

NADYA MORETTO D'ALMEIDA
SAYONARA SOUSA PEREIRA

O BAILARINO NA MATURIDADE

UMA ABORDAGEM ATRAVÉS DA PEÇA
ROJÔ DE ISHII KAORU

RESUMO

>

No presente artigo apresentaremos a trajetória da coreógrafa/bailarina japonesa Ishii Kaoru (1932), uma das mais longevas artistas em atividade no Japão e, a partir do relato de uma de suas mais recentes criações, buscaremos estabelecer uma perspectiva acerca do performer na maturidade, tomando como referência os escritos produzidos por Zeami sobre o tema.

Palavras-chave:

Ishii Kaoru; dança japonesa; bailarino na maturidade.

O Bailarino na maturidade -
Uma abordagem através da peça *Rojô* de
Ishii Kaoru¹

NADYA MORETTO D' ALMEIDA
SAYONARA SOUSA PEREIRA

Nadya Moretto - Bailarina, doutoranda em Artes Cênicas pela ECA - USP, no PPGAC-ECA-USP, mestre em artes cênicas pela mesma instituição (2016), bacharel em dança pela UNICAMP(2007). Integrou por 4 anos o Laboratório de Estudos e Pesquisas em Tanz Theatralidades - LAPETT. Morou em Tóquio (2010/ 2011) onde experienciou a técnica corporal Noguchi Taisso e a dança tradicional japonesa estilo Bando. É bailarina e criadora das peças "Ovo de labirinto" (Toquio,2011), "Mulher da montanha"(São Paulo/ Aomori 2014) Até que o ovo se quebre" (São Paulo 2016) em parceria com Yu Miwa.

Sayonara Pereira - É professora da ECA-USP, e diretora do LAPETT - Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades na Universidade de São Paulo. Pós Doutora (2016) Freie Universität Berlin-Alemanha , Pós Doutora (2009) e Doutora (2007) pela Universidade de Campinas (UNICAMP). Graduada em Pedagogia da Dança pela Hochschule Für Musik und Tanz-Köln/ Alemanha (2003) e foi guest-student na Folkwang Hochschule (1985), escola dirigida, na ocasião, por Pina Bausch.

¹ Neste artigo grafaremos os nomes japoneses na forma original, colocando o sobrenome antes do nome. Os nomes japoneses serão transcritos para o alfabeto latino de acordo com o sistema *Hepburn*

² Foi ator, diretor, dançarino, dramaturgo e um dos mais importantes teóricos do Nô.

³ Embora seja recorrente referir-se às pessoas pelo sobrenome, abriremos exceção para os nomes Ishii Kaoru, Ishii Baku e Ishii Maki para que não haja imprecisão ou ambiguidade no texto.

No Japão do século XIV Zeami Motokiyo (1363-1443)² já escrevia sobre a força de um performer na maturidade. Referenciando estes escritos, apresentaremos, nesta primeira parte, a coreógrafa/bailarina japonesa Ishii Kaoru, hoje com 84 anos. Percorreremos a trajetória da artista e sua posição dentro da história da dança do Japão para depois destacar uma de suas mais recentes criações, a peça *Rojô* (2012).

Ishii Kaoru nasceu em 7 de julho de 1932, em Tóquio, no distrito de Hatanodai e se tornaria uma das mais importantes coreógrafas do Japão, entretanto, a dança entrou em sua vida por acaso. Em 1948, aos 16 anos, Kaoru³ acompanhou uma de suas amigas em uma aula ministrada em um estúdio de dança que ficava no bairro de *Jiyugauka*, no caminho entre a sua escola e a sua casa, em Tóquio. Tratava-se do estúdio de Ishii Baku (1886-1962), um coreógrafo bastante conhecido no Japão, mas sobre o qual ela nunca ouvira falar. Kaoru acabou por frequentar o estúdio de Baku, mesmo sem o conhecimento de seus pais, que só ficariam sabendo das atividades artísticas de sua filha algum tempo depois, quando o nome de Kaoru foi publicado no jornal como vencedora de um concurso de dança no Japão.

Desde pequena Kaoru era uma apreciadora das artes e gostava de frequentar as aulas de música oferecidas na escola em que estudava. Seu entusiasmo inicial era pela música, mas ela sabia que enveredar por estes estudos custaria um dinheiro que a sua família não tinha e, por este motivo nunca contou a seus pais sobre seu desejo.

Foi no estúdio de Baku que Kaoru pôde iniciar e desenvolver seu interesse pela criação artística. Ela foi a última aluna direta de Ishii Baku, um dos pioneiros da dança moderna japonesa que, na década de 20, obteve grande sucesso apresentando-se em países da Europa e nos Estados Unidos. Sua escola, fundada depois de seu retorno da Europa, tornou-se bastante reconhecida. Por ela passaram grandes bailarinos e criadores que contribuiriam para a formação da dança moderna na península da Coreia e em Taiwan, além do ícone da dança japonesa Ohno Kazuo⁴ (1906-2010). Quando Kaoru iniciou seus estudos em dança, Baku tinha 64 anos e não comandava todos os treinos em sua escola. As aulas eram, em grande parte, conduzidas pelos melhores e mais antigos bailarinos. Já Baku, quando em sala de aula, não corrigia fisicamente nenhum exercício. Era comum nessa época que os professores batessem ou forçassem dolorosamente o corpo do aluno para que os movimentos fossem realizados de forma correta. Kaoru conta que, por sorte, não experimentou esses momentos. A relação com seu mestre era pautada pela conversa: Kaoru apresentava uma ideia e eles dialogavam (YAMANO, 2014, p. 59). Na opinião do crítico de dança Yamano (2014, p. 76), Baku percebeu que Kaoru era uma bailarina que não temia a autoridade, o que era visto por ele como uma qualidade.

Ishii Baku tinha o costume de conferir um novo nome e seu sobrenome a todas as suas bailarinas, e assim o fez com Kaoru, em um gesto que lembra um costume dentro da dança tradicional japonesa onde os discípulos carregam o sobrenome de seu mestre.

⁵ Tradução livre: Moderna Cara.

⁶ Tradução livre: Moderna Cara Cara Cara.

⁷ Peça solo criada por Baku, provavelmente em 1927, a partir da personagem Anitra, escrita pelo dramaturgo norueguês Henrik Johan Ibsen. Foi dançada pela primeira vez por Ishii Konami (1905-1978), uma das mais antigas alunas de Baku.

Ao conversar com Kaoru, é possível perceber que ela sempre sentiu a necessidade de criar. Sua primeira peça foi composta quando ela ainda fazia parte da companhia de Baku e era aluna de sua escola. Quando Baku se ausentou por um longo período para realizar uma turnê na China, Kaoru propôs ao filho de seu mestre, o músico e jovem compositor Ishii Maki (1936-2003), uma parceria para a criação de uma peça. Depois de muitos embates entre os dois jovens artistas, foi concluída a sua primeira criação em parceria, intitulada *Gendai no Kao*⁵. Por ser preciso emancipar-se da companhia de seu professor para estreitar como coreógrafa, ela foi bastante criticada pelas colegas mais experientes. O ato de Kaoru era impensado para a época e, muito provavelmente, sendo Baku um professor temido e bastante enérgico, não era considerado pelas outras bailarinas do estúdio.

Kaoru e Maki mostraram *Gendai no Kao* para Baku assim que ele retornou de sua turnê. Baku assistiu à peça e propôs a mudança do nome da primeira obra da dupla. Kaoru conta que, a partir desse dia, quando a escola recebia alguma visita, seu mestre pedia que ela dançasse sua própria composição, agora intitulada *Gendai no Kao Kao Kao*⁶, seguindo a sugestão de seu mestre.

Baku demonstrava ter aprovado os anseios de criação da sua jovem aprendiz. Em 1957, ele a levou para um concurso na União Soviética, onde ela apresentou sua própria peça, *Guendai no Kao Kao Kao*, e *Anitra*⁷, peça composta por Baku e que fazia parte do repertório da companhia, tendo sido interpretada por suas mais importantes bailarinas de cada geração. De acordo com o crítico de dança Yamano Hakudai (2014, p. 59), quando o assunto era a coreografia *Anitra*, as bailarinas que dançaram a peça afirmavam que a sua versão era a mais correta; Baku, porém, mudava e ajustava o solo para cada bailarina, por isso não havia uma única versão correta. Kaoru contou em entrevista para Yamano (2014) que ela tinha consciência de que deveria dançar à sua própria maneira – Baku certamente não só a apoiaria, como de fato fez durante os ensaios, mas também esperava que fosse dessa maneira – e não pensava em sua coreografia como a legítima. Na época em que recebeu a missão de dançar esse solo, já não havia mais as

veteranas que o tinham dançado e ela não assistiu a nenhuma versão da coreografia feita por outras bailarinas, anteriormente. Em Moscou, na primeira apresentação internacional de sua carreira como bailarina e coreógrafa, ganhou o primeiro lugar com *Anitra* e o segundo lugar com *Gendai no Kao Kao Kao*.

A viagem à União Soviética expôs Kaoru ao balé russo. Deslumbrada com as técnicas de saltos dos bailarinos daquele país, ao voltar para o Japão, manifestou a Baku seu desejo de estudar balé clássico. É importante ressaltar que no Japão os alunos permanecem com seus mestres até sua emancipação artística e a ligação com o mestre é bastante forte, de modo que estudar com outro professor não costuma ser bem visto pelos profissionais e estudantes de dança. Naquela época, a conversa de Kaoru com Baku seria quase impensada. Kaoru considerava importante passar pelo treinamento clássico, assim como seu mestre um dia passara, e, apesar de ter sido criticada por suas colegas, recebeu o aval de Baku para frequentar diariamente as aulas da bailarina russa Sulamith M. Messerer Суламифь Мессерер (1908-2004). Messerer foi bailarina do Teatro Bolshoi e morou durante alguns anos no Japão para ensinar balé. Na Europa, o balé era uma arte já consagrada e a dança moderna surgia como outra forma de pensar a dança. No Japão, o balé e a dança moderna europeia chegaram ao país quase no mesmo momento, e Kaoru frequentou as aulas de balé durante dois anos.

Em 1964, Kaoru se tornou uma das primeiras artistas a receber a bolsa *Fullbright Researcher of Modern Dance from Japan* para estudar dança nos Estados Unidos. Ingressou no departamento de Dança da *Juilliard School*⁸ e graduou-se em 1966. Kaoru teve a oportunidade de estudar com grandes nomes da dança norte-americana, como José Limon (1908-1972), Martha Graham (1894-1991), Antony Tudor (1908-1987) e Anna Sokolow (1910-2000), em uma época de grande ebulição cultural e agitação política e social.

⁸ Prestigiada escola de música e artes cênicas localizada em Nova Iorque, Estados Unidos. Foi fundada em 1905.

⁹ Tradução livre. Original: (Shiju-hôshô)

¹⁰ Tradução livre. Original: (Kyokujitsu-shôjushô)

Os anos 60 ficaram marcados pela luta a favor dos direitos civis dos negros e por outros movimentos sociais que questionavam a ordem vigente. No campo das artes, nas décadas precedentes, a chegada de muitos artistas e intelectuais fugidos da Segunda Guerra Mundial trouxe para a América uma vanguarda europeia que ajudou a formar o pensamento e as práticas artísticas nos Estados Unidos. O fato de terem recebido uma elite intelectual e artística, somado aos embates políticos e sociais da época, culminou em um momento de efervescência cultural no país.

O retorno de Kaoru ao Japão ocorreu em 1966, e a partir desse momento, a artista passou a criar incansavelmente. Durante os quase 60 anos de carreira, é possível contabilizar mais de uma criação por ano. Há peças que foram feitas em parceria com a rede de televisão estatal japonesa (NHK) entre os anos de 1969 e 1982, peças que foram apresentadas em teatros e peças que foram concebidas para vídeo. Algumas peças foram idealizadas para um elenco numeroso, e outras, para trios, duos ou solos. Em algumas peças, ela atuou como criadora e diretora; em outras, foi também performer. Kaoru coreografou para teatros convencionais, mas também fez projetos para espaços alternativos. Muitas peças foram feitas em colaboração com artistas de outras áreas, como poesia, música e artes visuais. Faz parte do estilo de Kaoru trabalhar com diferentes tipos de intérpretes, desde bailarinos com forte treinamento clássico até bailarinos identificados com técnicas de dança moderna e contemporânea e dançarinos que têm no Butô a sua principal linguagem.

Ishii Kaoru recebeu vários prêmios por sua dança. Do governo japonês recebeu, em 1998, a Medalha Fita Roxa⁹, a mesma que seu mestre Baku ganhou em 1955, e, em 2005, a Medalha do Sol Nascente, Raios Dourados com Rosetas¹⁰, por sua contribuição à cultura do país. Como coreógrafa também foi contemplada com todos os importantes prêmios de dança no Japão.

Na década de 70, Kaoru foi à Europa e aos EUA para uma turnê. Em 1974, participou do *Meta Music Festival' 74* na Alemanha e do *Graz Music Festival* na Áustria. No mesmo ano, Kaoru fundou o seu grupo, o *Tokyo Dance Theatre*, e trabalhou principalmente com bailarinos convidados e a partir de projetos. Em 1980, foi coreógrafa convidada do balé Poznan da Polônia.

A artista continua a atuar na capital japonesa e, recentemente fez uma visita ao Brasil¹¹ onde apresentou algumas performances em locais alternativos que fazem parte de seu projeto *Guerrilla Dance*¹², projeto este que ela desenvolve desde 2007 em Tóquio. A seguir, faremos uma breve apresentação de uma de suas mais recentes criações a peça *Rojô* que estreou em Tóquio em 2012.

Rojô pode ser traduzido para o português como “Na nuá” e, segundo a artista, foi inspirada em suas memórias das *paper bag ladies*¹³ que ela costumava ver no período em que morou nos Estados Unidos. Também foram referências para essa criação um poema de Tanikawa Shuntaro e o romance *On the road*¹⁴ (1957) do escritor norte-americano Jack Kerouac (1922-1969). É importante salientar que na época da estreia da peça, Kaoru tinha 80 anos e além de criadora também atua como bailarina, dividindo a cena com o jovem violonista Koike Ryuhei. Ao descrever uma das suas peças mais recentes, ressaltaremos também a longevidade do performer na dança, nos apoiando nos escritos de Zeami para buscar uma perspectiva sobre o performer através das artes cênicas tradicionais japonesas.

No âmbito da dança moderna e contemporânea do Japão, podemos citar alguns exemplos de artistas que continuam a performar ou que performaram na idade madura: Ohno Kazuo, expoente do *Butô*, faleceu aos 104 anos sem jamais ter se aposentado dos palcos; antes dele, o mestre de Kaoru, Ishii Baku, se apresentou até os 75 anos, apenas alguns meses antes de falecer; no Brasil, as bailarinas Angel Vianna que está com 89 anos, e Marilena Ansaldi com 83 anos podem ser consideradas bons exemplos de performers longevas.

Há mais de 500 anos o artista e teórico do *Nô*, Zeami Motokiyo (1363-1443), versou sobre a longevidade do performer ao escrever sobre seu pai, o também performer Kan'ami (1333-1384), que, segundo a pesquisadora Giroux (1991, p.110), “[...] com mais de 40 anos, oferecia ao público a ilusão de um menino de 12 ou 13 anos [...]”.

Zeami, em seu tratado chamado *Fushikaden*, revela que seu pai faleceu com 52 anos e que “sua última performance foi carregada de cores e sua Flor parecia ter se dilatado” (2013, p. 55).

A ideia da Flor usada por Zeami para descrever a performance de seu pai aparece na maioria dos 21 tratados escritos por ele sobre o *Nô*. Para entendermos o elemento da Flor na obra de Zeami, seguimos a pesquisadora Sakae Giroux:

Qual seria então o sentido da palavra Flor? Se quisermos traduzi-la em linguagem teatral, seria o efeito cênico da representação de nô. Ou melhor, o efeito emocional por ela provocado, graças ao trabalho do ator. (GIROUX, 1991, p. 106)

Para Zeami, um ator que alcançou a verdadeira Flor jamais perderá um confronto com um performer mais jovem. Ele diz:

¹¹Kaoru esteve no Brasil em 2014 onde ministrou workshops e apresentou performances na USP, na SP Escola de Teatro e no espaço cultural entreVão, além de conceder uma entrevista para o canal de TV Arte 1.

¹²Atividade performática que Kaoru desenvolve regularmente desde 2007 em espaços alternativos principalmente na cidade de Tóquio.

¹³Em tradução livre, “as senhoras com sacos de papel”. Termo usado nos Estados Unidos para designar as moradoras de rua que carregavam todos os seus pertences em sacos de papel.

¹⁴No Brasil o romance foi traduzido como *Pé na estrada*.

*Um ator que não perdeu sua Flor, mesmo após a idade de cinquenta anos não pode ser derrotado por um jovem ator, não importa quão boa a Flor deste último seja. Um bom e habilidoso ator é derrotado simplesmente porque ele perdeu sua Flor.*¹⁵ (ZEAMI, 2013, p. 73)

Ainda sobre seu pai, Zeami conclui : “[...] se um ator realmente dominou a Flor, a árvore pode ser velha e seus ramos e folhas escassos, ainda assim, as flores permanecerão sem cair”¹⁶ (2013, p. 55)

É justo dizer que Kaoru, mesmo hoje com 84 anos, tem um invejável vigor físico, fruto de uma combinação de fatores que incluem uma profunda pesquisa corporal e treinamentos diários. No entanto, em *Rojô*, mais do que vigor físico, ela mostra um aprofundamento do performer em cena na busca do constante amadurecimento de sua Flor.

A peça começa com o palco repleto de caixas de papelão amontoadas até o teto, ocupando toda a parte frontal do espaço cênico e formando uma parede. Essas caixas são iluminadas pela projeção de um vídeo que exibe prédios e imagens de cidade passando aos nossos olhos como se estivéssemos dentro de um trem em movimento. A música que toca é delicada e melancólica. A cidade continua a passar cada vez mais rápido pela superfície das caixas. Do canto esquerdo do vídeo, uma senhora com uma sacola nas costas aparece. Ela parece procurar algo dentro das caixas. Ao tentar pegar umas delas, a senhora acaba por derrubar parte da parede de papelão. Logo três jovens vestidos de macacão e boné aparecem e passam a recolher as caixas uma a uma, deixando para trás uma delas ao fundo do palco. Da caixa abandonada soa o dedilhar de um violão e logo o violonista sai da estrutura de papelão. A senhora retorna à cena e o observa de longe. O violonista percebe a sua

presença. Ele sai. O ambiente frio e noturno transforma-se em um ambiente mais intimista e quente. Uma delicada música com piano e violino começa. A senhora percorre todo o palco, escolhe um lugar para colocar a sua cadeira e senta-se. Sentada, desliza seus olhos pelo espaço a observar tudo ao redor. Esboça algumas reações. Parece pegar, manipular e depois descartar algo. De súbito, a senhora se levanta da cadeira caminha rapidamente pelo palco, pega algo e coloca dentro de sua roupa. Aos poucos a senhora fecha os olhos e seu corpo vai perdendo o tônus muscular. Ela parece entrar em um sono profundo. O relaxamento a leva para a queda e a senhora rola no chão. Ela retorna para sua cadeira. E assim movimentos se sucedem. O espectador tem a impressão de acompanhar o íntimo dessa senhora.

A peça *Rojô* pode ser dividida em três grandes momentos. Na primeira parte, temos a ambientação do espaço e logo somos “puxados” em um movimento de zoom para acompanhar uma fresta de intimidade daquela senhora. No segundo momento, a cena se abre e podemos ver a relação do violonista com a figura cambaleante de Kaoru. No terceiro momento, Kaoru se apresenta neutra, vestida de preto e com caminhar discreto. A ênfase da cena está no movimento das suas mãos. Ela senta em frente a um grande vaso de onde emana um fecho de luz e move as suas mãos em torno de uma grande flor vermelha que está dentro do vaso. Ao final, Kaoru convida o público a formar uma grande roda no palco, em torno da flor, ao som de *Over the Rainbow*¹⁷, fechando a apresentação.

Em *Rojô*, podemos encontrar a força que existe na aparente fragilidade de uma condição de vida de uma senhora à margem da sociedade, trazida ao palco pela força de uma performer que está em busca do florescer constante.

Um ator talentoso que coloca em grande esforço, no entanto, irá manter a sua Flor, mesmo que suas habilidades possam se deteriorar. E se a própria Flor permanece, ele deve continuar a ser interessante para o público para a sua vida. (ZEAMI, 2013, p. 73)

¹⁵ Tradução livre. Original: “ An actor who has not lost his Flower may be. It is simply that a good and skillful actor is defeated because e has lost his Flower.”

¹⁶ Tradução livre. Original: “[...] if an actor has truly mastered the Flower, the tree may be old and its branches and leaves few, yet the flowers will remain without falling.”

¹⁷ Música composta por Harold Arlen e E.Y. Harburg na década de 30.

Considerações Finais

Neste artigo, apresentamos uma visão do bailarino na idade madura, observando a peça *Rojô*, um dos mais recentes trabalhos da bailarina/coreógrafa japonesa Ishii Kaoru e tomando como referência os escritos de Zeami. A partir desta tentativa uma pergunta surgiu: Quais são as questões que envolvem “viver como bailarino” ou “viver com dança”?

Para circundar esta questão, seria necessária não somente uma pesquisa mais ampla acerca da dança no Japão como também estabelecer um contraponto com a maneira de tratar a mesma questão nas tradições da dança da Europa.

No balé clássico, maior símbolo da dança europeia, costumou-se pensar que aqueles que dedicam a sua vida à dança, podem fazê-lo com maestria aproximadamente, até uma idade máxima de 30-35 anos. Esta estética, surgida na corte italiana no século XV e, cuja técnica foi amplamente difundida em todo o mundo, mantinha a ideia de que só seria possível para um corpo ideal, jovem e vigoroso executar este tipo de dança. A ideia de um ideal de corpo passou a ser questionado de muitas maneiras pelos precursores de diferentes linhagens das técnicas de dança moderna que foram se desenvolvendo pelo mundo, ao longo do século XX. Junto com estas questões de ideal corporal surgiram também, nos diferentes estilos de dança que foram se proliferando, novos posicionamentos sobre a duração da carreira de um bailarino, por meio da crítica às ideias estabelecidas ao longo dos anos pelo balé. Hoje na nossa contemporaneidade, não é difícil nos depararmos com peças de dança com performers experientes e que já passaram dos 40 ou 50 anos de idade. A comparação entre estas mudanças ocorridas na dança europeia com os movimentos da dança atual no Japão e considerando também a tradição da dança japonesa, se mostra uma questão a qual pretendemos lançar nosso olhar em futuros escritos.

¹⁵ Tradução livre. Original: “A talented actor who puts in great effort, however, will retain his Flower, even though his abilities may deteriorate. And if the Flower itself remains, he should continue to be interesting to the audience for his lifetime.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Nadya moretto D': Ishii Kaoru: um estudo através da experiência. USP, 2016
- GIROUX, Sakae Murakami. Zeami: cena e pensamento Nô, São Paulo: Perspectiva, 2012. 1ª edição, 1991.
- HASEGAWA, Roku Ishii Baku Kenkyu. Trad. Pesquisa sobre Ishii Baku. Japão: Ed. DanceWork-sha, 1986
- ISHII, Kan. Buyo Shijin Ishii Baku, tradução livre: "Baku Ishii, o poeta da dança". Japão: Miraisha, 1994.
- KATAOKA, Yasuko (Supervisão): Nihon no Guendai Buyou no Paionia, tradução livre: "Pioneiros da Dança Moderna do Japão". Tóquio: Shinkokurituguekijo 107 Joho-center, 2015.
- PEREIRA, Sayonara. Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES- BOÇO- Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Annablume, 2010.
- YAMANO, Hakudai (Org.) Odoruhitoni Kiku. (Tradução livre: Entrevistar para quem dança). Tóquio: Sanguen-sha, 2014.
- YOSHIDA, Yukihiro. Pan-Asia Journal of Sports Physical Education. Lee Tsia-oe and Baku Ishii before 1945 – Comparing Origin of Modern Dance I Taiwan and Japan. Outubro 2011.
- ZEAMI. Fushikaden em The spiryt of Noh – A New Translation of the Classic Noh Treatise the Fushikaden. Tradução de William Scott Wilson. Boston London: Shambhala, 2013.

Publicação Online - internet:

- Yukihiro, Yoshida. "Ishii, Baku (1886–1962)." The Routledge Encyclopedia of Modernism: Taylor and Francis, 2016. Disponível em <https://www.rem.routledge.com/articles/ishii-baku-1886-1962>. Último acesso em 03/09/2016.
- Ishii, Kaoru. in Japan. Depoimento [31 de janeiro, 2015]. Tóquio: AllAbout. Entrevista concedida a (Onodera Etsuko). Disponível em <http://allabout.co.jp>. Último acesso em 20/01/2016.

Vídeos:

- ROJÔ [Na rua], Tóquio, 2012. Arquivo pessoal da artista.
- GUERRILLA DANCE – Performances, 2007/2008/2009. Arquivo pessoal da artista.



ABSTRACT

In this article we are going to present the trajectory of the Japanese choreographer / dancer Ishii Kaoru (1932), one of the longest performing artists career in Japan. After reporting one of her most recent creation, we are going to seek to establish a perspective on the performer in her mature age in Japan, taking as reference the writings produced by Zeami on that subject

KEYWORDS

Ishii Kaoru; Japanese dance; Mature dancer.