semelhança com o japonês – correspondência fonética, regras de acentuação, flexão verbal, uso de partículas pospositivas, sintaxe – levando os lingüistas a considerarem ambas as línguas oriundas de uma mesma