UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

NADYA MORETTO D' ALMEIDA

ISHII KAORU

UM ESTUDO ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA

São Paulo

2016

NADYA MORETTO D' ALMEIDA

ISHII KAORU

Um estudo através da experiência

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Orientadora: Profª. Drª. Sayonara Sousa Pereira

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Almeida, Nadya Moretto D'
Ishii Kaoru: um estudo através da experiência / Nadya Moretto D' Almeida. -- São Paulo: N. M. D. Almeida, 2016.
112 p.: il. + DVD.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Sayonara Pereira
Bibliografia

1. Ishii Kaoru 2. Dança moderna 3. Dança do Japão 4. Escola Ishii Baku 5. Japão I. Pereira, Sayonara II. Título.

CDD 21.ed. - 792.8

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: ALMEIDA. Nadya Moretto D’

Título: Ishii Kaoru - um estudo através da experiência

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À Ishii Kaoru

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Sayonara Pereira, pelo apoio, pela confiança e pelos ensinamentos neste caminho.

Às professoras Marilia Velardi e Michiko Okano, pelas valiosas indicações no exame de qualificação.

Aos professores do programa de pós-graduação em artes cênicas, em especial aos professores Cibele Forjaz, Helena Bastos, José Batista Dal Farra, Marilia Velardi e Sergio de Carvalho, e à professora Katia Canton do programa de pós-graduação em estética e história da arte interunidades.

Ao grupo LAPETT e a todos os seus integrantes de ontem, hoje e sempre.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio a esta pesquisa.

A Sandra, Odair e Jéssica, pelo apoio incondicional.

À toda a família Miwa, pelo apoio na capital japonesa durante a realização da pesquisa de campo.

À Associação de Dança Contemporânea do Japão.

À coreógrafa Kato Miyako e aos bailarinos de seu estúdio, em especial àqueles com quem dividi a cena durante a turnê no Brasil.

Aos alunos de Kaoru, pela recepção e pelo amparo durante o período de pesquisa de campo no Japão, em especial a Chiaki, Isobe, Mai, Mito Yoko e Yumitaro e às inspiradoras alunas da “Vênus Class” e “Mama Class”.

Aos meus professores de japonês, em especial a Lúcia, Hideki, Fukazawa, Shyabana, Higuchi e Maeda.

Aos fotógrafos e amigos Isobe Toyoko, Hirata Sachiko, Kusuno Yuji, Ravena Sena, Shoichi Teruko e Yasuda Kei.

Aos artistas, amigos e incentivadores do Ação entreVão, em especial a Ravena, Shoji, Ametônyo, Matheus, Kaoru, Sayô ＆Lapett, Leticia, Victor, Luciana, Sandra K., Teita, Renata, Natascha, Ai, Alice, Ângela, Atsuo, Beto, Bruno, Catarina, Futoshi, Hanna, Hirose, Hugo, Jéssica, Kanzelu, Kawarazaki, Kimiko, Ko, Leonel, Lúcio, Mako, Murilo, Michiko, Neusa, Odair, Roberto, Sandra M, Sofia, Taniguchi, Viviam, Yo, Yoshia, Yuji.

Aos artistas que muito me ensinaram, Fukushi Shoichi, Hirata Sachiko, Miwa Haruki, Miwa Minako, Murobushi Ko (in memoriam) e Nam Jon-ho.

À Miwa Yu, pela parceria em todos os momentos, pelas longas conversas, por me mostrar o Japão e sua cultura de uma maneira profunda e por me apresentar Ishii Kaoru.

Por fim, agradeço à Ishii Kaoru, por abrir seu estúdio, seus arquivos, suas histórias e experiências de vida e de arte e por ser a grande inspiração para esta pesquisa.

RESUMO

ALMEIDA, N. M. D. **Ishii Kaoru - um estudo através da experiência.** 2016. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A presente pesquisa tem o objetivo de contribuir para os estudos das artes cênicas japonesas no Brasil, abordando a trajetória da coreógrafa japonesa, Ishii Kaoru 石井かほる (1932). Nascida e residente em Tóquio, Kaoru é a última aluna direta de um dos pioneiros da dança moderna no Japão, Ishii Baku 石井獏 (1886-1962). Com mais de 50 anos de carreira, ela é uma das mais experientes artistas em atividade no seu país. Tomando como base o material produzido durante a pesquisa de campo e as experiências geradas a partir do contato direto com a coreógrafa, a presente dissertação parte da premissa de que, através do percurso artístico de Kaoru, seria possível abordar questões relacionadas à criação em dança e à atuação do bailarino não apenas no contexto japonês mas também no âmbito das artes cênicas de forma abrangente. Assim, aponta-se a possibilidade de uma metodologia de pesquisa baseada na experiência do pesquisador-artista.

Palavras-chave: Ishii Kaoru. Dança moderna. Dança do Japão. Escola Ishii Baku. Japão.

ABSTRACT

ALMEIDA, N. M. D. **Ishii Kaoru - a study through experience.** 2016. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This research aims to contribute to the studies on Japanese performing arts in Brazil, broaching the trajectory of the Japanese choreographer, Ishii Kaoru 石井かほる (1932). Born and resident in Tokyo, Kaoru is the last direct pupil of one of the pioneers of modern dance in Japan, Ishii Baku 石井漠 (1886-1962). With over 50 years of career, Kaoru is one of the most experienced artists working actively in her country. Based on the material produced during the field research and the experiences generated from direct contact with the choreographer, this thesis assumes that through the artistic journey of Kaoru it would be possible to address issues related to the creation in dance and performance of the dancer not only in the Japanese context but also within the performing arts in a broad manner. In this way, it hints at the possibility of a research methodology based on researcher-artist experience.

Keywords: Kaoru Ishii. Modern dance. Dance of Japan. Baku Ishii School. Japan.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Ishii Kaoru e Ishii Baku. Foto: arquivo pessoal da artista. 20

Figura 2. Ishii Kaoru em *Anitra*. 24

Figura 3. *Sinfonia Fantástica*. Foto: arquivo pessoal da artista. 33

Figura 4. *Mandarauta 2.* Foto: arquivo pessoal da artista. 37

Figura 5. Ishii Kaoru e Takahashi Yuji. Foto: arquivo pessoal da artista. 42

Figura 6. Ishii Kaoru e Tanikawa Shuntaro. Foto: arquivo pessoal da artista. 46

Figura 7. Ishii Kaoru em *Mask*. Foto: *frame* de registro em vídeo. 68

Figura 8. Ishii Kaoru em *Guerrilla Dance*, Tóquio 07/05/2008. Foto: Koike Hidefumi. 81

Figura 9. Ishii Kaoru em *Guerrilla Dance*, Tóquio 07/05/2008. Foto: Koike Hidefumi 81

Figura 10. Performance *Hikko Tamore*. Foto: Yasuda Kei. 85

Figura 11. Cartaz de divulgação do *Ação entreVão #1.* Arte: Miwa Yu. 87

Figura 12. Cartaz de divulgação do *Ação entreVão #2.* Arte: Miwa Yu. 87

Figura 13. Cartaz de divulgação do *Ação entreVão #3*. Arte: Miwa Yu. 87

Figura 14. Cartaz de divulgação do *Ação entreVão #4.* Arte: Miwa Yu. 88

Figura 15. Cartaz de divulgação do *Ação entreVão #5.* Arte: Miwa Yu. 88

Figura 16. Cartaz de divulgação do *Ação entreVão #6*. Arte: Miwa Yu. 88

Figura 17. Cartaz de divulgação do *Ação entreVão #7.* Arte: Miwa Yu. 89

Figura 18. Cartaz de divulgação do *Ação entreVão #8*. Arte: Miwa Yu. 89

Figura 19. Apresentação de *Mulher da Montanha* no evento *Ação entreVão #7*. 2015. Foto: Kusuno Yuji. 90

Figura 20. Apresentação de *Mulher da Montanha* no BUTOH Performance Festival in AOMORI, Japão. 2015. Foto: Fukushi Teruko. 90

Figura 21. Performance *Brincos* na exposição *Kuchibiro kara* em Shibukawa, Japão. 2015. Foto: Hirata Sachiko. 92

Figura 22. Performance *Brincos* na exposição *Gothc IV*. 2015. Foto: Isobe Toyoko. 92

Figura 23. Performance *Brincos* em *Ação entreVão #5*. Foto: Kusuno Yuji. 93

Figura 24. Performance de Ishii Kaoru na USP 2014. Foto: Ravena Sena. 98

Figura 25. Performance de Ishii Kaoru na SP Escola 2014. Foto: Ravena Sena. 99

SUMÁRIO

RESUMO.....7

ABSTRACT.....8

PRÓLOGO

Evento Cotidiano.....12

APRESENTAÇÃO.....14

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA E CARREIRA.....19

1.1 Início da viagem.....19

1.2 Obras.....28

1.2.1 *Sinfonia Fantástica* 幻想交響曲 (1980).....29

1.2.2 *Mandarauta 2* まんだらうた２(1983).....33

1.2.3 *Transformation* 変奏曲 (1989 e 1991).....37

1.2.4 *Futari* ふたり (1999).....41

1.2.5 *Rojô* 路上 (2012).....47

CAPÍTULO 2

REVISITANDO O MESTRE.....52

2.1 Ishii Baku - uma pausa para falar do mestre.....53

2.2 *Dance Archive in Japan*.....63

2.3 O processo de remontagem.....66

CAPÍTULO 3

EXPERIÊNCIAS PRODUZIDAS NO PERCURSO.....73

3.1 O encontro.....74

3.2 "Por que eu danço, por que *Guerrilla Dance*?".....76

3.3 *Guerrilla Dance - You are not alone*.....83

3.4 Kaoru ecoa no Brasil.....86

3.5 Os rastros de Kaoru em São Paulo.....94

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU ABRINDO CAMINHOS A NOVAS EXPERIÊNCIAS.....101

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....105

ANEXO A – Texto de Ishii Kaoru. Título em tradução livre: "Por que eu danço, por que *Guerrilla Dance?*" (2007).....112

ANEXO B – DVD

PRÓLOGO

Evento Cotidiano

Para Agamben, nós "[...] sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente"[1]*. E quando o cotidiano é tomado por uma experiência pura? Não é fácil sair do cotidiano; a rotina nos chama a toda hora. O fato é que minha rotina teve que ficar de lado e meu cotidiano foi deliciosamente alterado pelo que posso chamar de um acontecimento em minha vida: durante 20 dias pude ter em minha casa a artista que pesquiso, uma jovem senhora de 84 anos que continua a dançar a vida e que cruzou o globo para vir pela primeira vez ao Brasil, para viver, talvez, uma experiência e para dividir sua experiência. Ishii Kaoru é seu nome.*

Ela traz em seu corpo e em suas palavras um grande tesouro, o tesouro de quem já viveu a triste experiência de uma guerra; de quem sobreviveu; de quem viveu a reconstrução; de quem transforma tudo isso em dança - mas não qualquer dança. O que pude viver e ver durante esse

---

[1] AGAMBEN, Giorgio. Ensaio sobre a destruição da experiência, original de 1978. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG**, 2005.

período, nas três performances realizadas aqui, foi a maestria em se apropriar do espaço e do tempo. Pude vê-la lançar-se ao risco e pude arriscar também. Pude ver uma mulher movida por profunda curiosidade e interesse pelas pessoas e uma dança que contém suas experiências com elas.

Busco aqui verbalizar minha experiência. Não se trata de tentar descrevê-la - seria impossível -, mas sim de gerar um relato a partir dela. Larrosa coloca uma questão sobre a experiência e a linguagem:

> [...] talvez nos falte uma língua para a experiência. Uma língua que esteja atravessada de paixão, de incerteza, de singularidade, com corpo. Uma língua alterada e alterável. Uma língua com imaginário com metáforas, com relatos. Qual seria essa língua? Em que linguagem se elabora e se comunica a experiência?[2]

Acordar, fazer exercícios, café da manhã com muita cebola, arrumar a mesa, lavar a louça, conversar, divergir, visitar espaços, ensaiar, arrumar a casa, acompanhar aulas, English words, nihongo no kotoba, contatos telefônicos, contatos por e-mail, correr para chegar, correr para sair, parar no trânsito, apresentar a dança, apresentar soluções, descobrir que se pode fazer. O relato pode parecer banal, mas tudo envolvia risco e o aparente cotidiano com Kaoru acabou por se revelar mais profundo e precioso.

Assim foram os dias: um evento com ares de cotidiano.

---

[2] LAROSSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**, p. 04-27, 2011.

APRESENTAÇÃO

A presente dissertação nasceu com o objetivo principal de contribuir para a pesquisa em dança japonesa no Brasil. Os estudos que abordam as artes cênicas do Japão, em especial a dança moderna, ainda são pouco expressivos no nosso país[3]. Embora elas sejam objeto de investigação de muitos pesquisadores e grupos que atuam na cena contemporânea, não temos muitos dados de pesquisas que não sigam a linha introduzida por Hijikata Tatsumi 土方巽 (1928-1986)[4], conhecida como Butô[5]. Ao abordar a obra e a história de Ishii Kaoru 石井かほる (1932), pretende-se ampliar os estudos das artes cênicas japonesas e refletir sobre questões relacionadas à criação em dança e à atividade do bailarino, assumindo o pressuposto de que seria possível pensá-las com base no percurso artístico da coreógrafa japonesa.

A princípio, a melhor forma de alcançar esse objetivo pareceu ser eleger um aspecto identificado por mim como significativo no trabalho de Kaoru. A partir de uma primeira averiguação dos documentos disponíveis, gentilmente cedidos pela artista, cheguei ao entendimento de que a criação de obras de dança em colaboração com artistas de outras áreas seria o aspecto a ser explorado em minha pesquisa. Kaoru trabalhou com muitos artistas visuais, músicos e poetas em suas obras, parcerias

---

[3] Podemos citar os estudos de Alice Kiyomi Yagyu, Ângela Nagai, Christine Greiner, Darci Kusano, Maura Baiocchi e Sakae Giroux.

[4] Bailarino e coreógrafo japonês considerado o fundador do gênero de dança Butô.

[5] Nome que designa um pensamento em dança criado no Japão na década de 60, encabeçado por Hijikata Tatsumi.

que, além de serem uma constante em diferentes momentos de sua carreira, apareciam de modo particular na cena.

No entanto, a pesquisa foi se transformando em meio aos acontecimentos. O primeiro acontecimento importante, relatado no prólogo do presente trabalho, foi a vinda de Ishii Kaoru ao Brasil. A oportunidade de acompanhá-la no final de 2014 durante os 20 dias que passou na cidade de São Paulo trouxe uma nova perspectiva à pesquisa. Nesse período, pude acompanhar integralmente as atividades da artista na cidade: foram três performances, dois workshops, visitas aos espaços de dança, ensaios e entrevistas.

Além de acompanhar suas apresentações como observadora, pude desenvolver atividades como bailarina e criadora, performando antes de suas apresentações e contando, muitas vezes, com seus ensinamentos e suas críticas. O diálogo estabelecido por mim, pesquisadora, com Ishii Kaoru, que se deu pelo viés artístico, a partir da prática performática, foi um elemento de grande importância e contribuição para esta pesquisa e estar no papel ora de observadora, ora de participante me permitiu desenvolver um olhar direto e próximo do trabalho de Kaoru. Quando este estudo passou, então, a contar com o material produzido na pesquisa de campo realizada no Brasil, embora o objetivo inicial tenha permanecido, a escolha pelo aspecto colaborativo da obra de Kaoru como condutor da investigação passou a ser questionada.

Em 2015, viajei para o Japão para acompanhar a segunda edição do evento *Dance Archive in Japan*, durante o qual Kaoru apresentou a remontagem de duas peças de seu mestre Ishii Baku. A estadia de quase três meses na capital japonesa, entendida como a segunda etapa da pesquisa de campo, me permitiu, além de acompanhar as apresentações do evento, frequentar semanalmente o estúdio de

Kaoru e participar das aulas com seus alunos, entrevistar a artista, acompanhar alguns ensaios e assistir a outras performances realizadas por ela. Diante das experiências e dos materiais produzidos nesse período, a pesquisa de campo passou a nortear meu estudo, uma vez que as questões e os tópicos abordados surgiram das experiências no campo.

Os três capítulos desta dissertação refletem o percurso da pesquisa.

O primeiro capítulo apresenta a história de Ishii Kaoru a partir de informações obtidas, em sua grande maioria, por meio de relatos da própria artista em entrevistas realizadas para este trabalho em março e em setembro de 2015 e examina cinco peças, acessadas em registros videográficos cedidos pela artista, que exemplificam traços presentes em sua obra.

O segundo capítulo é fruto da pesquisa de campo realizada no Japão e tem como foco principal a relação de Kaoru com seu mestre Ishii Baku. A primeira parte do capítulo é dedicada à história de Ishii Baku. Em seguida, há o relato das apresentações das remontagens realizadas por Kaoru de duas obras de seu mestre no *Dance Archive in Japan (2015).* A partir desse relato, pontuo questões relativas à remontagem de uma obra de dança moderna suscitadas por Kaoru.

O terceiro capítulo é o relato pessoal de alguns eventos vivenciados por mim durante o período em que pude me aproximar de Ishii Kaoru. As vivências narradas no capítulo estão relacionadas ao projeto *Guerrilla Dance* e não são apresentadas de modo linear; o relato salta no tempo e no espaço. São histórias que começam em 2009, ano em que conheci a artista, e passam por 2010 e 2011, período em que morei na capital japonesa, e 2015, quando retornei a Tóquio especialmente para a elaboração desta pesquisa. Também incluo os relatos da visita de Kaoru ao Brasil em 2014. Acredito que *Guerrilla Dance* é um evento significativo em sua carreira por

evidenciar sua atitude artística no momento atual. Ao relatar alguns eventos que pude presenciar e dos quais pude participar, espero que o registro das ações performáticas da coreógrafa e performer seja mais um elemento para elaborar este estudo e intenciono me colocar como um espelho que faça das histórias nele refletidas mais um material com potencial para pensar o fazer artístico na obra de Kaoru.

Nas considerações finais destaco que esta pesquisa possibilitou ampliar os conhecimentos acerca da dança japonesa e vislumbrar questões referentes ao fazer artístico. Estudar os registros das obras de Kaoru e assistir as suas performances abre possibilidades de aproximação com alguns temas e aspectos que dizem respeito aos estudos das artes da cena no seu viés prático, como foi o caso das atividades de remontagem de Kaoru, que levaram a pensar sobre a conservação e a preservação de uma obra no contexto da dança moderna e contemporânea, e da criação de um evento em São Paulo inspirado pela atitude artística de Ishii Kaoru. Por fim, acredito que este estudo permite fazer apontamentos que podem ser mais bem explorados em futuras pesquisas.

Sobre o sistema de notação e traduções

Na presente dissertação, opto por grafar os nomes japoneses, coreanos e chineses na forma original, colocando o sobrenome antes do nome. Os nomes japoneses serão transcritos para o alfabeto latino de acordo com o sistema *Hepburn*[6].

---

[6] Existem diferentes sistemas de transcrição do ideograma japonês para o alfabeto latino. O sistema *Hepburn* é atualmente o mais usado sistema de romanização e foi projetado por James Curtis Hepburn (1815-1911), norte-americano responsável pela compilação do primeiro dicionário moderno japonês-inglês

O acento circunflexo (^) será utilizado para sinalizar as vogais longas, no entanto, para os nomes próprios, seguirei a grafia proposta pelas fontes oficiais, excluindo a sinalização da vogal longa caso tais fontes não a utilizem.

Sempre que possível, os nomes estrangeiros serão também grafados na sua forma original, nos caracteres ou no alfabeto do país de origem, depois da transcrição para o nosso alfabeto.

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

Todas as traduções do inglês foram feitas pela pesquisadora. As traduções do japonês para o português contaram com o auxílio do artista e professor de japonês Miwa Yu.

CAPÍTULO 1
HISTÓRIA E CARREIRA

1.1 Início da viagem

Ato Eiko ou Ishii Kaoru 石井かほる, seu nome artístico, nasceu em 7 de julho de 1932, em Tóquio, no distrito de Hatanodai. Em entrevista para esta pesquisa, Kaoru contou que desde pequena era uma apreciadora das artes e gostava de frequentar as aulas de música oferecidas na escola em que estudava. Foi a memória da apresentação de um famoso violista da época em sua escola que provocou nela um impactante encantamento que foi significativo na sua escolha em adentrar o universo artístico.

Seu entusiasmo inicial era pela música. Ela era incentivada pela professora de sua escola, uma famosa cantora de ópera, a seguir o caminho do canto lírico. Embora gostasse muito de música, Kaoru entendia que o estudo do canto estava fora das possibilidades financeiras de sua família e, por essa razão, jamais contou a seus pais sobre seu desejo.

A dança apareceu em sua vida por acaso. Em 1948, aos 16 anos, ela acompanhou uma de suas amigas em uma aula 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 石井漠 (1886-1962), um coreógrafo bastante conhecido no Japão, mas sobre o qual ela nunca ouvira falar.

Kaoru decidiu frequentar as aulas de dança sem o conhecimento de seus pais. Eles só souberam das atividades da filha dois anos depois, quando foi publicado

no jornal que ela havia sido a ganhadora do terceiro lugar em um concurso de dança do Japão. Na época, Kaoru ainda usava o nome de registro, Ato Eiko. Seu nome artístico, Ishii Kaoru, lhe foi atribuído pelo próprio Ishii Baku, que tinha o costume de escolher o nome artístico de suas alunas e dar a elas seu sobrenome, talvez fazendo alusão ao costume da dança tradicional japonesa de o discípulo carregar o sobrenome do mestre.

Figura1. Ishii Kaoru e Ishii Baku. Foto: arquivo pessoal da artista.

Ishii Baku foi um pioneiro da dança moderna japonesa. Na década de 20 ele obteve grande sucesso se apresentando 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 Kazuo[7] 大野一雄 (1906-2010). Devido à sua importância e

[7] Aqui, optamos por grafar o sobrenome “Ohno” com h para sinalizar a vogal longa, por ser a grafia utilizada no site oficial do artista.

ao seu papel fundamental na carreira de Ishii Kaoru, uma parte do capítulo seguinte será dedicada à apresentação da história e carreira de Ishii Baku, uma figura relevante na dança moderna japonesa, porém ainda pouco conhecida no Brasil.

Kaoru foi a última aluna direta de Ishii Baku. Quando ela 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. Baku, quando em sala de aula, já 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.

Em entrevista para esta pesquisa (2015), Kaoru revelou que aprendeu mais com Baku na vida cotidiana. Ela não perdia a oportunidade de ficar na companhia de seu mestre. Em suas lembranças, Baku era uma pessoa que estava sempre mudando. Um relato curioso que ilustra essa memória é o da relação de Baku com seu espaço cotidiano. Segundo Kaoru, ele gostava de mudar a disposição da sua mesa com certa frequência e, ao posicionar os incensos, ficava atento ao movimento do vento que carregava a fumaça e o aroma.

Kaoru ajudava a ortografar as cartas ditadas por Baku, que, a essa altura, já tinha sérios problemas de visão. Ela era orientada detalhadamente a escrever cada palavra em determinado local e colocar o selo no envelope, imprimindo no espaço da folha harmonia e beleza estéticas. Sua preocupação chegava ao ponto de mostrar-se

extremamente insatisfeito se o equilíbrio perfeito não fosse alcançado. Kaoru reconhece que, ao ajudá-lo em tarefas cotidianas, aprendeu muito com o senso estético de seu mestre, o que viria a ser fundamental em sua carreira como criadora.

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 石井眞木 (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* 現代の顔[8]. Por ser preciso emancipar-se da companhia de seu professor para estrear 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* 現代の顔•顔•顔[9], 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

---

[8] Tradução livre: *Moderna Cara*.

[9] Tradução livre: *Moderna Cara Cara Cara*.

própria peça, *Guendai no Kao Kao Kao*, e *Anitra* アニトラ[10], 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. Em entrevista para esta pesquisa (2015), Kaoru contou que adicionou alguns saltos aos movimentos originalmente compostos. 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*.

---

[10] 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 石井小浪 (1905-1978), uma das mais antigas alunas de Baku.

Figura 2. Kaoru em *Anitra*. Foto: arquivo pessoal da artista.

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 *Сулами́фь Миха́йловна Мессере́р* (1908-2004). Messerer foi bailarina do teatro de 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. 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*[11] 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)[12], em uma época de grande ebulição cultural e agitação política e social.

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.

---

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

[12] Coreógrafa, bailarina e professora de dança norte-americana, foi membro da *Graham Dance Company* e professora na Juilliard School.

Para Richard Schechner (2012, 6º parágrafo), “os Anos Sessenta, mais do que uma época, são um conceito”[13]. Ele defende que o conceito de anos 60 tem início em algum momento dos anos 50 e continua até perto dos anos 80 e argumenta que foi um período de grande contestação e experimentação no campo das artes:

> E, nas artes, havia uma revolução semelhante e correlacionada: a oposição aos cânones estéticos; a Aristóteles, às leis do drama, a que se tivessem de levar à cena dramas escritos por autores dramáticos; a oposição às leis que diziam que o teatro tinha de acontecer sempre em palcos, ou que a música era apenas aquilo tocado com instrumentos.[14] (2012, 8º parágrafo)

Kaoru, em entrevista para esta pesquisa (2015), revelou que costumava frequentar *Greenwich Village*, bairro boêmio nova-iorquino na Ilha de Manhatan, que foi o berço da geração *Beat*[15] e reunia artistas de diversas expressões. Em Nova Iorque, Kaoru assistiu a performances de Meredith Monk (1942)[16] e Merce Cunningham (1919 -2009)[17], entre outros artistas.

Nessa época, ela criou uma peça em colaboração com um jovem compositor norte-americano, também estudante da *Juilliard School*, de cujo nome não há registro.

---

[13] ENTREVISTA Uma tarde com Schechner - Os Anos Sessenta, a palavra performance e o nascimento dos Performance Studies (Estudos da Performance). Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seiça Salgado em LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechener.** MAUAD Editora (edição digital), Rio de Janeiro, 2012.

[14] Idem.

[15] Cunhado por Jack Kerouac, esse termo denominou uma geração de escritores norte-americanos e, mais tarde, um movimento sociocultural do pós-guerra que pregava um estilo de vida antimaterialista.

[16] Compositora, cantora, diretora e coreógrafa nova-iorquina, pioneira da chamada performance interdisciplinar.

[17] Bailarino e coreógrafo norte-americano responsável por mudar os rumos da dança moderna.

Intitulada *Minawa* (1966), foi baseada em um poema japonês de estilo *Tanka*[18]. Kaoru explicou o poema ao compositor e propôs a parceria. *Minawa*, que em japonês significa bolha de água, é uma metáfora para a efemeridade. A peça foi apresentada no evento anual da *Juilliard School* e em um concurso em Paris.

O retorno ao Japão ocorreu em 1966. 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 intérprete. 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.

Kaoru recebeu vários prêmios por sua dança. Do governo japonês recebeu, em 1998, a *Medalha Fita Roxa*[19], a mesma que seu mestre Baku ganhou em 1955, e, em 2005, a *Medalha do Sol Nascente, Raios Dourados com Rosetas*[20], por sua contribuição à cultura do país. A coreógrafa também foi contemplada com todos os importantes prêmios de dança no Japão.

---

[18] Estilo de poesia japonesa composto por 31 sílabas.

[19] Tradução livre. Original: 紫綬褒章 (Shiju-hôshô)

[20] Tradução livre. Original: 旭日小綬章 (Kyokujitsu-shôjushô)

Na década de 1970, Kaoru foi à Europa e aos Estados Unidos 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.

Uma parte dessas criações de Kaoru foi registrada em vídeo. O registro mais antigo acessado para esta pesquisa é de 1980 e o registro mais recente é de 2015. Dado esse rico material, foram selecionados registros de peças que podem ajudar a reconhecer aspectos importantes da obra da coreógrafa Ishii Kaoru. A seguir, será feito um breve relato de algumas peças escolhidas, enfatizando em cada uma delas um aspecto diferente da sua obra.

1.2 Obras

A segunda parte do presente capítulo é o resultado de uma pesquisa dos registros em vídeo de algumas obras de Kaoru a que pude ter acesso. A maioria dos registros foi fornecida pela própria artista. Outros registros foram acessados nos arquivos do *New National Theatre* em Tóquio. Foram consultados 17 vídeos de obras do período entre 1980 e 2013, além de registros de performances da *Guerrilla Dance* desde 2007[21]. Elegi cinco peças como uma pequena amostra da extensa obra da artista. Para cada obra busquei destacar aspectos que me chamaram atenção

[21] A lista completa do material videográfico consultado está na bibliografia desta dissertação.

durante a pesquisa e que podem ajudar a refletir sobre a variedade das atividades coreográficas no trabalho de Ishii Kaoru.

A obra ***Sinfonia fantástica*** (1980) traz a leitura de Kaoru para um clássico da música sinfônica. Em ***Mandarauta*** (1983), ela trabalha com o espaço arquitetônico. Os dois registros em vídeo da peça ***Transformation*** (1989 e 1991) permitem ver a mesma obra em dois espaços cênicos diferentes e verificar como a coreógrafa lidou com a especificidade de cada espaço. ***Futari*** (1999) foi a obra escolhida para falar da relação de Kaoru com colaboradores de outras linguagens artísticas. Em ***Rojô*** (2012), Kaoru, além de criadora, está em cena como intérprete e nos leva a refletir sobre o trabalho do ator/bailarino na maturidade.

As obras aqui apresentadas não se resumem ao recorte interpretativo proposto neste trabalho. Em cada obra encontram-se outras camadas que podem ser mais profundamente analisadas em futuros trabalhos e os apontamentos acerca das obras mencionadas não são exclusivos a elas[22].

1.2.1 *Sinfonia fantástica* 幻想交響曲 (1980)

A *Sinfonia fantástica* é a composição coreográfica de Ishii Kaoru para a obra sinfônica do compositor francês Hector Berlioz (1803-1869). O registro de 1º de março de 1980, gravado no *NHK Hall*, é fruto de uma parceria da coreógrafa com a

---

[22] A presente dissertação disponibiliza um DVD com algumas cenas das cinco obras aqui apresentadas. As imagens são registros disponibilizados por Ishii Kaoru e sua reprodução foi autorizada pela artista para esta pesquisa.

rede de televisão estatal japonesa NHK. O programa com a peça completa foi exibido por ocasião do aniversário dos 150 anos da composição da sinfonia.

Trata-se de uma obra representativa dentro da história da música do ocidente. Composta por Berlioz, narra a história de um jovem músico que se viu tomado pela paixão por uma bela moça e, por ser desprezado, se envenenou com ópio em quantidade insuficiente para matá-lo, mas causadora de alucinações. Sonhava que havia matado sua amada e sido condenado à morte por esse crime e tinha visões assustadoras do próprio funeral. Acredita-se que a sinfonia seja autobiográfica. O enredo foi coreografado pela primeira vez por Leonid Massine (Леонид Мясин) (1896-1979) e apresentado em 24 de julho de 1936 pelo *Basil Ballet Russe,* sucessor do *Ballets Russes* de Sergei Diaghlev (Сергей Дягилев) (1872-1929), e recoreografado por Massine em 1948.

É comum na história da dança do ocidente dispormos de várias leituras coreográficas que tomam como base obras musicais. Um exemplo é a obra *Sagração da primavera* (1913) do compositor russo Igor Stravinsk (1882-1971), que, durante o século XX, serviu de base para inúmeras criações: coreografada pela primeira vez por Vaslav Nijinsky (1890-1950) em 1913, teve releituras criadas pelo russo Leonide Massine em 1920, pelo francês Maurice Béjart (1927-2007) em 1959 e pela alemã Pina Bausch (1940-2009) em 1975.

Na obra de Kaoru, também encontramos alguns exemplos de leituras para grandes clássicos da música ocidental, tendo sido a maioria dessas obras realizada em parceria com a rede de televisão NHK. Em 1982, ela também criou a sua leitura para a *Sagração da primavera.*

O registro mais antigo de uma obra de Kaoru que esta pesquisa pôde acessar é de *Sinfonia fantástica*, outro exemplo da leitura de Kaoru para um clássico da música. A seguir, faz-se um breve relato do registro dessa peça.

Em cena são 57 bailarinos com evidente treinamento na técnica clássica. O elenco principal é formado pelos intérpretes Kiyouya Yukio 京谷幸雄, Nayashi Mari 林真理, Takashima Junko 高嶋淳子, Kitahara Hideoki 北原秀晃, Kobayashi Noriko (possível leitura)[23] 小林紀子, Takata Shika 高田 止戈 e Hariuchi Mitsuro 堀内充.

Kaoru inspirou-se no roteiro escrito por Berlitoz, fazendo suas próprias interpretações. Em sua obra, o personagem principal "não é o artista sensitivo que nos fez imaginar o jovem Berliotz. O jovem não é um artista. É uma pessoa que vive como nós e que vaga pela cidade. É um jovem banal, que tenta achar soluções e que sofre"[24].

A peça se inicia ao som da sinfonia. A cortina se abre. O público depara-se com um movimento intenso de bailarinos no palco. Eles vestem roupas despojadas, modelos que poderiam ser usados em uma sala de ensaio ou de treino de dança. Alguns bailarinos caminham cotidianamente e conversam em pequenos grupos, outros esboçam passos de balé. Enquanto os grupos de bailarinos cruzam o palco nas mais diversas direções, um bailarino de malha branca no centro do palco parece observar todas as ações de seus companheiros no espaço. Aos poucos, os movimentos cotidianos e os esboços de passos de dança tornam-se mais claramente

---

[23] O ideograma japonês pode ter muitas leituras fonéticas. No caso dos nomes próprios, muitas vezes não é possível saber a leitura fonética escolhida para determinado ideograma apenas pelo registro grafado. Nesse caso, como não foi possível confirmar a leitura do ideograma do nome da bailarina, identificamos entre parênteses que se trata de uma possível leitura.

[24] NHK – *Sinfonia Fantástica.* Apresentação da peça na abertura do programa - registro em vídeo.

sequências dançadas em pares, trios e quartetos. O jovem de branco, que até então só observava, inicia uma sequência de movimentos.

Os figurinos despojados no início da peça parecem apresentar os bailarinos como eles mesmos, não como personagens em cena. Eles não vestem roupas cotidianas que poderiam ser vestidas por transeuntes na rua, mas vestem roupas cotidianas para a realidade de um bailarino que ensaia e treina diariamente. Aos poucos, o figurino despojado de ensaio é substituído por malhas coladas ao corpo que permitem ao espectador acompanhar mais claramente cada movimento dos bailarinos. A coreógrafa alia os movimentos da técnica clássica com movimentos característicos da dança moderna e movimentos cotidianos, como a caminhada dos bailarinos na cena inicial.

Kaoru ambienta a história no Japão e coloca no contexto contemporâneo uma obra encenada há 150 anos. A ambientação atual é visível quando o personagem principal se vê em uma grande festa. Nessa cena, Kaoru coloca muitos fachos de luzes coloridas que se alternam em ritmo frenético, lembrando a ambientação de uma discoteca. Essa iluminação exuberante e colorida contrasta com ambientações simples, de luz branca geral ou com apenas um foco para iluminar o solista.

Os 57 bailarinos se distribuem na cena, ora para criar o caos de uma multidão de onde os solistas aparecem ou que os engole, ora para criar agrupamentos de forma simétrica, dando movimento e agilidade à cena. A multidão que passa apressada surge em vários momentos da peça e parece ser o olhar da coreógrafa voltado para a dinâmica da vida contemporânea em grandes centros urbanos como Tóquio. Kaoru constrói uma obra moderna, mesclando as técnicas do balé clássico

com técnicas modernas e evocando o homem atual e suas contradições através de um olhar atento ao seu lugar e ao seu tempo.

Figura 3. *Sinfonia fantástica* (1980). Foto: arquivo pessoal da artista.

1.2.2 *Mandarauta 2 - まんだらうた 2* (1983)

A peça *Mandarauta 2* (1983) foi composta para ser apresentada utilizando alguns dos espaços do prédio para práticas de arranjo floral (ikebana) do estilo *Sogetsu*. O *Sogetsu Hall*[25], como é conhecido o prédio, foi construído em 1977, projetado pelo renomado arquiteto japonês Tange Kenzo 丹下 健三 (1913- 2005). No primeiro andar a construção abriga uma praça planejada pelo escultor nipo-americano Isamu Noguchi イサム・ノグチ (1904- 1988). Essa praça, o auditório

[25] 草月会館.

do prédio e um parque nos arredores são os espaços onde a peça *Mandarauta 2* acontece.

A filmagem se inicia. Os espectadores adentram o espaço aos poucos. A iluminação azul enegrecida tinge todo o ambiente. Uma bailarina manipula dois pontos luminosos, deslocando-se pelo espaço. Ela é embalada por vozes femininas que entoam uma famosa canção infantil japonesa chamada *Hotaru Koi*[26]. Em pouco tempo, o espaço é tomado por outras bailarinas com luzes. Temos a impressão de estar no meio de uma floresta, à beira de um riacho cercado de vagalumes. A cena, contínua, soa como um mantra de sons e movimentos. A circularidade das ações e da música parece compor a abertura apropriada para a peça.

No final da primeira cena o público é convidado a trocar de lugar. Pode-se perceber com mais clareza que a plateia estava no palco enquanto a cena acontecia entre as poltronas do auditório.

Nessa obra, Kaoru trabalha em parceria com o poeta japonês Tanikawa Shuntaro 谷川俊太郎 (1931), com o músico japonês Takahashi Yuji 高橋悠治 (1938) e sua banda Suigyu Gakudan. Kaoru traz para a peça o universo do brincar e do jogar, utilizando canções e objetos infantis, como bolas, balões de ar e “vai e vem”, e trazendo elementos corporais e movimentos de jogos e brincadeiras, como *Janken-pon*[27], amarelinha e esconde-esconde. *Mandarauta* 2 é um espetáculo que mescla, em proporções bastante equilibradas, momentos de intimismo, propiciados geralmente pelos solos, e intervenções bastante sonoras e de grande agitação.

Traduzido para o português da maneira mais literal possível, o título dessa peça poderia ser algo como “Canto mandala”. A palavra “mandala” tem origem

---

[26] Tradução livre: *Venha, vagalume*.

[27] Jogo de mãos também conhecido no Brasil como “Pedra, papel e tesoura”.

sânscrita e significa “círculo”, assim, mandalas seriam figuras circulares que representam o universo. Kaoru parece construir uma mandala de movimento, espaço e música em toda a obra. Contudo, é na penúltima cena que a imagem da mandala aparece com mais força. O público é conduzido para a praça interna, projetada por Isamu Noguchi. Nesse espaço composto por vários planos ligados por escadarias, Kaoru usa a mesma sequência de movimentos com diferentes tempos para construir uma movimentação sequencial, enfatizando ainda mais as camadas que compõem o espaço. O público, que parece estar livre para acompanhar a movimentação do local de sua preferência, também compõe a grande mandala.

Kaoru não costuma classificar suas obras ou atividades, no entanto, pelas características encontradas na peça *Mandarauta 2,* pode-se vislumbrar alguns pontos em comum com o “Teatro ambiental”[28], termo cunhado por Richard Schechner para descrever práticas performáticas em locais não teatrais que buscam estabelecer novas relações com o espaço e com o público. Nas palavras de Schechner:

> O primeiro princípio cênico do teatro ambiental é criar e usar espaços inteiros. Literalmente, esferas de espaços, espaços dentro de espaços, espaços que contenham ou envelopem, ou se relacionem, ou toquem em todas as áreas onde o público está e/ou os artistas performam. [29] (SCHECHNER, 1994, p. 2)

---

[28] *Enviromental Theatre.*

[29] Tradução livre. Original: "The first scenic principle of environmental theatre is to create and use whole spaces. Literally, spheres of spaces, spaces within spaces, spaces which contain or envelope, or relate, or touch all the areas where the audience is and/ or the performers perform."

O registro de *Mandarauta 2* acessado para esta pesquisa tem 1h50 de duração, porém, devido aos cortes no registro para algumas mudanças de espaço, é bastante justo imaginar que a peça tenha ultrapassado o período de duas horas. Como descrito, Kaoru parece concretizar nessa obra algumas propriedades sugeridas por Schechner. Uma mandala é construída partindo do espaço teatral do *Sogetsu Hall*, porém nesse espaço a coreógrafa promove a troca da convenção: os performes evoluem no espaço da plateia enquanto o público se posiciona no palco. Depois, os locais são invertidos. Em seguida, os bailarinos conduzem o público, percorrendo as escadas de acesso do prédio até a praça interna, fazendo com que o público se misture aos performers durante o trajeto. Na praça, construída em diferentes níveis, o público escolhe o lugar de onde prefere observar a performance, muitas vezes ficando entre os performers. Por fim, a obra é concluída do lado de fora do prédio, no *Memorial Park of Takahashi Korekiyo*, um parque que fica ao lado do *Sogetsu Hall*. Os bailarinos cantam e falam constantemente, misturando-se e desaparecendo entre as árvores. Em *Mandarauta 2*, o espaço, mais do que parte constitutiva da obra, é também um dos seus personagens principais.

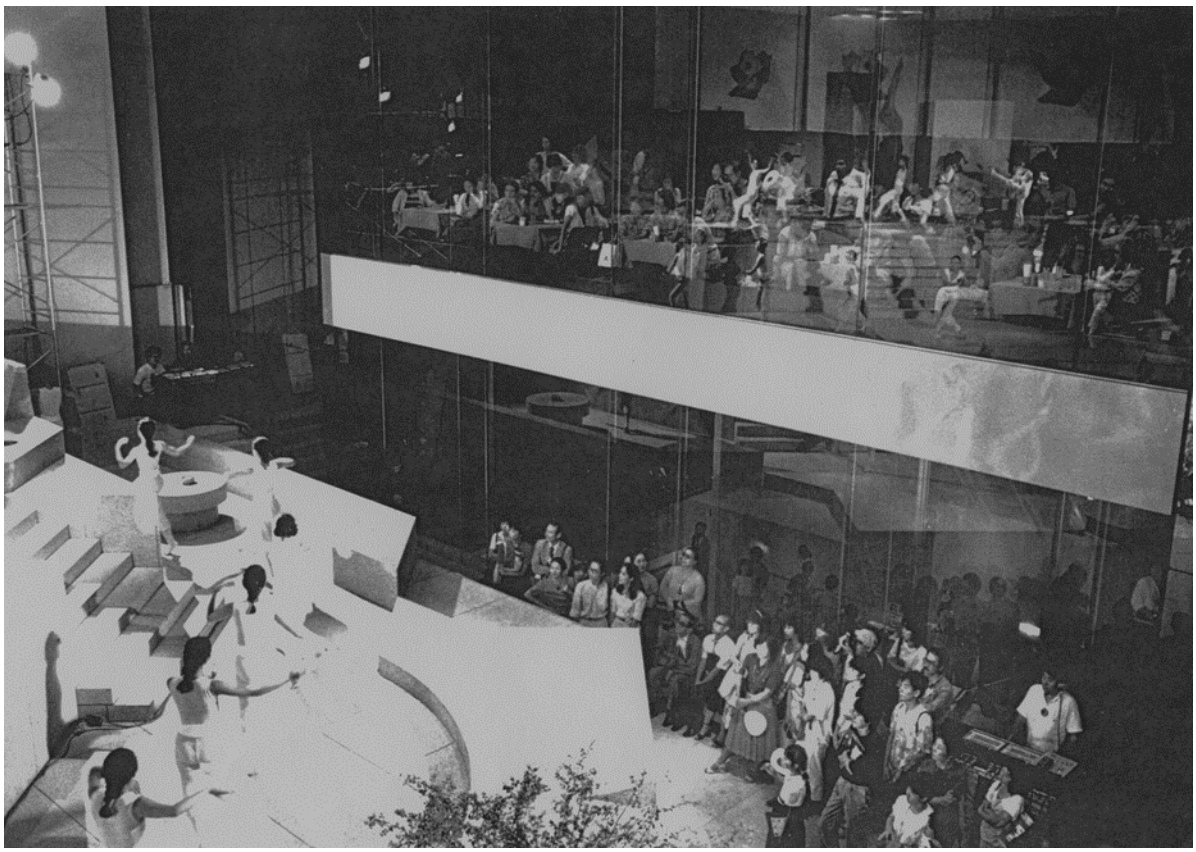

Figura 4. *Mandarauta 2* – Jardim interno do *Sogetsu Hall.* Foto: Arquivo pessoal da artista.

1.2.3 Transformation 変奏曲 (1989 e 1991)[30]

A peça *Transformation* 変奏曲 foi apresentada em 1989 e 1991. A primeira apresentação aconteceu em Tóquio, no teatro Aoyama, um teatro de arena com palco circular. A apresentação de 1991 foi em Los Angeles, em um teatro de palco italiano retangular. Partindo dos registros em vídeo dessas duas versões, elegemos elementos que podem ajudar a compreender o trabalho de Kaoru com o espaço

[30] Aqui, optamos por manter o título em inglês, presente nos registros cedidos pela artista.

cênico[31]. Através da comparação entre os dois registros, faremos observações sobre o uso do espaço numa mesma obra apresentada em dois lugares com características diferentes.

Sobre o espaço cênico, seus limites e suas formas, Patrice Pavis faz algumas considerações sobre essa organização. Se considerarmos uma origem ritual para o teatro, imagina-se que o círculo é o lugar primordial, onde a cena não exige um ângulo de visão ou uma distância em particular (1996, p. 133):

> O círculo - no qual se inspira o teatro grego, que é ao mesmo tempo construído e naturalmente escavado no flanco de uma colina – volta na sequência a todo lugar em que a participação não fica limitada àquela do olhar exterior sobre o acontecimento. Então, o ângulo e o feixe óptico que ligam um olho e uma cena é que se tornam o elo entre público e cena. (PAVIS ,1996, p. 133)

Sobre o palco italiano Pavis afirma:

> No palco Italiano, a ação e os atores ficam confinados em uma caixa aberta frontal ao olhar do público e do príncipe, cuja posição de audição e de observação é privilegiada. Este tipo de palco organiza o espaço com o princípio da distância, da simetria e da redução do universo a um cubo que significa o universo inteiro pelo jogo combinado da representação direta da ilusão. (1996, p. 133)

Considerando as reflexões de Pavis sobre as particularidades desses dois tipos de espaços cênicos, seguem as descrições da peça *Transformation* em contextos espaciais distintos:

---

[31] "É o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público" (PAVIS,1996, p. 132).

Três bailarinos – duas mulheres e um homem – estão em cena. Três fortes figuras e as possíveis relações que surgem entre elas. A trilha sonora da peça é bastante marcante, com destaque para as composições de Astor Piazzola. A movimentação é predominantemente direta e de linhas bem definidas. A coreografia estabelece uma estreita relação com a música.

O teatro de Aoyama, onde a peça foi apresentada em 1989, é do tipo arena. A plateia é disposta ao redor do espaço cênico. A coreógrafa usa uma parte do espaço da plateia como uma extensão do palco. Luzes apagadas. A música de Astor Piazzola começa. O foco se acende e revela os bailarinos em pausa de movimento. Nesse primeiro momento eles não ocupam o palco, e sim uma parte das plataformas em que são colocadas as cadeiras para o público. A sequência do acender e apagar das luzes se repete algumas vezes, sempre mostrando os três bailarinos em posições diferentes em suspensão de movimento. A música de Piazzola é cortada abruptamente e os três intérpretes descem alguns degraus até o espaço do palco e iniciam uma caminhada circular, contornando as bordas do palco em direções diferentes. Durante a caminhada acontece uma série de combinações de encontros entre os intérpretes e eles reagem a esses encontros com gestos variados. Essa cena inteira acontece no silêncio.

Na versão de 1991, em Los Angeles, uma luz delicada incide sobre o palco italiano. Os intérpretes passam em silêncio pelo centro do palco, onde está a maior incidência da luz. De súbito a música de Piazzola começa a tocar e um grupo de bailarinas, que já estava posicionado na lateral do palco, encoberto pela penumbra, inicia uma sequência vigorosa de movimentos pelo espaço. Ao fundo do palco, o acender das luzes revela os três intérpretes protagonistas. Ao contrário da primeira

versão, a música de Piazzola não é interrompida e os intérpretes iniciam a caminhada pelas bordas do palco durante a música e durante a movimentação do grande grupo. A cena da varição de encontros, que, na primeira versão, acontecia no silêncio, acontece durante o soar da música. Já na primeira cena temos uma transformação bastante evidente: enquanto no teatro de arena a peça foi encenada apenas com os três protagonistas, no teatro de Los Angeles foi inserido um coro de bailarinos com uma movimentação intensa por todo o espaço, contrastando com as pausas iniciais do elenco principal. A música não é cortada bruscamente como na primeira versão e a sequência de caminhadas e encontros, realizada no silêncio no teatro de arena, é realizada ao som da primeira música e com a presença do grupo de bailarinos em movimento. O palco de arena circular traz um caráter mais intimista à peça; o público circunda o espaço cênico e está mais próximo dos intérpretes. Os momentos em que os intérpretes evoluem no silêncio são mais frequentes na primeira versão e mantém-se a tensão na cena. Na versão apresentada em Los Angeles, o palco italiano, além de ter dimensões maiores, aparenta estar mais distante do público. A frontalidade proporcionada pelo palco italiano parece ter feito com que Kaoru alterasse as direções de algumas sequências e, principalmente, imprimisse uma movimentação de cena, sem tantos respiros e pausas sonoras em comparação com a primeira versão.

O grupo de bailarinos da cena inicial aparece novamente na cena final executando a mesma sequência de movimentos, com a mesma trilha sonora, porém, dessa vez, o trio de bailarinos solistas acompanha os movimentos de grupo com algumas variações. A mesma variação era executada pelo trio principal na primeira versão.

Nesse caso, o espaço cênico parece ser determinante para as alterações ocorridas.

Ter acesso a dois registros de uma mesma obra em dois espaços estruturalmente diferentes pode nos fornecer algumas pistas do trabalho de Kaoru com o espaço cênico. Foi possível observar as soluções encontradas pela coreógrafa em cada situação e os elementos explorados pela artista para dar vida a uma determinada obra em um determinado espaço. Feita a descrição de trechos significativos dessas duas apresentações, é possível argumentar que o espaço cênico é elemento integrante da obra coreográfica de Ishii Kaoru.

1.2.4 *Futari* ふたり (1999)

Kaoru realizou muitas peças com outros artistas ao longo de sua carreira. A primeira obra em parceria com outro artista foi também a sua primeira criação, a peça *Gendai no Kao Kao Kao,* composta com o músico Ishii Maki 石井真木 (1936-2003). Dentre seus colaboradores, estão renomados artistas japoneses, alguns estrangeiros e também jovens talentos. Podemos fazer uma extensa lista dos artistas que trabalharam com Kaoru: os músicos Shibata Minao 柴田南雄 (1916-1996), Hayama Kômei 端山貢明, Ezaki Kenjirô 江崎健次郎 (1926), Sueyoshi Yasuo 末吉保雄(1937), Moroi Makoto 諸井誠 (1930-2013), Kondo Jo 近藤 譲 (1947), Mayuzumi Toshirô 黛敏郎 (1929-1997), Kosugi Takehisa 小杉武久 (1938), Ichiyanagi Toshi 一柳慧 (1933), Matsudaira Yoriaki 松平頼暁 (1931), Hirayoshi Takekuni 平吉毅州 (1936-1998), Paul Gutama Soegijio P.G. スギヨ（Indonésia, 1934), Takahashi Yuji

高橋悠治 (1938), Aktagawa Hiroshi 芥川比呂志 (1920-1981), Tsubonô Katsuhiko 坪能克彦, Kondô Toshinori 近藤則 (1948), Miyake Haruna 三宅榛名 (1942), Tanikawa Kensaku 谷川賢作 (1960) e a banda *Little Creatures*; os poetas Tanikawa Shuntar 谷川俊太郎 (1931), Ishihara Yoshirô 石原吉郎 (1915-1977), Fujii Sadakazu 藤井貞和 (1942), Ishimure Michiko 石牟礼道子 (1927) e o poeta e pintor Taniuchi Rokurô 谷内六郎 (1921-1981); o autor de teatro, diretor e artesão de máscaras Endô Takuo 遠藤啄郎 (1928); e os artistas plásticos Miwa Minako 三輪美奈子 (1947), Hamada Goji 浜田剛爾 (1944) e Azechi Takuji 畦地拓治 (1948-2000).

Figura 5. Ishii Kaoru e o músico Takahashi Yuji na peça *Shiranui* (2004). Foto: arquivo pessoal da artista.

Quando pensamos em parcerias na área da dança com artistas de outras linguagens, podemos lembrar das experiências empreendidas pelo músico John

Cage e pelo coreógrafo Merce Cunninghan. Sobre o modo de trabalho Cage-Cunninghan a pesquisadora Leta Miller pontua:

> Durante os anos 1940 eles tinham interrompido a tradicional ligação de composição entre as duas artes, criando suas peças de forma independente, aderindo apenas a estruturas temporais predeterminadas. (MILLER, 2001)[32]

A ideia de independência entre os artistas fica ainda mais radical nas décadas seguintes. Miller continua:

> Na década de 1950 os dois artistas abandonaram mesmo esses pontos ocasionais coordenados. Cunninghan começou a desenvolver coreografias sem música e ensaiar seus dançarinos em silêncio, cronometrando-os. Os dançarinos normalmente ouviam a música pela primeira vez na première. (MILLER, 2001)[33]

Percebe-se que a colaboração entre eles envolvia um grau bastante elevado de independência no momento da criação de ambos os artistas. Tomando como base o relato de Miller a respeito do processo colaborativo de Cage e Cunnighan, busca-se estabelecer uma relação com a peça *Futari* de Ishii Kaoru a fim de melhor captar aspectos de uma de suas obras.

---

[32] Tradução livre. Original: “During the 1940s they had disrupted the traditional compositional link between the two arts by creating their parts independently, adhering only to a predetermined temporal framework.”

[33] Tradução livre. Original: In the 1950s the two artists abandoned even these occasional points of coordination. Cunningham began to develop choreographies without music and rehearse his dancers in silence, timing them with a stopwatch. The dancers would typically hear the music for the first time at the premiere.”

Futari em tradução livre significa "*Os dois".* Nessa obra, Kaoru trabalha com o poeta Tanikawa Shuntaro, com a artista plástica Miwa Minako e com o músico Tanikawa Kensaku. A peça foi apresentada em Tóquio em 1999.

No palco, um objeto de forma cônica está suspenso enquanto outro objeto de forma semelhante repousa horizontalmente sob o primeiro. A luz incide sobre suas superfícies claras, tingindo-os levemente em tons rosados. No telão ao fundo são projetadas imagens de flores que dialogam com os objetos. A música começa. Do lado esquerdo, oposto aos objetos, podemos ver um saxofonista e um pianista que dividem a primeira cena com as obras de forma cônica. No palco, apenas os objetos e os músicos protagonizam um dueto.

A música cessa e no palco a luz tênue se abre em um clarão. Kaoru entra em cena de braços dados com o poeta Tanikawa Shuntaro. Ele se posiciona no centro do palco e inicia a leitura de um de seus poemas. Os músicos fazem algumas intervenções sonoras e Kaoru circula no palco, ao fundo, de forma frenética, vestindo um longo casaco cinza. Parece procurar algo. O poeta termina sua leitura e deixa o palco. Kaoru tira seu casaco e inicia uma movimentação no silêncio para mais tarde ser acompanhada pelos músicos. No final desta cena, o objeto suspenso faz um movimento de ascensão e, em seguida, o objeto do chão desliza pelo espaço. O poeta adentra o espaço novamente. As cenas se sucedem e os elementos dança, música, artes plásticas e poesia parecem compor duetos e trios no espaço cênico. Cada um dos elementos que compõe a peça pode ser apresentado de forma independente; eles não foram compostos especialmente para essa peça. O objeto cênico que integra a composição é um trabalho da artista plástica Miwa Minako para sua série *Uoishi*, exposta na galeria *Tokiwa.* O poeta Tanikawa Shuntaro já costuma performar declamando suas composições.

Poderíamos considerar a obra *Futari* colaborativa?

Nas experiências de Cage e Cunnighan, embora o processo criativo se desse de forma independente, ambos realizavam uma composição em comum. No caso da obra *Futari*, pode-se dizer que as obras realizadas pela artista plástica e pelo poeta foram compostas de forma ainda mais independente, já que não eram destinadas a compor a peça. Foi a partir do trabalho da coreógrafa que as diversas obras se ligaram para a construção de outra obra. Trata-se, então, de um processo comum para a criação em dança, porém existem outras características que fornecem elementos para responder à questão anteriormente apresentada.

Os elementos que compõem a obra dialogam entre si na cena, mas, ao mesmo tempo, são inteiramente independentes. Apesar de ser uma peça de dança, composta e dirigida por uma bailarina, é possível identificar momentos em que o espectador parece estar em um concerto de música, em um sarau, em uma exposição de arte e também em um espetáculo de dança. As diferentes artes passeiam pelo espaço cênico e se revezam aos olhos do público, compondo o espaço cênico de forma independente e, ao mesmo tempo, em diálogo. Observa-se, portanto, um resultado cênico bastante próprio na composição das diferentes linguagens artísticas, vislumbrando outra forma de colaboração.

Em entrevista realizada para a presente pesquisa (2015), Kaoru revelou que as discussões e ideias advindas do contato com outras áreas estimulam sua prática artística. Em *Futari,* não é apenas a bailarina que dança, a poesia não é apenas declamada pelo poeta, a música não é apenas tocada pelos músicos, e as formas, texturas e volumes não estão apenas no objeto; Kaoru entrelaça as artes, de modo que se pode seguir o caminho de cada um dos fios desse tecido.

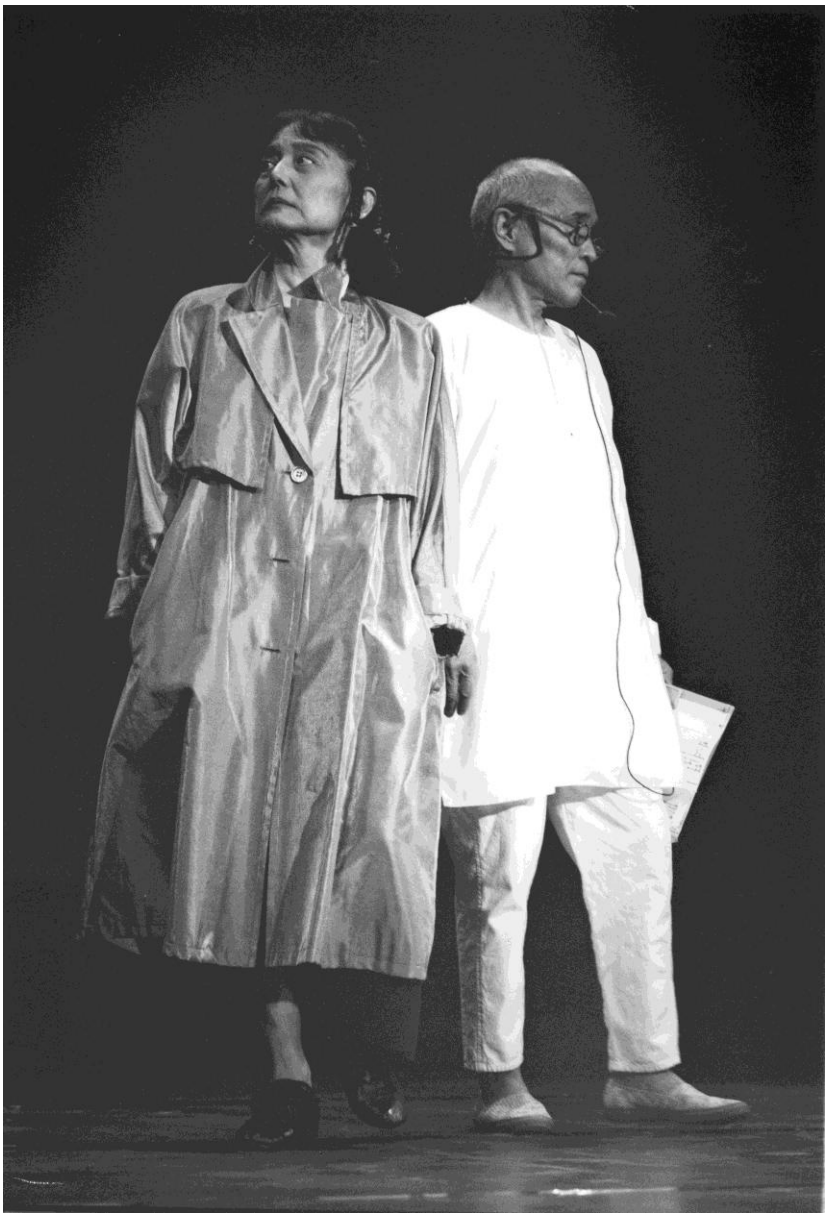

Figura 6. Ishii Kaoru e o poeta Tanikawa Shuntaro em *Futari (1999).* Foto: arquivo pessoal da artista.

1.2.5 *Rojô* 路上 (2012)

Na época da estreia da peça *Rojô* (2012), Kaoru tinha 80 anos. Ela é criadora e também atua como bailarina em sua criação. Ao descrever uma das suas peças mais recentes, busco ressaltar que a longevidade de Kaoru também como intérprete é um dos aspectos de sua obra.

Podemos citar alguns exemplos de performers que continuam a performar ou que performaram na maturidade: 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 (1928) e Marilena Ansaldi (1934) são exemplos de performers longevas.

Há mais de 500 anos o artista e teórico do Nô, Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (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 *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).

Ainda sobre seu pai, 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” (2013, p. 55)[34].

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.

Seguindo 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:

> 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. (ZEAMI, 2013, p. 73)[35]

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

---

[34] 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.”

[35] Tradução livre. Original: “An actor who has not lost his Flower even after the age of fifty may not be defeated by a young actor, no matter how good the latter’s Flower may be. It is simply that a good and skillful actor is defeated because he has lost his Flower.”

corporal e treinamentos diários. No entanto, em *Rojô*, mais do que vigor físico, ela mostra um aprofundamento do performer em cena na busca da constante manutenção de sua Flor.

A peça *Rojô,* segundo Kaoru, foi inspirada em suas memórias das *paper bag ladies*[36] 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*[37](1957) do escritor norte-americano Jack Kerouac (1922-1969). Podemos traduzir o título da peça como "Na rua".

Na primeira cena, caixas de papelão amontoadas até o teto ocupam toda a parte frontal do palco, 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,

---

[36] Em 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.

[37] No Brasil o romance foi traduzido como *Pé na estrada.*

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 facho 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*[38], 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,

---

[38] Música composta por Harold Arlen e E.Y. Harburg na década de 30.

ele deve continuar a ser interessante para o público para a sua vida. (ZEAMI, 2013, p. 73)[39]

[39] 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.”

CAPÍTULO 2
REVISITANDO O MESTRE

O presente capitulo é dedicado ao relato das apresentações das peças de Ishii Baku remontadas por Ishii Kaoru para a segunda edição do evento *Dance Archive in Japan*[40], que aconteceu em Tóquio em março de 2015. O evento, promovido pela Associação de Dança Contemporânea do Japão, tem o objetivo de preservar a memória e a obra dos pioneiros da dança moderna japonesa. Os organizadores do projeto propuseram a conceituados coreógrafos do país a realização de remontagens para serem apresentadas ao público.

Dance Archive in Japan teve, até agora, duas edições – a primeira em 2014, e a segunda, em 2015. Ishii Kaoru remontou obras de seu mestre Ishii Baku em ambas as edições.

Pude acompanhar as apresentações da segunda edição desse evento, além de assistir a ensaios coordenados por Kaoru.

Ao trazer o relato desse evento, o presente capítulo procura levantar questões relacionadas à remontagem de peças de dança moderna e à noção de arquivo nas artes cênicas.

Para tratar da obra de Ishii Baku e da remontagem feita por sua aluna, Ishii Kaoru, a primeira parte deste capítulo apresenta uma breve exposição da história de Baku e de sua carreira, ainda pouco conhecida no Brasil.

---

[40] Tradução livre: “Arquivo da dança no Japão”.

2.1 Baku Ishii – uma pausa para falar do mestre

Ishii Baku é o nome artístico de Ishii Tadasumi, que nasceu em 1886 na província[41] de Akita, na região norte do Japão. Vindo de uma família de produtores de saquê, seu pai foi também um importante político da região.

Desde jovem, Baku gostava muito de música. Ele admirava o compositor Frédéric Chopin (1810-1849)[42] e sonhava em ser um compositor ou um romancista. Foi para tentar alcançar seus ideais artísticos que, em março de 1909, Baku decide mudar-se para Tóquio (ISHII, 1994, p.47), onde acontecia um movimento para renovar as artes no Japão. O Teatro Imperial do Japão, terminado em 1911 e o primeiro no estilo ocidental, foi um dos maiores símbolos desse movimento. Sua construção era parte das ações empreendidas pelo Japão durante a Era Meiji com o intuito de se aproximar da cultura ocidental e mostrar o Japão em situação de paridade social, cultural e econômica com as mais prósperas nações do ocidente.

Em 1911, o Teatro iniciou audições para constituir seus corpos estáveis. O primeiro núcleo a ser formado foi a orquestra. Foram convocadas audições para selecionar jovens talentosos para dar corpo ao primeiro grupo de músicos aprendizes. O jovem Baku foi selecionado e tornou-se aprendiz de violino. No entanto, a experiência como violinista não durou muito: Baku teve que sair do núcleo da orquestra por ter perdido o violino fornecido pelo Teatro Imperial. Logo depois, foram organizadas audições para o núcleo operístico. Baku, mais uma vez,

---

[41] O Japão está dividido em 47 províncias ou prefeituras. Cada prefeitura pode ser subdividida em cidades e distritos.

[42] Pianista e compositor polonês do período romântico. É amplamente conhecido por suas composições para piano.

candidatou-se e foi aceito como bailarino, junto com Ito Michio (1892-1961), Komori Toshi (1887-1951), Takada Massao (1895-1929) e Takada Seiko (1895-1977). O grupo de jovens logo receberia os ensinamentos do professor e diretor italiano Giovanni V. Rossi (1867-?)[43]. Rossi foi trazido pelo Teatro Imperial pra ensinar balé, criar e dirigir as peças do grupo. Dessa turma comandada por Rossi sairiam os pioneiros da dança moderna no Japão.

A partir de 1912, o núcleo operístico fez suas primeiras apresentações. Dentre as primeiras peças coreografadas e dirigidas por Rossi podemos citar:

Ikeru ritsuzô 生ける立像 (*Estátua viva*)

Konjiki oni 金色鬼 (*Diabo dourado*)

Mugenteki bale 夢幻的バレ (*Balé fantástico*)

As apresentações não foram um grande sucesso e Baku logo percebeu que o balé de Rossi não era para o corpo japonês. Nessa época, Baku começou a duvidar do valor do balé como arte. Ele dizia:

> Eu percebi que no *balé*, embora mude o título ou a música, a técnica expressiva no palco é a mesma. Assim, eu comecei a duvidar do valor do *balé* como arte. Então, eu comecei a pensar que a dança ou o *balé* poderiam ser mais criativos, assim como a literatura, a pintura, a escultura e a música, portanto, eu sinto uma insatisfação que vem de dentro de mim. (ISHII, 1994, p. 92)[44]

Ainda sobre o método de ensino do balé de Rossi, Baku teria dito:

---

[43] Professor de balé, aluno de Enrico Cecchetti, permaneceu no Japão entre 1912 e 1918.

[44] Tradução livre. Original: “バレエというものは題目が変わっても、音楽が変わっても、舞台でやる表現技巧がいつも同じであるということに気がつき、芸術としての価値を疑うようになって来た。そして、舞踊なりバレエといったものも、他の姉妹芸術、つまり文学、絵画、彫刻、音楽のように創作的なものもあってよいのではないかと思うようになり、たまらなく、心に満たないものが盛り上がってきた”.

> Acho que o treinamento básico do balé é importante mesmo quando fazemos dança criativa. Mas o *balé* clássico que Rossi ensinou não aceitava a emoção ou criatividade do homem. Assim, ficamos como bonecos que se movem dentro de uma forma e imitamos um formato ocidental. Para que a dança seja uma obra artística, ela deve ser absolutamente criativa. Eu quero fazer uma dança que não é só bela, mas que exprime várias emoções do homem como a alegria, a tristeza, o sofrimento, a lamentação e assim por diante. (ISHII, 1994, p. 100)[45]

Os questionamentos e as insatisfações de Baku com o balé ensinado por Rossi geraram desentendimentos com o diretor e culminaram na saída de Baku do núcleo operístico em 1915. A ópera atuaria por mais um ano até que o grupo fosse desfeito (Kataoka, 2015, p. 25; Ishii, 1994, p. 93).

Ainda em 1915, Baku iniciou suas pesquisas em dança moderna. Ele chamou o novo estilo de dança concebido por ele de *Dança Poema.* Nessa época, Baku começou a trabalhar com Yamada Kosaku (1886-1965), compositor pioneiro de música moderna no Japão, que também estudava a técnica desenvolvida por Jaques Dalcroze[46]. Juntos, eles montaram um grupo chamado *Shingekijô* (*shin* significa "novo", e *gekijô*, "teatro"). Nessa ocasião, aos 30 anos, ele mudou seu nome para Ishii Baku. O nome Baku faz referência à palavra *bobaku*, que em japonês significa

---

[45] Tradução livre. Original: "創作舞踊をやる場合でも、バレエの基礎訓練は大事だと思う。しかし、ローシーが教えた古典バレエは、人間の感情とか創造というものを認めなかった。あれでは形にはめられた動く人形で、西洋の物マネになってしまう。舞踊を芸術作品にするには、絶対に創造的なものでなければならない。ただ踊りが美しいというだけではなく、喜び、悲しみ、苦しさ、嘆きといった人間のもろもろの感情を表現する踊りをやりたいんだ"

[46] Jaques Dalcroze foi criador de um sistema de ensino rítmico através do movimento corporal. Seu sistema foi criado no início do século XX e altamente difundido na década de 30.

“incerteza”. Baku decidiu tentar estabelecer uma nova dança, mas ele sentia que seu futuro seria incerto e, por essa razão, escolheu esse nome (ISHII, 1994, p. 99).

Os primeiros trabalhos de *Dança Poema* do grupo Shingekijô, com dança de Ishii Baku e música de Yamada Kosaku, datam de 1916 e foram intitulados *Uma página no diário*[47] e *Luz e escuridão*[48]. As duas peças são consideradas as primeiras obras de dança moderna feitas no Japão inteiramente por criadores japoneses.

No contexto mundial, na mesma época, a pioneira da dança moderna, Isadora Duncan (1877-1927)[49], já se apresentava em vários países com grande sucesso, porém, no Japão, ela era conhecida apenas por aqueles que já haviam visitado a Europa. Não se tem notícias de que Duncan tenha se apresentado no Japão nesse período, o que pode nos levar a concluir que Baku ainda não tinha visto o trabalho da bailarina norte-americana ao vivo. Consta que foi seu amigo, o músico Yamada Kosaku, que, ao ouvir as inquietações e as ideias de Baku, contou-lhe sobre os bailarinos Isadora Duncan e Vaslav Nijinsky (1890- 1950)[50]. Yamada, que já havia estudado na Europa, percebeu em Baku algo semelhante às ideias que estavam surgindo na dança europeia. Na opinião do crítico de dança Hakudai Yamano, Baku não copiou as danças ocidentais, buscando, ao invés disso, sua própria dança (YAMANO, 2014, p. 201).

---

[47] 日記の一頁 (Nikki no pêji)

[48] 明暗 (Meian)

[49] Bailarina norte-americana considerada uma pioneira da dança moderna.

[50] Bailarino e coreógrafo russo, considerado um dos melhores de seu tempo, revolucionou o balé no século XX.

As três apresentações realizadas pelo *Shigekij*ô foram um fracasso de público. O grupo se desfez e Baku logo seria convidado a ministrar aulas de dança para o grupo de teatro *Shojo Kegueki Takarazuka*[51], mudando-se de Tóquio para o oeste do Japão[52].

Em 1917, Baku conseguiu produzir suas apresentações em Osaka e Quioto e, ao contrário do que ocorrera em Tóquio, sua *Dança Poema* foi muito bem recebida na região oeste. A receptividade do público levou o artista a fundar o grupo *Tokyo-Kagekiza.*

Em 1922, Baku decidiu aventurar-se pela Europa. Ele deixou o Japão com o objetivo de tentar mostrar a sua arte em outros países. No dia 30 de novembro de 1922, antes da partida, Baku fez uma apresentação no Teatro Imperial para celebrar sua viagem. No dia 4 de dezembro do mesmo ano, ele partiu ao lado de Ishii Konami, irmã de sua esposa e sua jovem aprendiz.

Durante a viagem de navio, Baku compôs algumas das peças que ele apresentaria na Europa.

No início de 1923, o navio em que os artistas viajavam chegou à Marselha, na França. Baku e Konami logo rumaram para Paris, onde ficaram alguns dias. Passando dificuldades financeiras e muitas vezes fazendo apenas uma refeição por dia, a dupla viajou de trem pela Bélgica e pela Holanda até chegar a Berlim. Na chegada, notaram que a mala com os figurinos trazidos do Japão tinha desaparecido. Em meio a essas dificuldades, eles encontram três compatriotas da província de Akita, onde Baku nasceu. Os três estavam dispostos a ajudar e, de fato, foram fundamentais para o sucesso da turnê dos bailarinos. Os compatriotas de Baku –

---

[51] Grupo Operístico das Meninas de Takarazuka.

[52] Região do Japão que abriga as importantes prefeituras de Osaka, Quioto e Nara.

Narita Tamezo (1893-1945), músico que havia estudado com Yamada Kosaku, Ikeda Shigeyoshi (1892-1966), um jornalista, e Suma Yakichiro (1892-1970), um funcionário da embaixada do Japão na Alemanha – organizaram uma apresentação de Baku em um luxuoso hotel em Berlim chamado *Kaiserhof* (ISHII,1994, p.197).

Depois da primeira apresentação, Narita levou Baku e Konami para fazerem uma exibição na exposição do pintor Erich Waske (1889-1978)[53]. A dupla dançou ao som do piano do próprio Waske. Havia muitos jornalistas e, graças ao sucesso dessa demonstração, Baku conseguiu sua primeira apresentação oficial em 24 de abril de 1923, em uma importante casa de concertos em Berlim, a Blüthner-Saal (ISHII, 1994, p. 200).

A grande procura do público fez com que Baku prorrogasse a temporada, fazendo mais quatro apresentações em Berlim e apresentando-se também em Munique e Dresden.

Devido ao grande sucesso na Alemanha, Baku e Konami foram convidados a participar das filmagens do documentário *Wage zu Kraft und Schönheit*[54], dirigido por Wilhelm Prager e produzido pela UFA (Universun film AG). Os registros dessa ocasião estão disponíveis na internet. É possível assistir a dois trechos de coreografias de Baku, um com Ishii Konami e um solo. Em um trecho de aproximadamente 30 segundos podemos ver Baku e Konami com figurino idêntico: calça bufante até os joelhos, bata amarrada na cintura por uma fita, lenço na cabeça e uma espécie de capa na altura dos joelhos. O cenário remete a uma atmosfera japonesa que permite avistar a imagem do Monte Fuji através de uma grande janela em estilo oriental. Descalços, os bailarinos evoluem saltitantes, ora entrelaçando os

---

[53] Pintor expressionista alemão.

[54] Tradução livre: *Desafio a força e beleza.*

pés, ora girando com passadas curtas e ágeis. Os braços permanecem sustentados e levemente abertos ao lado do corpo quase todo o tempo. No final, fazem uma pose no chão. O segundo trecho coreográfico tem duração de aproximadamente um minuto e mostra Baku, ao fundo do vídeo, em um lugar sombrio, parecido com um galpão. Baku tem o peito nu e veste apenas um pequeno short com alguns tecidos amarrados ao redor da cintura. Ele se aproxima da câmera correndo e salta. Nesse momento, podemos ver que suas mãos estão atadas com uma corda atrás de seu corpo. Ajoelhado, ele tenta soltar os pulsos atados. A cena em plano aberto é cortada para um plano fechado. Vemos um *close* do rosto de Baku, que lentamente desliza a cabeça da esquerda para a direita. A filmagem volta para plano aberto e vemos Baku levantar e cambalear até conseguir se desvencilhar da corda. Ele então faz um movimento de tronco até cair no chão e, como se sentisse a presença de uma luz, abre um dos braços em direção ao céu.

Depois das apresentações na Alemanha, Baku e Konami se apresentaram na Polônia e na antiga Tchecoslováquia. Continuaram viagem em direção à Inglaterra e lá tiveram sua entrada proibida. Seguiram para se apresentar na Hungria e na Áustria. Por fim, conseguiram permissão para entrar na Escócia e se apresentaram no Alhambra Theater Glasgow, teatro com capacidade para 2.750 pessoas[55].

Apesar do grande sucesso desfrutado nos países europeus em que dançou, sua empreitada não rendeu o retorno financeiro esperado e Baku não conseguiu enviar quantia suficiente para sua esposa e seu filho, que permaneceram no Japão e passavam por necessidades. Além de ter descoberto que seu agente estava agindo

---

[55] Scottish Cinemas and Theatres Project http://www.scottishcinemas.org.uk/glasgow/alhambra.html.

desonestamente na distribuição dos lucros de suas apresentações, para piorar a situação de sua família, no dia 1º de setembro de 1923, enquanto Baku ainda estava na Europa, Tóquio foi atingida por um forte terremoto, catástrofe que deixou a região central do Japão devastada. Mesmo com todas as dificuldades Baku decidiu continuar sua turnê.

Em Paris, no ano de 1924, Baku se apresentou na Comédie des Champs-Élysées, teatro com capacidade para 600 pessoas. Nessa ocasião, Baku pôde assistir às apresentações do grande bailarino russo Alexander Sacharoff (1886 –1963) no teatro de Champs-Élysées. Sobre Sacharoff Baku mais tarde escreveria:

> Por volta de 1910, quando Sacharoff fez sua estreia, era uma época mais caótica para a arte da dança. A grande Isadora Duncan destruiu impiedosamente qualquer coisa antiga na dança. Mas apenas destruiu, não construiu nada de novo que poderia apresentar-se como uma alternativa. Ela não deixou nenhuma peça concluída. Em tal época, é surpreendente que Sacharoff tenha concluído uma peça, da maneira que ele pôde, e construído um estilo de arte. Nesse ponto, Sacharoff deve ser apreciado plenamente como um pioneiro brilhante da nova dança. É certo que ele deixou um feito notável. (ISHII, 1994, p. 218)[56]

Tempos depois, Baku se apresentou com Sacharoff no teatro da Bélgica, na presença da rainha belga. Graças ao sucesso na Bélgica, o artista japonês pôde assinar um contrato nos Estados Unidos.

---

[56] Tradução livre: Original: “サカロフがデビューした一九一〇年頃といえば、舞踊芸術にとって最も渾沌たる時代であった。偉大なイサドラ・ダンカンは、舞踊における一切の古きものを容赦なく破壊し去ったが、しかしただ破壊しただけで、これに代わる新しい物を何等建設しなかった。彼女は一つとして纏まった作品を残していないのである。こういう時代に於いて、サカロフがとくにかくある纏まった作品を作り上げ、一つの芸術様式を建設したということは、驚くべきことであって、この点、彼は新舞踊の輝ける先駆者として十分に感謝されるべきであり、またそれだけの功績も立派に残しているのである”

Em outubro de 1924, Baku partiu em direção a Nova Iorque. Na chegada aos Estados Unidos, o produtor que o havia contratado fez uma proposta que não estava prevista no contrato: ele queria que Baku coreografasse uma música escolhida pelo próprio produtor. Baku recusou a proposta veementemente e não aceitou se apresentar sob tais condições. O bailarino japonês argumentou que o contrato previa que a escolha da peça e da música a ser apresentada caberia a ele, não ao contratante. Com a quebra do contrato, Baku recebeu seu pagamento, mas ficou sem local para se apresentar.

Foi com a ajuda de Ito Michio (1892-1961), seu colega dos tempos do Teatro Imperial, que Baku pôde se apresentar em diversas cidades norte-americanas. Ito vivia em Nova Iorque desde 1916, já desfrutando de importante prestígio, e abriu o espaço de seu estúdio para que Baku pudesse se apresentar, o que gerou novos convites.

Baku retornou ao Japão em março de 1925 para fundar a sua companhia de dança, a *Ishii Baku Buyo Dan.* Em 1926, Baku realizou uma turnê pelo Japão, pela China e pela Coreia.

Em 1928, Baku inaugurou seu estúdio de dança em Fusuma, um povoado quase desabitado de Tóquio. O coreógrafo não gostava muito do nome atribuído ao lugar e iniciou uma ação para mudá-lo: ele escrevia, ao invés de *Fusuma*, o nome de sua preferência – *Jiyugaoka*, que em japonês significa “colina da liberdade” – em todas as cartas que enviava. O nome tornou-se popular ao ser apontado também nas cartas que retornavam a Baku. Diante de tamanha insistência, o local acabou tendo seu nome modificado.

Na década de 30, a cidade de Jyugaoka ficava cada vez mais povoada e o estúdio de Baku recebeu, no período pré-guerra, um grande número de estudantes

que se tornariam nomes importantes da dança, como Choi Seung-hee, dançarina da península da Coreia, Lee Tsia-oe (1926-), fundadora da dança moderna em Taiwan, e Ohno Kazuo (1906-2010), importante nome da dança japonesa conhecido mundialmente. Ohno teria procurado o estúdio de Baku em 1933 após assistir à apresentação da bailarina *La Argentina*[57] e decidir se dedicar à dança.

Em 1941, tem início a guerra do Pacífico. O estúdio de Baku, assim como grande parte de Tóquio, foi destruída pelo bombardeio norte-americano. Baku continuou a se apresentar mesmo durante a guerra e conseguiu reerguer seu estúdio após o cessar dos bombardeios.

Baku era bastante famoso no Japão e seu estúdio se tornou uma referência em todo o país. Apesar do grande sucesso, o final de sua vida não foi muito fácil. Em 1929, aos 43 anos, Baku começou a ter os primeiros problemas de visão. Em 1939, Baku sofreu um acidente na China e perdeu a visão do outro olho. Mesmo sem enxergar bem, o artista continuou criando e dançando até o final de sua vida. Em 1953, Baku apresentou pela primeira vez sua peça *Homem Buda*[58], em uma referência a *Sidarta Gautama.* Apresentada por mais 300 vezes, foi sua última criação.

Em 1955, Baku tornou-se a primeira pessoa a receber a medalha “Purple Ribbon” do governo japonês pela sua contribuição às artes do país.

Em 1956, Baku tornou-se o primeiro presidente de *Zen Nihon Geijitsu Buyo Kyo Ka*i (Associação de Arte e Dança de todo o Japão).

---

[57] *La Argentina* era uma bailarina de Flamenco espanhol nascida na Argentina. Ficou mundialmente conhecida por ser a primeira bailarina a trazer a Dança Flamenca para os palcos. Apresentou-se no Japão em 1929.

[58] Tradução livre. Original: 人間釈迦 (Ningem Shakka).

Em 1961, mesmo doente, Baku fez a sua última apresentação. Em 7 de janeiro de 1962, 84 dias depois da sua última performance, Baku faleceu, deixando seu legado para a dança moderna japonesa.

2.2 *Dance Archive in Japan*

A Associação de Dança Contemporânea do Japão promoveu em 2014 e 2015 o evento *Dance Archive in Japan* com o objetivo de manter viva a obra e a memória dos pioneiros da dança moderna japonesa. Em ambas as edições, renomados coreógrafos do país trabalharam para remontar obras desses pioneiros. Na primeira edição, que aconteceu nos dias 6 e 7 de junho de 2014, no *New National Theatre Tokyo*, tiveram obras remontadas os coreógrafos Eguchi Takaya (1900-1977), Ito Michio (1893-1961), Takata Seiko (1895-1977), Komori Toshi (1887-1951), Miya Misako (1907-2009), Inoki Kenji (1908-1983) e Ishii Baku. A segunda edição aconteceu nos dias 7 e 8 de março de 2015, também no New National Theatre Tokyo, e trouxe obras remontadas de Shigyo Masatoshi (1908-1989), Hinoki Kenji (1908-1983), Eguchi Takaya (1900-1977), Ishii Midori (1913-2008) e Ishii Baku.

Foi Ishii Kaoru quem dirigiu as remontagens das peças de Ishii Baku nas duas edições. Na primeira edição, Kaoru trabalhou em parceria com o neto de Baku, Ishii Noboru, para remontar as obras[59] *Whetting Appetite* (1925)[60] e *White Gloves*

---

[59] Opto por manter os nomes das peças de Baku apresentadas no *Dance Archive in Japan* em suas respectivas traduções para o inglês, conforme o programa do evento.

(1939)[61]. Os registros em vídeo estão disponíveis nos arquivos do *New National Theatre*.

Whetting Appetite é uma composição de 1925, ano em que Ishii Baku retornou ao Japão depois de uma temporada na Europa e nos Estados Unidos. O soar de um gongo é o sinal para o início da peça. Quatro bailarinos vestidos com macacão entram em cena. Todos têm o rosto pintado de branco e uma touca que se ajusta à cabeça. No registro em vídeo da peça remontada em 2014, é possível perceber que toda a movimentação dos bailarinos é acompanhada de um som percussivo que lembra o som de duas madeiras ao se chocarem. A movimentação dos bailarinos é basicamente frontal, incluindo saltos, elevação das pernas e expressões faciais como a abertura exagerada da boca. O soar do gongo também anuncia o final da peça.

A peça *Luvas brancas* também é marcada pelo soar do gongo no início e no fim. Na primeira cena, uma pequena bola branca rola da esquerda para a direita ao fundo do palco. Duas mulheres com vestidos pretos e longos entram em cena, seguidas, mais adiante, por um homem. Ele veste calça branca e tem seu torso e sua cabeça cobertos por um tecido preto. Os três vestem luvas brancas. A maior parte da movimentação do trio acontece no silêncio, com algumas interferências percussivas. A instrumentista acompanha a cena do lado direito do palco e, ao final, percute uma valsa para que o trio evolua em cena. Na pausa final, as luvas brancas estão em destaque sobre os tecidos pretos dos figurinos.

---

[60] Original: 食欲をそそる *(Shokuyoku wo sosoru).* Tradução livre para o português: *Abrindo o apetite.*

[61] Original: 白い手袋 (*Shiroi tebukuro*). Tradução livre para o português: *Luvas brancas.*

Em 2015, na segunda edição do *Dance Archive in Japan,* Kaoru foi convidada novamente. Dessa vez, ela remontou as obras *Machines Are Alive* (1948)[62] e *Mask* (1923)[63].

Machines Are Alive foi a primeira obra que Kaoru dançou sob a direção de Baku. A peça estreou no mesmo ano em que Kaoru ingressou na escola de seu mestre. Além das recordações de quem integrou o elenco da peça original, Kaoru tinha à sua disposição um registro de uma remontagem da mesma peça, possivelmente filmado na década de 1980. A coreógrafa também contou com a parceria de Ishii Noboru, neto de Ishii Baku, que, além de co-dirigir a remontagem, integrou o elenco da obra para esse evento.

Em *Mask*, Kaoru trabalhou a partir de uma gravação original, provavelmente filmada no final da década de 1920 ou 1930, do próprio Ishii Baku performando a obra.

Pude acompanhar as apresentações da segunda edição do *Dance Archive in Japan*. Nessa ocasião, também assisti a um dos ensaios de *Machines Are Alive,* ainda em sala de treino, e ao ensaio geral das peças *Mask* e *Machines Are Alive.* A estada de três meses no Japão no período em que Kaoru estava se dedicando a esse projeto me possibilitou também desfrutar de conversas preciosas com a artista sobre seu trabalho de remontagem das obras de Ishii Baku. Partindo dessa experiência, o item a seguir tratará dos processos de remontagem para a segunda edição do *Dance Archive in Japan.* O relato busca apresentar o ponto de vista de Kaoru sobre esses processos e abordar a problemática do arquivo nas artes cênicas contemporâneas

---

[62] Original: 機械は生きている (*Kikai wa Ikiteiru*). Tradução livre para o português: *As máquinas estão vivas.*

[63] Original: マスク (*Masku*). Tradução livre para o português: *Máscara.*

2.3 O processo de remontagem

> A performance não é apenas uma seleção de dados organizados e interpretados; é o próprio comportamento e carrega em si o cerne da originalidade, fazendo disso o assunto para uma posterior interpretação, a fonte de um estudo mais aprofundado.[64]
>
> (SCHECHNER, 1985, 2º capítulo, parágrafo 28)

Tóquio, 6 de março de 2015. Uma hora da tarde era o horário marcado para o início do ensaio geral no *New National Theatre Tokyo*. No canto esquerdo do palco, a percussionista Kato Kuniko organiza seus instrumentos. Kaoru está na plateia para comandar o ensaio de *Machines Are Alive*, primeira obra de Ishii Baku que será apresentada na segunda edição do evento *Dance Archive in Japan. Machines Are Alive* foi composta em 1948 e foi a primeira obra que Kaoru dançou sob a direção de seu mestre. São aproximadamente 3 minutos de peça e 23 bailarinos, dentre os quais está o neto de Baku, Ishii Noboru, também responsável pela remontagem.

Machines Are Alive traz ao palco a estrutura de uma máquina. Os 23 bailarinos se dividem em 7 grupos que realizam movimentos repetitivos e formam uma engrenagem. O sétimo grupo, formado por três bailarinos, não existia na peça de 1948, nem na sua remontagem na década de 1980. Essa mudança fez com que a engrenagem construída por Baku ganhasse outras direções no espaço, trazendo mais agilidade à estrutura coreográfica.

---

[64] Tradução livre. Original: “Performance is not merely a selection from data arranged and interpreted; it is behavior itself and carries in itself kernel of originality, making in the subject for further interpretation, the source of further study.”

Depois de repetir a peça três vezes e fazer ajustes na cena, Kaoru se prepara para subir ao palco, dessa vez como diretora e performer, para trazer ao público o solo *Mask,* composto em 1923 e dançado pelo próprio Ishii Baku.

No meio do palco, uma plataforma quadrada é iluminada por foco central. Kaoru está sentada no centro da plataforma com os joelhos estendidos e as pernas à frente do corpo. O seu tronco está inclinado sobre as pernas e a cabeça pende entre os joelhos. A luz ilumina suas costas e seus braços. É possível ver a planta de seus pés. O início calmo da música acompanha o acender gradual da luz. Braços e mãos movem-se delicadamente. Os braços se abrem, grandes como asas, e se recolhem de encontro ao tronco. A troca de peso entre um lado e outro do quadril desencadeiam a mudança de posição. Com os pés agora fincados no chão, o tronco que está inclinado à frente inicia um movimento de desenrolar da coluna até a posição ereta. Kaoru veste um longo vestido preto com abertura nas laterais das pernas e uma espécie de casquete que cobre toda a sua cabeça. O chapéu tem preso à sua borda uma tira de tecido transparente que cobre os olhos da performer. São movimentos de braços e torso que se repetem e combinações diferentes sempre em íntima parceria com a música – tocar as maçãs do rosto, erguer as mãos, movimentos em direção ao horizonte como se as mãos quisessem abrir espaço, gesto de fricção das mãos para frente e a torção dos braços, levando a uma leve torção do torso. A peça se encerra com gesto e música que se suspendem em um tempo sincrônico.

Figura 7. Ishii Kaoru em *Mask.* Foto: *Frame* de registro em vídeo.

A primeira peça aqui descrita, *Machines Are Alive,* estreou em 1948. Kaoru era uma das bailarinas do elenco original e essa foi sua peça de estreia como bailarina na companhia de Ishii Baku.

As memórias corporais foram importantes para a remontagem da peça. Além de ter a memória de quem integrou o elenco dessa peça no ano de sua estreia, Kaoru teve também acesso ao registro da remontagem da obra completa, gravado provavelmente na década de 1980. Como mencionado anteriormente, embora tivesse informações substanciosas sobre a peça em questão, ela optou por incluir em cena um elemento que não existia na peça original: um grupo de três bailarinos em movimentos simultâneos aos da engrenagem original.

Essa escolha suscita algumas questões: ao fazer a escolha de incluir esse novo elemento na obra, Kaoru estaria deturpando a peça original composta por

Baku? Uma remontagem de uma peça de dança pode ser vista como uma deturpação?

Schechner, em seus escritos *Restoration of Behavior* (1985, 2º capítulo, parágrafo 26), é enfático ao dizer que "performances originais desaparecem tão rápido quanto elas são feitas"[65]. Para Schechner, os elementos que caracterizam uma performance estão em constante mudança: "[...] a ocasião é diferente, a visão de mundo é diferente, o público é diferente, e os artistas são diferentes" (SCHECHNER, 1985, 2º capítulo, parágrafo 26)[66].

Em entrevista para a revista eletrônica *AllAbout* (Tóquio, 2015), Kaoru fala sobre a disposição para fazer alguns arranjos na remontagem da peça *Machines Are Alive:*

> Vou fazer adaptações, mas não mudarei a parte básica. Eu quero mostrar a graça de apresentar o mundo que o professor Baku criou com bailarinos de hoje. [...] Eu acredito que, se Baku estivesse vivo, ele provavelmente mudaria essa peça para adapta-la à sociedade mais rápida de agora.[67]

---

[65] Tradução livre. Original: "[…] performance originals disappear as fast as they are made."

[66] Tradução livre. Original: "[…] but the occasion is different, the world view is different, the audience is different, and the performers are different."

[67] Tradução livre. Original: "アレンジはしますが、基本的な部分は変えません。漠先生がつくられた世界を今のダンサーでやる、その面白さを出したい。[...]たぶん先生が生きてらしたら、当時とはまた違って今のスピーディーな社会に適応した作品にされるのではないかと思うんです。" (ISHII, Kaoru. 石井かほる出演 - ダンス・アーカイヴ in JAPAN: depoimento [31 de janeiro, 2015]. Tóquio: AllAbout. Entrevista concedida à 小野寺 悦子 (Onodera Etsuko). Disponível em: http://allabout.co.jp. Acesso em: 20/01/2016.)

Fica claro que, para Kaoru, uma remontagem não deve pretender reproduzir da maneira mais fiel possível todos os elementos que compõem a obra original; pelo contrário, ela abre mão dessa reprodução fiel em troca de uma profunda reflexão sobre a obra artística em si. Ao ver a performance reconstruída, percebo que a mudança empreendida pela artista evidencia, ao mesmo tempo, a percepção e a conexão da coreógrafa com o tempo presente em que a obra está sendo apresentada e uma proximidade com a estética e o pensamento artístico de Baku. Tal argumento pode ser endossado por relatos anteriormente apresentados, como o do caso da peça *Anitra,* discutido no primeiro capítulo desta dissertação. Pode-se concluir que, como Kaoru argumenta, Baku dificilmente reproduziria uma peça sem considerar fazer as mudanças necessárias para cada situação.[68]

No caso da remontagem da peça *Mask,* as condições eram um pouco diferentes. Kaoru trabalhou durante alguns meses para realizar essa remontagem. *Mask* foi composta por Ishii Baku em 1923 em Berlim. Para realizar a remontagem, Kaoru contou com um registro em vídeo e com a sua própria experiência e memória dos anos em que estudou na escola de Ishii Baku e dançou algumas de suas criações.

O registro em vídeo da peça *Mask* foi encontrado recentemente em uma biblioteca da cidade de Shimada, no departamento de Shizuoka. É um registro parcial, embora mostre o próprio Baku em cena. As filmagens provavelmente foram feitas depois do retorno de Baku da Europa ao Japão. Nesse registro de poucos minutos, é possível acessar alguns elementos da obra.

---

[68] Podemos retomar o episódio descrito no primeiro capítulo da presente dissertação sobre a peça “Anitra”, composta na década de 20 por Baku e dançada em 1957 por Kaoru.

A filmagem é em preto e branco e foi feita em área externa, no topo do prédio de uma loja de departamentos chamada *Mitsukoshi*. No vídeo, Baku traja uma saia longa, seu peito está nu e sua cabeça está coberta por uma espécie de chapéu casquete escuro com um pequeno véu preto que cobre seus olhos. Percebe-se que não há deslocamento do corpo no espaço e a ênfase está nos movimentos dos braços e do torso.

O vídeo não traz registro sonoro, mas é possível ter acesso à informação de que a peça foi dançada com uma composição do compositor e pianista russo Alexander Scriabin (1872-1915). O registro não informa o título da música em questão. Para fazer a pesquisa musical, Kaoru contou com a ajuda do músico assistente Kasamatsu Yasuhiro. A análise dos movimentos de Baku no registro em vídeo levou Kaoru e Kasamatsu a pensarem que, provavelmente, trata-se de uma música com características 6/8 ou 3/4. Diante da vasta obra de Scriabin com tais características, Kaoru e Kasamatsu iniciaram um estudo para eleger a música para a remontagem da peça *Mask.* As obras de Scriabin escolhidas foram *2 Danses op.73-1 Guirlandes* e *Etude op. 08-2*.

Kaoru contou em entrevista realizada para esta pesquisa que os movimentos no registro em vídeo da peça *Mask*, principalmente os movimentos de torção dos braços e do torso, são muito parecidos com movimentos de outra composição de Baku, os da peça *Anitra*, composta provavelmente em 1927 e dançada por Kaoru, sob a direção de Ishii Baku, em 1957. Nesse caso, as memórias corporais de Kaoru foram relevantes, embora de forma diferente, na realização da recriação. Para Kaoru, a memória corporal foi também importante para a escolha da música, já que Baku atribuía extrema importância à conexão entre música e movimento em suas peças.

No caso de *Machines Are Alive*, pode-se argumentar que a possibilidade da reprodução fiel estava aparentemente mais acessível, já que os registros e os documentos eram mais substanciais. Era possível combiná-los com a memória de Kaoru, que dançou a primeira versão, ou a versão “original” da coreografia, em 1948. No entanto, ela optou por colocar um novo elemento na composição de Baku. No caso de *Mask*, a peça pôde ser remontada exatamente por ter sido levado em conta o elemento da recriação, já que existiam lacunas que precisavam ser preenchidas. A questão que se colocou foi se tais remontagens seriam uma deturpação da obra de Baku.

Se retomarmos a frase de Richard Schechner, citada no início deste item, podemos dizer que, ao revisitar a obra de Baku Ishii, o que Kaoru fez não foi meramente selecionar os dados e organizá-los; ela recriou a obra. Pode-se dizer ainda, com as palavras de Schechner, que a apresentação de Kaoru “carrega em si o cerne de originalidade”. É possível afirmar que a artista tinha consciência de que a obra seria apresentada para um público diferente, com artistas diferentes e diante de uma visão de mundo diferente, por isso a obra deveria ser adaptada exatamente para manter sua essência. A apresentação de Kaoru no *Dance Archive in Japan* torna-se, assim, fonte para um estudo aprofundado e também uma maneira de fazer com que as peças continuem vivas.

Se considerarmos que as artes da performance existem no espaço/tempo presente, o arquivo nas artes da cena pode ser pensado como a performance que é reperformada em cada tempo e em cada espaço.

CAPÍTULO 3
EXPERIÊNCIAS PRODUZIDAS NO PERCURSO

> A experiência supõe, como já vimos, que algo que não sou eu, um acontecimento, passa. Mas supõe também, em segundo lugar, que algo me passa. Não que passe ante mim, ou frente a mim, mas a mim, quer dizer, em mim. A experiência supõe, como já afirmei, um acontecimento exterior a mim. Mas o lugar da experiência sou eu. (LARROSA, 2011)[69]

A presente dissertação tem como principal matéria-prima episódios vividos e presenciados por mim junto à coreógrafa, bailarina e professora Ishii Kaoru. O contato direto com Kaoru em diversas situações e espaços e tempos diferentes foram a substância primeira dessa dissertação e determinaram o manuseio do material documental sobre a coreógrafa.

No primeiro capítulo, destaquei as narrativas das histórias de vida de Kaoru, permeadas pelas descrições de obras, acessadas através de registros videográficos.

No segundo capítulo, o evento *Dance Archive in Japan* (2015) foi o fio condutor de uma narrativa que apresentou remontagens realizadas por Kaoru de duas obras de seu mestre, Ishii Baku, e reflexões sobre o arquivo na dança.

No terceiro capítulo, narro episódios passados ao lado de Kaoru como observadora e participante. As diversas situações no convívio com coreógrafa foram aos poucos se transformando em experiência. Busco, pelo relato pessoal, revelar minhas experiências enquanto pesquisadora, bailarina e criadora através de histórias

---

[69] LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista reflexão e ação, Santa Cruz do Sul**, v. 19, n. 2, p. 04-27, 2011.

que podem oferecer um ponto de vista sobre o trabalho da artista Ishii Kaoru.

Inicio o terceiro capítulo com o relato do encontro com Kaoru no ano de 2009 e as impressões da primeira performance da artista a que assisti em Tóquio. Em seguida, há uma exposição sobre as performances da artista em *Guerrilla Dance,* realizado desde 2007 na capital japonesa, e encontro nas palavras de Kaoru os fundamentos para a criação desse projeto. Narro a minha participação no evento *Guerrilla Dance* em 2011, em um momento bastante delicado para o Japão, e destaco essa experiência como um elemento fundamental que me ajudaria a ter uma melhor percepção da concepção de Kaoru para a sua *Guerrilla Dance*. Por fim, reporto as atividades realizadas por ela em sua primeira visita a São Paulo e sua influência na minha própria atividade como performer e criadora.

3.1 O Encontro

O primeiro encontro com Ishii Kaoru aconteceu no inverno de 2009, na galeria de arte *Ai* em Tóquio, Japão, onde a artista realizava uma performance dentro da exposição da artista plástica Miwa Minako 三輪美奈子 (1947).

Miwa Minako tem uma relação próxima com as artes da cena. Ela costuma colaborar em espetáculos e performances de dança. Foi dessa maneira que eu a conheci em 2008, quando, na ocasião da celebração dos 100 anos da imigração japonesa no Brasil, Miwa veio ao nosso país como artista plástica e *adviser* da

companhia de dança da coreógrafa Kato Miyako 加藤みや子 em um projeto[70] promovido pela Fundação Japão, do qual também participei como bailarina. Além de suas atividades com companhias de dança, Miwa realiza suas exposições anualmente e costuma propor diálogos entre as suas obras com as artes cênicas e a performance, convidando bailarinos para performar nas suas exposições. Naquele ano, além de Kaoru, outros bailarinos performaram na exposição de Miwa Minako – entre eles, Nam Jon-ho 南貞鎬, Konno Yasuchika 金野泰史 e Kato Miyako 加藤みや子. A performance de Kaoru dentro da exposição de Miwa Minako foi no dia 24 de dezembro, véspera de Natal. Kaoru tinha 77 anos.

Na galeria, os objetos de Miwa de forma esférica e aparência orgânica compõem o espaço. Rodeados pelas paredes e pelo chão brancos da pequena galeria localizada no bairro de Ginza, os objetos parecem brotar do chão como suculentos legumes de superfície branca. Kaoru entra no espaço repentinamente. Ela veste um longo vestido com discretas estampas e, em uma de suas mãos, carrega um pequeno tambor. Com passos firmes, às vezes saltitantes, ela caminha por todo o espaço e parece provocar os objetos com o barulho de seu tambor. Kaoru se aproxima do objeto de maior tamanho, posicionado no centro do espaço, e senta-se atrás, deixando-se ser encoberta pelo objeto. A luz, antes bastante aberta e branca para a exposição, dá lugar a uma luz mais intimista e de cor quente que emana do chão. Uma música popular japonesa começa a tocar. Kaoru levanta-se do chão e inicia uma movimentação ágil e forte. A expressão em seu rosto também é forte. Ao término da música, a luz se apaga e Kaoru coloca-se próxima à parede, ao

---

[70] O Projeto Dança Contemporânea do Japão, promovido pela Fundação Japão, trouxe ao Brasil três diferentes obras da coreógrafa Miyako Kato para serem apresentadas em uma turnê brasileira nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Manaus, Brasília e Curitiba, com a participação de alguns bailarinos brasileiros em uma das obras.

fundo da galeria. Ela acende um lanterna e, na penumbra, inicia uma movimentação suave ao som de uma versão instrumental da clássica música natalina *Noite Feliz*.

Foram mais ou menos 15 minutos de apresentação. Foi a primeira performance de Kaoru das muitas que acompanhei durante os dois anos em que morei na capital japonesa. A grande maioria dessas apresentações aconteceu em uma praça, em frente ao Teatro *X* (cai), em um evento promovido pela própria artista, denominado *Guerrilla Dance*.

3.2 "Por que eu danço, por que *Guerrilla Dance*?"[71]

All performing work begins and ends in the body.

(Schechner, 1973, p. 132)

Guerrilla Dance é o nome dado por Kaoru às ações performáticas que ela realiza desde 2007. Essas performances acontecem em lugares não teatrais, como praças, jardins e galerias. Embora continue a desenvolver seu trabalho como bailarina e coreógrafa, produzindo, dirigindo e encenando peças para teatro, a artista apresenta regularmente suas performances em locais alternativos e, muitas vezes, abre espaço para que jovens artistas se apresentem com suas próprias criações.

---

[71] Tradução livre. Original: なぜ踊るの なぜゲリラダンス?. Título de texto escrito pela artista Ishii Kaoru em 2007 (texto original na íntegra anexo).

Kaoru contou, em entrevista para esta pesquisa (2015), que iniciou a atividade no dia de seu aniversário de 75 anos, em 7 de julho de 2007. Relato a seguir o registro da primeira *Guerrilla Dance*, que aconteceu em Tóquio, no bairro de *Ryogoku*, em frente ao teatro *X* (cai).

A filmagem começa. Kaoru aparece pelo lado direito do vídeo com uma vassoura de cabo curto, uma pá de lixo e uma sacola de papelão. O espaço é uma espécie de praça aberta, circundada por um conjunto de prédios, um teatro, um café e, ao fundo, uma grande avenida. Com a vassoura, Kaoru varre a sujeira. Em seguida, ajeita a pequena cadeira vermelha e adorna o espaço com um vaso de flores roxas. Imediatamente o público é transportado para a intimidade do lar daquela senhora. Ao fundo, podemos ouvir uma música que se mistura aos sons da cidade. É Kaoru quem comanda a trilha sonora de sua performance com um pequeno toca-fitas que ela mesma manuseia.

Kaoru senta-se na cadeira vermelha que está ao centro, fecha os olhos, estende os joelhos e seu corpo vai ficando cada vez mais relaxado até cair no chão. No chão, Kaoru move-se com pequenos espasmos até levantar e posicionar-se na cadeira novamente. Ora sentada, ora deitada sobre a cadeira, Kaoru desenvolve uma sequência que começa com movimentos carregados de uma veracidade simples e cotidiana e vai até movimentos extremamente vigorosos que evidenciam o forte treinamento físico que Kaoru detém. Em seguida, a bailarina levanta-se da cadeira e inicia movimentos delicados que logo expandem-se para todo o amplo espaço da praça. Os movimentos sinuosos e suaves passam a alternar-se com movimentos mais fortes, rápidos e de linhas mais diretas no espaço. Ao final, Kaoru instala-se de pé, sobre a cadeira. Seus movimentos apresentam agora mais densidade. Seus

braços escapam em um movimento ascendente de profunda delicadeza. Aos poucos, o movimento dos braços conduz seu tronco a apontar o céu. Uma das mãos permanece no peito e pulsa até ir de encontro com a outra mão em direção ascendente. Kaoru desce da cadeira, vai até o toca-fitas, desliga-o e retorna para agradecer ao público.

A artista contou que o projeto *Guerrilla Dance* foi concebido a partir do entendimento de que, para se comunicar através da dança, ela não precisa estar necessariamente no teatro, fazendo uso de todos os recursos nele disponíveis, já que a dança pode ser realizada só com o corpo do bailarino. A partir desses depoimentos da artista e da dinâmica da realização do evento observado por mim, pude entender que *Guerrilla Dance* é uma atividade por meio da qual a coreógrafa japonesa repensa o significado do dançar, saindo do teatro como um lugar consumado.

Dessa maneira, a cada *Guerrilla Dance*, Kaoru parece fazer a seguinte pergunta: como apenas o corpo do bailarino pode construir todos os elementos que compõem uma apresentação performática?

Em seu texto “Por que eu danço, por que *Guerrilla Dance*?”, Kaoru escreve sobre suas motivações para iniciar esse projeto e faz uma reflexão sobre a performance e o performer. Ela inicia o texto trazendo suas memórias da guerra:

> Lembro-me bem que, durante a Segunda Guerra, corria de um lado para outro com minha mãe, que levava somente um saco com a lápide da memória dos antepassados. Puxávamos uma a outra para fugir.[72]

---

[72] Tradução livre. Original: 大戦中は、焼夷弾の降る中を、ご先祖さまの位牌だけを入れた布袋を背にした母の手を引っ張りあいながら逃げ惑った記憶。

Seu testemunho traz as imagens, os sons e os cheiros desse período sombrio:

> No grande bombardeio em Tóquio, as bombas lançadas pela força aérea dos Estados Unidos tingiram de vermelho o céu na direção de Asakusa.
> Uma cena horrível, mas linda: os bombardeiros B-29, como um grande enxame de libélulas vermelhas em um céu ao arrebol, voavam em todas as direções, bombardeavam, cruzavam-se, lançavam e assim repetiam-se até irem embora na direção sudeste, tranquilamente. Por essa razão, eu tenho medo e odeio fogos de artifício, pois eles me lembram essas imagens.
> No Bombardeio em Yokohama, por volta de 30km de minha casa, a fumaça preta incandescente junto com o vendaval trouxe notas de dinheiro queimadas.
> Todas essas imagens ficaram marcadas claramente na minha memória associadas a um estranho som metálico. Essa cena sobrepõe-se à figura das crianças tremendo de medo e famintas por causa das armas de destruição em massa, dos massacres e das guerras, que se repetem por todo o lado da terra. (KAORU, 2007)[73]

As memórias do passado e as lembranças de uma guerra vivida se misturam com as notícias das guerras procedentes pelo mundo e desaguam nas percepções do cotidiano contemporâneo de Kaoru:

---

[73] Tradução livre. Original: 東京大空襲のときは、アメリカの空軍の投下する爆弾が下町浅草方面の空を真っ赤に染めあげました。爆撃機Ｂ29 が、ゆうやけ空にとびかう赤トンボの大群のように旋回し、爆撃～旋回～投下を繰りかえし悠々と南東の空に去っていった恐ろしくも美しかった場面。　私が花火を恐がり大々嫌いなのは、この記憶とオーヴァーラップするからです。

　数 10 キロ以上も離れたヨコハマ大空襲のときは、燃え上がる黒煙が渦巻く強風と共に半分焼け焦げた大量のお札を吹き運んできました。

どの風景も不気味な金属音付きで鮮やかに脳裏に焼き付けられています。

いまなお地球のあちらこちらで繰り返されている戦争、虐殺、大量破壊兵器の恐怖におののき、ひもじい思いをしている子供達の姿と重なります。

> As tendências da época estão trazendo mudanças para a capacidade de sintonia dos homens. Sinto que, à medida que a comunicação digital predomina, diminui pouco a pouco a oportunidade de comunicar com o corpo inteiro, olhando no rosto, tocando com as mãos e emitindo a voz. Meu cotidiano também é invadido pela digitalização e está começando a mudar.
> Será que o amor ficou diluído e a indiferença e a insensibilidade ficaram banais?" (KAORU, 2007)[74]

Por fim, Kaoru define sua *Guerrilla Dance*:

> *Dança Guerrilha – No meio do Caminho da Viagem* é o percurso para o reconhecimento da minha existência e do desejo por "amor e paz" que continua até o fim de minha viagem."[75]

Diante das informações já apresentadas, destaco aqui alguns pontos relevantes do projeto *Guerrilla Dance*, como a constância das apresentações, desde sua criação em 2007, já que elas acontecem periodicamente durante o ano, e o fato de as performances acontecerem em locais alternativos, sem o aparato técnico disponível em um teatro convencional. Apesar disso, o ponto mais marcante e característico da *Guerrilla Dance* diz respeito aos motores que impulsionaram a sua criação.

---

[74] Tradução livre. Original :時代の流れは人間の交感に変化をもたらしています。電子(デジタル)化の通信が支配的になるにつれ、顔を見て、手で触れ、声をだしてからだ全体で話す機会が叙々に少なくなってきていると感じます。わたしの日常にも電脳化が侵入し、生活が変化し始めています。
愛が薄まり無関心無感動があたりまえになってきているのではないか。

[75] Tradução livre. Original: ゲリラダンス『旅のとちゅう』は旅の終わりまでつづく"Love＆Peace"へのおもいをこめた"祈りと存在証明"の旅です。

Figura 8. Ishii Kaoru em *Guerrilla Dance*, Tóquio, 07/05/2008. Foto: Koike Hidefumi *小池英文*.

Figura 9. Ishii Kaoru em *Guerrilla Dance*, Tóquio, 07/05/2008. Foto: Koike Hidefumi.

Considero as atividades com a *Guerrilla Dance* um episódio relevante na carreira da artista. Embora os espaços não teatrais[76] e, dada a extensa lista de suas peças, a constância da criação não sejam uma novidade para Kaoru, com o desenrolar da pesquisa, percebi que suas atividades no projeto *Guerrilla Dance* continuam a instigar reflexões acerca do que é substancial na dança e na arte de performar.

Quando perguntei sobre a diferença para o bailarino entre dançar no teatro e dançar em um local alternativo, eu imaginava que Kaoru discursaria sobre as diferenças e os fatos aos quais é preciso estar atento quando se apresenta em espaço aberto, como lidar com as intervenções e os imprevistos. No entanto, Kaoru respondeu que não existem muitas diferenças entre se apresentar em um teatro e em uma praça; a única diferença é a consciência da projeção do olhar do bailarino, que deve buscar sempre contemplar todo o espaço, como se seu olhar chegasse até o outro lado da avenida.

Em seu livro *Enviromental Theatre*, Richard Schechner lembra que performances em locais não teatrais são tradicionais em muitas culturas:

> Na verdade, o teatro *indoor*, em que cada peça é montada dentro do mesmo espaço modificado em sua superfície por meio da concepção cênica e iluminação, é a menor tradição. O *Teatro Ambiental* é a principal tradição. O que o *Teatro Ambiental* faz é especificar as maneiras pelas quais as tradições menores e maiores interagem. (SCHECHNER, 1973, p. xv)[77]

---

[76] Podemos lembrar da peça *Mandarauta 2*, descrita no primeiro capítulo desta dissertação.

[77] Tradução livre. Original: “In fact, the indoor theater in which every play is fitted into the same space modified on its surface by means of scene design and lighting is the minor tradition. Environmental theatre is the major tradition. What Environmental Theatre does is to specify the ways in which the minor and major traditions interact.”

Assim, é possível argumentar que a marca da *Guerrilla Dance* não está no espaço, nem no fato do evento se dar em locais alternativos. A própria resposta dada por Kaoru sobre a postura do performer evidencia essa afirmação. Mais do que um movimento de saída do teatro, é a constatação do corpo como o lugar primeiro da performance. O "sair do teatro" é mais do que apenas um ato simbólico; é uma maneira de trazer para o corpo e, apenas para o corpo, o protagonismo da arte da performance.

Voltando ao ano de 2011, quando participei de uma *Guerrilla Dance* promovida por Kaoru, o Japão havia sofrido uma catástrofe de grandes proporções e Kaoru promoveu um evento especial, pouco mais de dois meses depois do terremoto.

3.3 Guerrilla Dance - You are not alone

Em 11 de março de 2011, o Japão sofreu um forte terremoto. O grande abalo sísmico teve seu epicentro no oceano, próximo à costa nordeste da ilha central do Japão, mas foi sentido em grande parte do território japonês. Na época, eu morava em Tóquio e senti o abalo intenso e de longa duração do terremoto. Algumas horas depois, soube do *tsunami*[78] que atingiu a costa nordeste com proporções nunca antes vistas. Muitas pessoas desapareceram e muitas outras perderam suas casas.

---

[78] Palavra de origem japonesa que significa "grande onda".

Pouco tempo depois recebemos a notícia de que as usinas nucleares da região de Fukushima haviam sido atingidas e material radioativo estava contaminando a região. Acompanhar as notícias pela TV era assustador. Lembro de ver durante muitos dias o mapa do Japão no canto da tela, ininterruptamente, em toda a programação da TV, informando notícias sobre novos abalos e novos riscos de *tsunami*. A ilha principal do arquipélago japonês recebia um contorno colorido na área de risco. A cor variava de acordo com maior ou menor probabilidade de ser atingida por um *tsunami*. A cor vermelha indicava a alta probabilidade, e a cor verde, probabilidade remota. Lembro que a ilha principal estava completamente circundada pelas cores vermelha e amarela. Foi assustador. As autoridades não tinham informações precisas sobre a usina nuclear e a suspeita de que poderíamos estar diante de uma crise comparável a Chernobil[79] deixava todos os japoneses e o mundo apreensivos. A sensação era de imobilidade. Todas as ideias, os pensamentos, os desejos, os planos e as ações estavam estagnados. Ao mesmo tempo, havia um grande esforço da população para que tudo voltasse à normalidade e ao movimento.

Cerca de dois meses depois do terremoto, Kaoru organizou uma *Guerrilla Dance*. Nesse evento, ela reuniu excepcionalmente vários artistas, como a artista plástica Miwa Minako e a coreógrafa Kato Miyako com seu grupo, além de alunas e ex-alunas de Kaoru. Cada grupo convidado apresentou seu próprio trabalho. A reunião aconteceu no local habitual da grande maioria das apresentações da *Guerrilla Dance,* no bairro de Ryogoku, na praça em frente ao teatro X (cai), em Tóquio.

---

[79] Acidente na usina nuclear de Chernobil na Ucrânia, que aconteceu em 26 de abril de 1986.

Nessa ocasião, eu participei da *Guerrilla Dance* pela primeira vez como performer. Miwa Yu 三輪遊 e eu fizemos uma performance a partir de um poema de sua autoria, *Hikko Tanmore* 火っこたんもうれ, que conta a lenda de um pássaro que mergulha no fundo do mar para sustentar o Japão. Esse poema faz parte de uma coleção de poemas que Miwa Yu escreveu anos atrás, inspirado pelo encontro com uma contadora do folclore da região nordeste do país, área mais afetada pela sequência de tragédias. A performance era uma intervenção que combinava poesia declamada e dança e tinha pouco mais de cinco minutos de duração.

Figura 10. Performance *Hikko Tanmore* (2011) no evento *Guerrilla Dance*. Foto: Yasuda Kei 安田敬.

Depois de todas as apresentações, Kaoru integrou público e performers ao som da música *You are not alone, de* Michael Jackson, numa clara mensagem de incentivo e apelo ao encontro.

Naquele momento, apresentar-me dentro da *Guerrilla Dance* significou o reencontro com o movimento e a retomada da potência criativa. Anos depois, retomo esse evento e o reconheço como uma experiência que me permitiu reunir elementos que ao longo da pesquisa me ajudaram a construir uma percepção sobre Kaoru e

sobre a *Guerrilla Dance*. Os dois anos acompanhando as performances de Kaoru em Tóquio e a participação como performer na *Guerrilla Dance* teriam reflexo no desenvolvimento deste estudo e também no desenvolvimento de ações performáticas em São Paulo.

3.4 Kaoru ecoa no Brasil

Já no Brasil, trilhando o caminho desta pesquisa, os ecos das experiências vividas no Japão ao assistir e participar da *Guerrilla Dance* instigaram a realização de ações no território artístico. Inspirados pela *Guerrila Dance* de Ishii Kaoru, Miwa Yu e eu criamos em outubro de 2014 o evento Ação entreVão.

Ação entreVão é um evento totalmente independente realizado em um espaço alternativo, localizado no bairro do Brooklin em São Paulo, com capacidade para cerca de 25 pessoas. O evento pretende ser um local que possibilita o encontro entre o público e os artistas, abrindo espaço para obras de curta duração e/ou em fase experimental.

Embora o Ação entreVão seja, em muitos aspectos, diferente do projeto *Guerrilla Dance* de Kaoru, o principal ponto de conexão é a disposição para ser um evento constante. Miwa Yu e eu apresentamos ao público uma performance a cada evento. O projeto contou até hoje com oito edições e em todas elas, além da nossa apresentação, o evento também recebeu outros artistas interessados em apresentar suas criações. Desde o seu início, o Ação enteVão contou com as presenças dos artistas Ravena Maia, Kaneda Shoji, Ametonyo Silva, Matheus Brant, Grupo Lapett,

Vitor de Seixas, Letícia Olivares, Renata Asato, Iwabuchi Teita, Luciana Hilst, Sandra Kaetsu e Natascha Zacheo.

Figura 11. Cartaz de divulgação do Ação entreVão #1. Arte: Miwa Yu.

Figura 12. Cartaz de divulgação do Ação entreVão #2. Arte: Miwa Yu.

Figura 13. Cartaz de divulgação do Ação entreVão #3. Arte: Miwa Yu.

Figura 14. Cartaz de divulgação do Ação entreVão #4. Arte: Miwa Yu.

Figura 15. Cartaz de divulgação do Ação entreVão #5. Arte: Miwa Yu.

Figura 16. Cartaz de divulgação do Ação entreVão #6. Arte: Miwa Yu.

Figura 17. Cartaz de divulgação do Ação entreVão #7. Arte: Miwa Yu.

Figura 18. Cartaz de divulgação do Ação entreVão #8. Arte: Miwa Yu.

A seguir, faço o relato de duas peças que trilharam caminhos diferentes. Ambas são criações ligadas ao evento Ação entreVão e tiveram, em algum momento, uma conexão direta com Kaoru.

A peça *Mulher da Montanha*, uma criação em parceria com Miwa Yu, teve seu embrião no evento Ação entreVão #2. Nessa ocasião, Kaoru assistiu ao nosso ensaio e também opinou sobre o figurino escolhido para nossa apresentação. Criado durante a estadia de Kaoru em São Paulo, “Mulher da Montanha" chegou a ser apresentada outras vezes no evento até ser levada para outros espaços. Em agosto de 2015, a peça *Mulher da Montanha* foi apresentada no *BUTOH Performance*

Festival in AOMORI, no Japão, e em novembro do mesmo ano, no evento Satyrinas, em São Paulo.

Figura 19. Apresentação de *Mulher da Montanha* no Ação entreVão#7. 16/08/2015. Foto: Kusuno Yuji 楠野裕司.

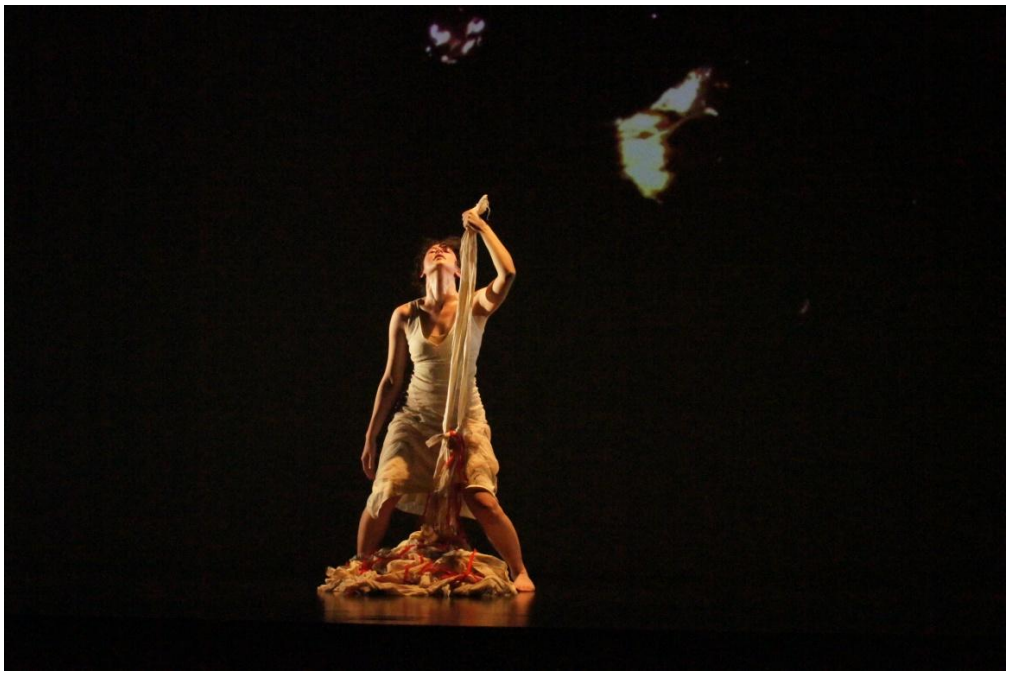

Figura 20. Apresentação de *Mulher da Montanha* no *BUTOH Performance Festival in AOMORI*, Japão, 28/08/2015. Foto: Fukushi Teruko 福士輝子.

Já a peça *Brincos* teve seu caminho inverso. As primeiras experimentações foram iniciadas em fevereiro de 2015 e apresentadas no Japão, dentro da exposição de Ushiro Keiko 後啓子 e Miwa Minako na SPC Gallery. Em março do mesmo ano, essa performance foi apresentada também na exposição *Kutibiru kara* de Miwa Haruki みわはるき, no museu da cidade de Shibukawa. Mais tarde a mesma ideia foi transportada para realizar outra performance, dessa vez com Ishii Kaoru no Tokyo Metropolitan Art Museum, dentro da exposição coletiva *Gothic IV*[80]. Nessa ocasião, Kaoru assistiu a minha performance e performou em seguida. Ela me instigou a pensar mais profundamente algumas questões, como a relação com a música na minha performance, o uso do espaço e o figurino. Conversamos antes e depois da apresentação e ela quis ouvir minha reflexão sobre minha performance. Nossas conversas e seus ensinamentos foram trazidos para o Brasil e continuei a desenvolver esse trabalho até apresentá-lo no Ação entreVão #4, #5 e #6. A performance *Brincos* tornou-se também um dueto, interpretado pelas bailarinas Luciana Hilst e Sandra Kaetsu e apresentado no entreVão#5.

---

[80] Artistas da exposição *Gothic IV*: Oshio Hiromi 大塩博美, Kurihara Tsutomu 栗原勉, Koto Noriko 古藤典子, Gozu Shinji 含真治, Sugawara Takayuki 菅原孝之, Takahara Shoji 高原尚司, Hiraoka Atsuko 平岡厚子, Fujimura Katsuhiro 藤村克裕, Matsuoka Hiroko 松岡博子, Miwa Minako e Yonemitsu Yasuhiko 米満泰彦.

Figura 21. Nadya Moretto, Miwa Haruki e Tamayose Maiko. Expo.Miwa Haruki, Museu de Cidade de Shibukawa, Japão, 14/03/2015. Foto: Hirata Sachiko 平田幸子.

Figura 22. Performance *Brincos* na exposição *Gothic IV*. Tokyo Metropolitan Art Museum, Tóquio, Japão. 21/03/2015. Foto: Isobe Toyoko 磯部豊子.

Figura 23. Performance *Brincos*, com Sandra Kaetsu e Luciana Hilst, no Espaço entreVão, São Paulo. 31/05/2015. Foto: Kusuno Yuji.

Ambos os trabalhos aqui citados têm em comum o fato de terem sido apresentados no projeto entreVão e de terem contado, em algum momento do seu desenvolvimento, com o olhar da coreógrafa Ishii Kaoru. Esses eventos possibilitaram a aproximação com a coreógrafa para além da observação, através do diálogo no exercício da criação.

Ishii Kaoru veio ao Brasil para apadrinhar o evento Ação entreVão e participar da segunda edição. Apresentou-se acompanhada dos objetos e das instalações da artista plástica Miwa Minako e do violão ao vivo do músico Kaneda Shoji. Dedicarei as próximas linhas desse capítulo para reportar com mais detalhes essa performance e as outras atividades que a artista desenvolveu na sua visita a São Paulo.

3.5 Os Rastros de Kaoru em São Paulo

A casa no Brooklin estava cheia. Dentro da sala, as 25 cadeiras dispostas não eram suficientes para acomodar o público. Naquela noite, além dos artistas Ravena Sena, Ametonyo Silva, Matheus Brant, Miwa Yu e Nadya Moretto, o evento Ação entreVão, criado há apenas dois meses, teve uma edição especial com a madrinha do projeto, a coreógrafa Ishii Kaoru.

O sino soa. É o sinal para o início da peça. As luzes estão acesas, a plateia já está acomodada. À frente do público, uma escada de alvenaria dá acesso ao segundo andar da casa. No vão, embaixo da escada, um amontoado de objetos: garrafas de plástico vazias, papelões e outros resíduos descartados. Do teto baixo da casa pendem galhos secos de bananeiras. À frente da escada, um banco branco e redondo está vazio. A porta lateral direita se abre e por ela um violonista entra caminhando e tocando seu instrumento. Ele chega até o banco branco, senta e continua a dedilhar o violão. Uma criança na plateia se agita. O violonista encerra a sua música e sai pela mesma porta que entrou. Quando o músico fecha a porta, outra porta, à esquerda, se abre. Uma senhora entra. A criança, que há pouco estava agitada, se acalma. A senhora já havia passado pelo lado de fora, deixando-se ser vista pela janela lateral da sala. Carrega uma pequena cadeira laranja, uma mochila nas costas e um pequeno rádio nas mãos que emana uma música suave de piano. Ela coloca a cadeira no chão e dirige a sua atenção para o topo da escada de onde vem uma luz azul. A senhora faz um movimento de ir ao encontro da luz, mas logo abandona a ideia. Pega, de supetão, sua cadeira e caminha pela sala como se à procura de espaço para se acomodar. A penumbra dá espaço a uma claridade

branca assim que a senhora posiciona sua cadeira no chão. Ela acomoda delicadamente seu rádio embaixo da cadeira, tira sua sacola e seu casaco, coloca-os no chão e senta-se na cadeira.

Sentada, a senhora executa uma série de ações minuciosamente esculpidas. É uma figura ao mesmo tempo frágil e forte. Frágil na sua condição e forte nas suas ações. Kaoru parece imprimir em cada gesto a complexidade do indivíduo, trazendo suas dualidades e contradições. Kaoru dança o comer, o sentir fome, o desdenhar, o desejar, o empolgar-se. A artista nos arrebata de forma intensa com os gestos mais simples, com força para expressar as necessidades e os mais profundos desejos e medos humanos.

Kaoru pega todas as suas coisas e desaparece na penumbra embaixo da escada. Da porta lateral, o violonista reaparece e caminha com passos firmes, para, toca seu violão agressivamente até chegar ao topo da escada e, quando a plateia não pôde mais vê-lo, dedilha trechos de *Over the Rainbow.*

A luz acende-se e Kaoru convida todos os performers da noite para o agradecimento e, de surpresa, começa a cantarolar *Over the Rainbow*, convidando todos para se juntar ao coro.

Kaoru chegou a São Paulo em novembro de 2014. Na sua primeira viagem à América do Sul, a artista ficou 20 dias em solo brasileiro. Durante a sua curta estada, Kaoru realizou, além da apresentação no Ação entreVão, outras duas performances e dois workshops. Cada uma dessas atividades teve sua particularidade. A primeira delas aconteceu no teatro laboratório do departamento de artes cênicas da USP, onde a artista apresentou uma performance e ministrou um workshop para alunos da USP e comunidade externa.

O workshop foi realizado a convite do grupo Lapett, dirigido pela professora Sayonara Pereira. Participaram do workshop os integrantes do grupo Lapett, alunos do curso de artes cênicas da USP e interessados da comunidade externa. Kaoru trabalhou com os participantes exercícios técnicos e uma proposta de criação a partir de estímulos sonoros.

A artista iniciou o workshop com a ideia principal de seu treinamento técnico – ou de como usar o corpo para a dança. De acordo com a coreógrafa, ficar de pé é o início da dança. Ela perguntou aos participantes como ficamos de pé e onde colocamos tensão e atenção para ficarmos de pé, ouviu as opiniões dos participantes e falou sobre a importância da posição correta dos pés quando ficamos de pé, chamando atenção para os arcos dos pés, uma vez que, para ela, o traçado do arco tem que ser muito claro e a clareza do posicionamento correto dos pés ajuda a construir movimentos mais claros; o ritmo começa pelos pés.

Outro ponto importante é o *tandem*[81], que deve estar sempre forte, porém com respiração. O terceiro ponto são as escápulas, que devem estar direcionadas para baixo. A partir desse entendimento do corpo, Kaoru propôs uma série de exercícios técnicos, iniciados por uma simples caminhada que evolui para sequências mais elaboradas com saltos.

Para Kaoru, na dança é preciso se valer da técnica, mas igualmente importantes são as imagens que cada bailarino pode construir a partir de estímulos, como fotografias, poemas e músicas.

No final da aula técnica, Kaoru propôs a criação de imagens a partir de músicas que ela apresentou para os participantes na segunda parte do workshop. A coreógrafa trouxe quatro propostas musicais que deveriam ser escolhidas pelos

---

[81] Palavra japonesa que designa um ponto específico no abdômen, mais ou menos três dedos abaixo do umbigo.

participantes e, a partir dessa sonoridade, deveriam criar uma sequência de movimento a ser apresentada no encerramento do workshop. No final do primeiro dia, cada um dos participantes apresentou sua sequência, Kaoru tomou nota, fez algumas observações e perguntas individuais e, depois de quatro horas de trabalho, combinou com os participantes algumas diretrizes para a realização de uma performance.

O segundo dia de workshop foi mais concentrado. Os participantes tiveram aproximadamente duas horas para revisar a sequência e receber as orientações finais de Kaoru. A coreógrafa construiu as cenas, realizando um trabalho de composição, decidindo espaços, organizando os participantes em grupos e definindo as ordens de entradas e de saídas.

No palco, estavam dispostos os objetos artísticos de Miwa Minako. Eram cerca de nove peças feitas em fibra de vidro que lembravam o formato de folhas de árvores ou cascas de um fruto esférico. Logo após o ensaio geral a entrada do público foi permitida. Kaoru realizou uma dinâmica em que todos estavam na plateia e cada grupo subia ao palco conforme a ordem combinada e, ao finalizar sua sequência, retornava ao local da plateia. Em seguida, apresentei uma performance ao som do violão ao vivo de Kaneda Shoji e do violino de Miwa Yu. Embora eu tenha participado do workshop e realizado a atividade de composição proposta por Kaoru, decidimos continuar a desenvolver a parceria iniciada com Shoji na ocasião da primeira Ação entreVão. Após a nossa performance, Kaoru entra em cena. A performance que a artista desenvolveu na USP tem a mesma concepção da performance apresentada no eveto Ação entreVão, com as adaptações necessárias às especificidades do espaço da universidade. No final, ela convida todos os participantes do workshop para o agradecimento e fala ao público presente que a sua

ação com a *Guerrilla Dance* é um desejo pelo encontro, um desejo de lembrar do amor e da paz. Ela promove uma confraternização entre os participantes no palco e faz com que todos se encontrem e toquem as mãos.

Após a apresentação, conversando informalmente com alguns participantes, ouvi relatos positivos em relação à vivência de criação proposta por Kaoru. Um dos colegas que participou da atividade chegou a relatar a sua surpresa em construir uma performance em tão pouco tempo e sentir-se extremamente confiante para apresentá-la. A participante Renata Asato acabou por dar continuidade à célula de movimento trabalhada no workshop de Kaoru e, meses depois, apresentou a reelaboração de seu trabalho no evento Ação entreVão.

Figura 24. Ishii Kaoru em teatro Laboratório da USP, São Paulo. 13/11/2014. Foto: Ravena Maia.

Kaoru também ministrou um workshop na SP escola de teatro. No entanto, devido ao pouco tempo, ela planejou abordar apenas o aspecto técnico em sua aula.

No mesmo dia, a coreógrafa apresentou a sua *Guerrilla Dance* no átrio da SP Escola de teatro, localizada na praça Roosevelt, no centro de São Paulo. O espaço de entrada da escola foi transformado pela artista plástica Miwa Minako, que utilizou, além de seus objetos côncavos já apresentados na performance realizada na USP, folhas de bananeira secas suspensas, trazendo uma atmosfera mais orgânica ao local. Kaneda Shoji, Miwa Yu e eu abrimos a noite com o trabalho já apresentado na USP e, em seguida, foi a vez de Kaoru. O canal de TV Arte 1 filmou alguns trechos da performance e os exibiu com uma entrevista concedida pela artista.

Figura 25. Kaoru Ishii na SP Escola, São Paulo. 14/11/2014. Foto: Ravena Maia.

Kaoru nunca havia visitado o Brasil, mas tinha grande curiosidade em conhecer o país e, principalmente, entrar em contato com os jovens artistas. Durante os breves 20 dias, ela se aproximou do público brasileiro através das suas performances e nos workshops ministrados.

Pude observar de perto cada uma das atividades desenvolvidas por Kaoru na cidade. Acompanhei a coreógrafa desde sua chegada a São Paulo em visitas aos espaços onde ela se apresentou, acompanhe alguns de seus treinos diários, presenciei a elaboração dos workshops e tivemos muitas conversas informais. Esse contato direto com a coreógrafa influenciou diretamente a elaboração e a apresentação das minhas performances nesse período e viria a marcar também as ações performáticas desenvolvidas por mim em períodos subsequentes.

No decorrer da pesquisa, o projeto *Guerrilla Dance* revelou-se significativo não somente para refletir sobre a carreira de Kaoru mas também para pensar algumas questões que envolvem o ofício ou a habilidade daqueles que trabalham com o movimento e a expressão através do corpo. Desde o início desta pesquisa, eu tinha a intuição de que as performances de Kaoru em espaços não teatrais seriam um elemento fundamental para traçar um perfil da artista. Pude confirmar essa premissa depois de acompanhar suas atividades em São Paulo. Minha percepção em relação à obra de Kaoru foi altamente ampliada no momento de sua visita ao Brasil. Observar, participar, performar ao seu lado foram eventos que, sem dúvida, mexeram com a estrutura inicial de minha pesquisa e possibilitaram reflexões acerca do fazer artístico, em especial das artes da cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU ABRINDO CAMINHOS A NOVAS EXPERIÊNCIAS

A presente dissertação buscou ampliar as referências em artes cênicas japonesas no Brasil. A semente que deu origem a esta pesquisa foi plantada em 2009, em Tóquio, no meu encontro com a bailarina e coreógrafa japonesa Ishii Kaoru. Desde então, passei a acompanhar as atividades da artista e, mais tarde, com o início formal desta pesquisa, pude ter acesso aos materiais e registros de sua carreira, cedidos pela própria coreógrafa. Foi no contato direto com Kaoru, acompanhando performances, ensaios e aulas, que esta pesquisa se apoiou. Foi também a partir dessas experiências que eu pude retornar ao material documental da artista e pontuar elementos em sua obra que podem servir de ponto de partida para estudos mais aprofundados nas artes da cena.

No primeiro capítulo, apresentei a biografia da bailarina e coreógrafa Ishii Kaoru e trouxe a descrição de cinco obras, acessadas nos registros em vídeo disponíveis, com o objetivo de ressaltar aspectos da artista enquanto criadora e intérprete. A despeito das análises já realizadas, ainda existe um grande número de registros videográficos para ser analisado. Considerando a longevidade da carreira artística de Kaoru, iniciada no pós-guerra e prolongada de maneira bastante ativa até os dias atuais, a análise completa desse material poderia ajudar a constituir uma análise histórica da dança do Japão a partir do pós-guerra, podendo-se pensar a trajetória de Kaoru como uma narrativa que se mescla a essa história. Por fornecer elementos importantes para uma ampla visão da tradição da dança moderna no país a partir da linhagem de Ishii Baku, a obra de Kaoru aponta para pesquisas futuras.

No segundo capítulo, as remontagens de algumas peças de Baku empreendidas por Kaoru motivaram reflexões sobre a remontagem de uma peça de dança e o arquivo nas artes cênicas. Tais questões foram pouco desenvolvidas neste trabalho, cujo foco central era relatar de que maneira a artista pensou esse tema na prática. Acredito que este relato pode ser um importante material para fornecer substância às discussões sobre remontagens e recriação de peças de dança. Sobre esse assunto, sou contagiada pelas discussões estabelecidas por Pereira em seu texto “Patrimônio que é experimentado na pele”:

> A história por excelência valoriza o documento; e uma remontagem coreográfica valoriza, também, o lado histórico, possibilitando que uma obra criada há muitos ou há alguns anos seja revisitada, reestudada, e trazida à cena; dançada por outros corpos, e desta maneira rejuvenesce, se atualiza, encontra outros acentos e tem a possibilidade de impactar novamente tanto o corpo dos jovens bailarinos que apreendem a obra, quanto ao público que tem a chance de assistir ao vivo uma obra que foi criada talvez muito antes que todos os envolvidos tivessem nascido. (PEREIRA, 2010)

O evento *Guerrilla Dance*, empreendido por Ishii Kaoru, é o motivo que conduz o terceiro capítulo, que aborda a atual atividade da artista. Foi em uma dessas atividades que conheci Kaoru e nesses eventos pude ter uma maior aproximação com a artista como criadora e bailarina. Tais vivências impactaram minha atitude artística e tomaram forma através da criação do evento *Ação entreVão* e das performances que foram por mim apresentadas nesse espaço.

Ao trazer os relatos dessas vivências, eu os reivindico como elementos que permitem a aproximação da coreógrafa Ishii Kaoru e de sua obra, ressaltando a importância do contato direto com a artista e das experiências incorporadas dessa

relação. Escrever a partir de minhas vivências foi uma outra maneira de apresentar a artista e uma forma de perseguir inquietações acerca da pesquisa empreendida por um artista-pesquisador que adquire o conhecimento e desenvolve suas reflexões também a partir de sua própria prática artística ou a partir das memórias corporais advindas das práticas em dança e de suas experiências na cena.

> Para o profissional de dança, grande parte do conhecimento que ele irá adquirir ao longo de toda a sua vida é passada corpo a corpo e depois é experimentada "na pele", quase como um patrimônio cultural-imaterial que comporta valores das tradições e costumes herdados de diferentes culturas, do passado, reapropriando-os no presente. Heranças estas que muitas vezes não são tocadas, mas sentidas com o coração e se encontram no imaginário das pessoas. (PEREIRA, 2011)

Pereira fala do profissional da dança como detentor de um conhecimento que é passado corpo a corpo. Valendo-me de suas palavras, arrisco-me a transpor tal afirmação para o pesquisador, que é, ao mesmo tempo, artista e tem a opção e a condição de se aproximar do assunto pesquisado também valendo-se de conhecimentos passados corpo a corpo. Nesta dissertação, busquei fazer o relato não apenas de eventos observados, como o primeiro encontro com Kaoru e as performances assistidas da *Guerrilla Dance*, como também das minhas ações artísticas, como participante de eventos como *Guerrilla Dance* e *Ação entreVão,* buscando enfatizar o conhecimento que é passado corpo a corpo e que é elaborado a partir do corpo. Tais elementos podem ser mais bem abordados em pesquisas futuras.

Um importante dado que não pôde ser incluído na presente dissertação foi a minha participação em as aulas no estúdio de Kaoru. Durante três meses, pude

experimentar no corpo o treinamento desenvolvido e ministrado por Kaoru em seu estúdio em Tóquio. O contato com o treinamento da artista possibilitou levantar outras questões e ajudou a elucidar outro aspecto da bailarina e coreógrafa. No entanto, concluí que essas experiências necessitam de tempo e de depuração para serem apresentadas e também podem se tornar material base para novas pesquisas.

Por fim, a partir da ponte direta entre Brasil e Japão e entre pesquisadora e artista, a pesquisa sobre Ishii Kaoru buscou apontar questões que envolvem o fazer artístico dentro das artes cênicas para além das diferenças culturais. Ao mesmo tempo, buscou também contribuir para os estudos da tradição moderna no Japão, em especial da dança, como forma de oferecer um contraponto para que também possamos pensar o contexto brasileiro. Como recebemos ou nos inserimos dentro da tradição moderna e construímos a nossa contemporaneidade?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história - destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Original de 1978.

_____. **O que resta de Auschwitz**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AMORIM, Cláudia; GREINER, Christine (Org.). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2005.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Editora Palas Athena, 1995.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. In: **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012.

BERGSON, Henri. **O Riso - Ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BIGOTTE, Ana Vieira; SALGADO, Ricardo Seiça. **ENTREVISTA - Uma tarde com Schechner - Os Anos Sessenta, a palavra performance e o nascimento dos Performance Studies (Estudos da Performance)**. In: LIGIÉRO, Zeca (Org.) **Performance e Antropologia de Richard Schechener.** Rio de Janeiro: MAUAD Editora (edição digital), 2012.

BRINKKLEY, Frank KIKUCHI,Dairoku. **A History of the Japanese People - From the Earliest Times to the End of Maeiji Era.** Edição Kindle, 2012.

GIROUX, Sakae Murakami. **Kyogen o Teatro Cômico do Japão,** São Paulo: Editor Massao Ohno e Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989.

_____. **Zeami: cena e pensamento Nô**, São Paulo: Perspectiva, 2012. 1ª edição, 1991.

Grande Dicionário de Biografias do Japão「日本人名大辞典」Kodan-sha [講談社]. Tóquio, 2001.

Grande Enciclopédia Mundial [世界大百科事典] Heibon-sha [平凡社]. Tóquio, 2007.

GREINER, Christine. O impacto da dança e do teatro japonês em artistas brasileiros. In: Christine Greiner (Org.). **Tokyogaqui, um Japão imaginado.** 1ed. São Paulo: Sesc SP, 2008, v.1, p.162-173.

_____. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Teatro No e o ocidente, O**. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. **A dança butoh no Ocidente - Um Pensamento em Evolução.** Doutorado PUC. São Paulo, 1997.

HASEGAWA, Roku (長谷川六) **Ishii Baku Kenkyu (**石井獏研究**)**. Trad. Pesquisa sobre Ishii Baku. Japão: Ed. DanceWork-sha(ダンスワーク舎), 1986.

HAVENS, Thomas R. H. **Artist and Patron in Postwar Japan – Dance, Music, Theater and the Visual Arts, 1955-1980**. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

NEUPARTH, Sofia; GREINER. Christine (Org.). **Arte Agora – Pensamentos Enraizados na Experiência.** São Paulo: Anablume, 2011.

ISHII, Kan 石井 歡. **Buyo Shijin Ishii Baku** 舞踊詩人 石井漠, tradução livre: “Baku Ishii, o poeta da dança”. Japão: Miraisha(未来社), 1994.

IVY, Marliyn. **Discourses of the Vanishing – Modernity, Phantasm, Japan.** Chicado: The University of Chicago Press, 1995.

KATAOKA,Yasuko 片岡 康子 (Supervisão): **Nihon no Guendai Buyou no Paionia** 日本の現代舞踊のパイオニア**,** tradução livre: “Pioneiros da Dança Moderna do Japão”. Tóquio: Shinkokurituguekijo

Joho-center 新国立劇場情報センター, 2015.

KUNITAKE, Kume; TUSUZUKI, Chushichi; YOUNG, R.Jules. **Japan Rising – The Iwakura Embassy to the USA and Europe 1871- 1873.** Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1971.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. ***Revista Brasileira de Educação*,** n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

_____. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LARROSA, Jorge; VEIGA-NETO, Alfredo. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Autêntica Editora, 2010.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista reflexão e ação, Santa Cruz do Sul**, v. 19, n. 2, p. 04-27, 2011.

LARROSA, Jorge. **La experiencia de la lectura**. Barcelona: Fondo de Cultura Económica (edição eletrônica), 2011.

LARROSA, Jorge et al. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MILLER, Leta E. Cage, Cunningham, and Collaborators: The Odyssey of "Variations V". **The musical quarterly**, v. 85, n. 3, p. 545-567. Oxford University Press, 2001.

MONTEIRO, M. Noverre. **Cartas sobre a Dança**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.

NEUPARTH, Sofia; GREINER. Christine (Org.). **Arte Agora – Pensamentos Enraizados na Experiência.** São Paulo: Anablume, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e M.L.Pereira. São Paulo: Perspectiva,

2015. 3ª edição. 1ª edição em francês, 1996.

OKANO, Michiko. **MA: entre-espaço da comunicação no Japão: Um estudo acerca dos diálogos oriente ocidente**. Doutorado PUC. São Paulo, 2007.

_____. Ideograma como metáfora da cultura japonesa e seus processos de significação. Mestrado, PUC. São Paulo, 2002.

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.

PEREIRA, Sayonara. **Patrimônio que é experimentado na pele. 2011** disponível em https://lapettcia.files.wordpress.com/2013/02/sayonara-pereira-patrimc3b4nio-que-c3a9-experimentado-e2809cna-pelee2809d-2011.pdf. Último acesso em 08/08/2016.

SAITO, Cecília Noriko Ito; GREINER, Christine; SOUZA, Marco Souza. **Em busca do Japão contemporâneo: conversas, ensaios e traduções.** São Paulo: Hedra, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Environmental theater**. Hal Leonard Corporation, 1994. 1ª edição, 1973.

_____. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press (edição digital), 2010. 1ª edição, 1985.

TAYLOR, Diana. **The archive and Repertoire – Performing Cultural Memory in The Amenricas.** Durham and London: Duke University Press, 2003.

UNO, Kuniichi. **A Gênese de um Corpo Desconhecido.** São Paulo: N-1 edições, 2014.

VELARDI, Marilia. **Pesquisa e ação em educação física para idosos**. Doutorado. UNICAMP. Campinas, 2003.

YAMANO, Hakudai 山野博大 (Org.) **Odoruhitoni Kiku** .踊る人に聞く(Tradução livre: *Entrevistar para quem dança*). Tóquio: Sanguen-sha(三元社), 2014.

YOSHIDA, Yukihiko. **Pan-Asia Jounal of Sports ＆ Phisical 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.

MEIOS ELETRÔNICOS:

- Nihon dairyaka senshyo shyogakan 日本大百科全書」小学館 [Grande Enciclopédia do Japão] SHOKAKUKAN. Disponível em : http://japanknowledge.com/contents/nipponica/index.html)

- Yukihiko, 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. 石井かほる出演 - ダンス・アーカイヴ in Japan. Depoimento [31 de janeiro, 2015]. Tóquio: AllAbout. Entrevista concedida a 小野寺 悦子 (Onodera Etsuko). Disponível em http://allabout.co.jp. Último acesso em 20/01/2016.

- Scottish Cinemas and Theatres Project http://www.scottishcinemas.org.uk/glasgow/alhambra.html Último acesso em 20/07/2015.

- Michio Ito Foudation: http://www.michioito.org/. Último acesso em 04/07/2015.

- Site oficial de Maki Ishii: http://www.technogallery.com/maki-ishii/index.html. Último acesso em 15/07/2015.

- Página de Anna Sakolow: http://sokolowtheatredance.org/. Último acesso em 18/07/2015.

- Página de Meredith Monk: http://www.meredithmonk.org/about/bio.html. Último acesso em 15/7/2015.

VÍDEOS:

Registros de peças de Ishii Kaoru em ordem cronológica

- *KENSÔ KÔKYÔKYOKU* 幻想交響曲 [A sinfonia fantástica], Tóquio, 1980. Arquivo pessoal da artista.

- *TAKETORI MONOGATARI* 竹取物語 [O conto do cortador de bambu], 1981. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Gudu_RQvUml.

- *MANDARAUTA 2* まんだらうた２, Tóquio, 1983. Arquivo pessoal da artista.

- *HARUNO SAITEM* 春の祭典 [Sagração da primavera], Tóquio, 1986.

- *HENSÔKYOKU* 変奏曲, Tóquio, 1989. Arquivo pessoal da artista.

- *HENSÔKYOKU/TRANSFORMATION* 変奏曲, Los Angeles, 1991. Arquivo pessoal da artista.

- *WHITHER* + entrevista para a rede de televisão NHK, Tóquio, 1992. Arquivo pessoal da artista.

- ACTSONC, 1994. Arquivo pessoal da artista.

- *8 MINUTES 58 SECONDS*, Tóquio, 1996. Arquivo pessoal da artista.

- *RHAPSODY*, Tóquio, 1997. Disponível nos arquivos do New National Theatre, Tóquio.

- *FUTARI* ふたり [Os dois], 1999. Arquivo pessoal da artista.

- *PAS DE QUATRE* パドカトル, Tóquio, 1999. Arquivo pessoal da artista.

- *RAYON BLUE* レーヨンブルー, 1999. Arquivo pessoal da artista.

- *EVA NO HIMITSU* エバの秘密 [O segredo da Eva], Tóquio, 2001. Disponível nos arquivos do New National Theatre, Tóquio.

- *I LOST WE LOST*, Tóquio, 2003.

- *SHINANUI*, Tóquio/Seul, 2004. Arquivo pessoal da artista.

- Registros do evento ***Woman of Asia – 1st Dance Round Table - Tokyo***, 2006/2007. Arquivo pessoal da artista.

- *KAZE NO ISHI* 風の石 [Pedra de vento], Tóquio, 2009. Arquivo pessoal da artista.

- *GUERRILLA DANCE* ゲリラダンス – Performances, 2007/2008/2009.

- *ROJÔ* 路上 [Na rua], Tóquio, 2012. Arquivo pessoal da artista.

- *POLYRYTHM*. Sem data.

- *ABSTRACT DRAMA.* Sem data.

Videografia complementar

- *Wage zu Kraft und Schönheit, 1925.*

Direção: Wilhelm Prager. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cHTkKHZ3QjU.

- *MASK* マスク - coreografia de Ishii Baku. Sem data. Arquivo pessoal da artista.

- *DANCE ARCHIVES in Japan*. [ダンス アーカイブ in Japan], Tóquio, 2014. Disponível nos arquivos do New National Theatre, Tóquio.

ANEXO A:

なぜ踊るの　なぜゲリラダンス？

わたしの職業は舞踊家。
わたしは　からだのことばでコミュニケーションするダンスを創ったり踊ったり教えたりしています。
”いま　ここで”出会う人達に　生きている時空を吐き出し、出来ることなら　やさしさや、やすらぎ・愛を語りかけ、踊り，　感性を共有したいという思いが私をダンスに駆り立てるのです。

『ゲリラダンス』は 2007年7月7日（わたしの誕生日です）からスタートしました。
わたしは幼い頃の第２次世界大戦を生き残ってきました。それ以後、朝鮮戦争、ベトナム戦争、アフガン戦争、イラク戦争、アフリカの内戦、中東の大混乱と、戦争の絶えることのない時代つづきです。

大戦中は、焼夷弾の降る中を、ご先祖さまの位牌だけを入れた布袋を背にした母の手を、引っ張りあいながら逃げまどった記憶。
東京大空襲のときは，アメリカ空軍の投下する爆弾が 下町浅草方面の空を真っ赤に染めあげました。爆撃機B29が、ゆうやけ空にとびかう赤トンボの大群のように旋回し，爆撃～旋回～投下を繰りかえし，悠々と南東の空に去っていった 恐ろしくも美しかった場面。　私が花火を恐がり大々嫌いなのは、この記憶とオーヴァーラップするからです。
数１０キロ以上も離れたヨコハマ大空襲のときは、燃え上がる黒煙が 渦巻く強風と共に半分焼け焦げた大量のお札を吹き運んできました。
どの風景も不気味な金属音付きで 鮮やかに脳裏に焼き付けられています。
いまなお 地球のあちらこちらで繰り返されている戦争、虐殺、大量破壊兵器の恐怖におののき、ひもじい思いをしている子供達の姿と重なります。

時代の流れは人間の感覚に変化をもたらしています。電子（デジタル）化の通信が支配的になるにつれ、顔を見て、手で触れ、声をだしてからだ全体で話す機会が叙々に少なくなってきていると感じます。わたしの日常にも電脳化が侵入し、生活が変化しはじめています。
愛が薄まり 無関心 無感動があたりまえになってきているのではないか。

このような時代だからこそ　いま　わたしにできること。
それは、多くの人たちの愛に支えられて踊りつづけてきた　わたしのダンスで
”愛・平和への希い”を語りかけてゆくことなのではないかと思うのです。

ゲリラダンス『旅のとちゅう』は旅の終わりまでつづく　”Love & Peace”
へのおもいをこめた　”祈りと存在証明”　の旅です。