

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CURSO DE DANÇA**

YASMIN ASSUNÇÃO MACHADO

**ESTUDO DA DRAMATURGIA DAS PEÇAS DESENVOLVIDAS POR CRYSTAL
PITE JUNTO À CIA KIDD PIVOT**

**VIÇOSA – MINAS GERAIS
2026**

Yasmin Assunção Machado

**ESTUDO DA DRAMATURGIA DAS PEÇAS DESENVOLVIDAS POR CRYSTAL
PITE JUNTO À CIA KIDD PIVOT**

Monografia apresentada ao Departamento de Artes
e Humanidades da Universidade Federal de
Viçosa, como requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Carvalho Franco
da Silveira

**Viçosa – Minas Gerais
2026**

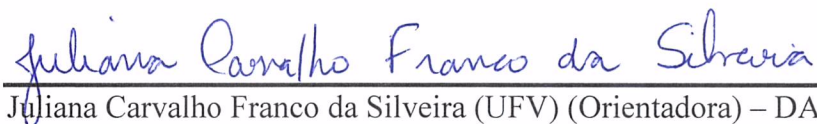


UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

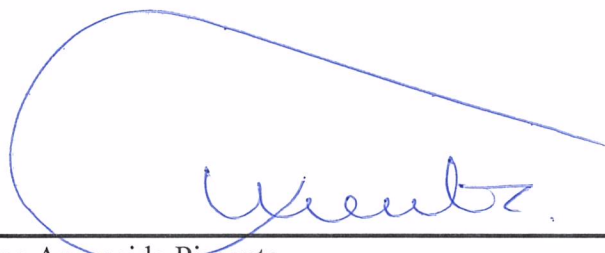
Campus Universitário – Viçosa, MG – 36570-900 – Telefone: (31) 3612 7300 - E-mail: dah@ufv.br

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso da estudante Yasmim Assunção Machado, matrícula 102391.

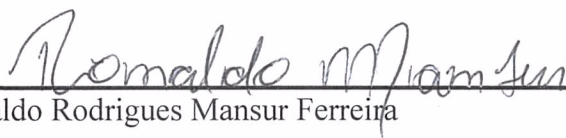
Título: **ESTUDO DA CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DAS PEÇAS DESENVOLVIDAS POR CRYSTAL PITE JUNTO À CIA KIDD PIVOT**



Juliana Carvalho Franco da Silveira (UFV) (Orientadora) – DAH – UFV



Rosana Aparecida Pimenta



Ronaldo Rodrigues Mansur Ferreira

Viçosa, 25 de junho de 2026.

Dedico esta pesquisa à minha mãe Edléa, que sempre foi mãe, pai, amiga, conselheira, fã número um e minha fiel escudeira. Se cheguei até aqui, é por causa da mulher maravilhosa que você é. Sou imensamente grata e abençoada por ser sua filha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me abençoar e permitir que eu chegasse até aqui.

À minha irmã Jenniffer por sempre cuidar de mim e por ter auxiliado em todo o suporte médico que possibilitou uma melhora significativa na minha saúde, tornando possível essa conquista.

Aos meus avós, Dona Lilia e Seu Bolão, que mesmo não estando mais (fisicamente) presentes aqui, sei que estariam orgulhosos de mim e que sempre serão minha fonte de inspiração e motivação

Ao meu noivo Douglas, por sempre me apoiar e estar comigo nos momentos mais caóticos da minha vida.

Aos meus cachorrinhos Anakin e Norman, por fazerem meus dias mais felizes.

À minha orientadora Juliana, por compartilhar seus ensinamentos comigo e me auxiliar, com carinho e dedicação, durante toda a elaboração desse trabalho.

À banca examinadora, por dedicar tempo e conhecimento para contribuir com essa pesquisa.

A todas as professoras e funcionários do Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa, que direta ou indiretamente, contribuíram para a minha formação profissional na área da dança.

RESUMO

No contexto da dança contemporânea no século XXI, é possível observar o surgimento de artistas com propostas inovadoras, que transitam entre os mais diversos campos artísticos. Uma importante expoente desse perfil artístico é a coreógrafa canadense Crystal Pite, que embora seja reconhecida internacionalmente, tem seu trabalho pouco difundido no território brasileiro. Diante da escassez de pesquisas teóricas em língua portuguesa, com relação ao trabalho coreográfico de Pite, o presente estudo tem como objetivo analisar a dramaturgia desenvolvida pela coreógrafa nas obras criadas com sua companhia de dança, a Kidd Pivot. A metodologia inclui revisão bibliográfica de textos que explicitam diferentes perspectivas sobre os trabalhos da Cia Kidd Pivot, aliada à observação e interpretação de obras da cia e de vídeos de entrevistas com a coreógrafa Crystal Pite. A partir do levantamento desses materiais relacionados à Pite e à Kidd Pivot, foram identificadas as seguintes categorias em relação à estruturação dramática das peças: mapeamento das principais temáticas das peças, estudo da utilização do texto, análise do processo criativo, uso de narrativas na composição dos espetáculos, relação com a dança-teatro e o teatro pós-dramático. A análise da dramaturgia das peças com base na trajetória artística de Pite e nas mencionadas categorias permitiu constatar que a atuação como bailarina na cia de William Forsythe influenciou o trabalho desenvolvido por Pite na Kidd Pivot, principalmente no uso de métodos de improvisação e de recursos artísticos não convencionais. Observou-se também o uso de temáticas universais das relações humanas, de texto falado como ferramenta sensorial, cinestésica e geradora de movimento, assim como de narrativas que alternam entre perspectivas individuais e coletivas. Tais características permitiram aproximar sua dramaturgia de características associadas ao teatro pós-dramático. Além disso, a constatação de um processo criativo pautado em movimentos gestuais, textos escritos, valorização da participação criativa dos bailarinos e a ênfase na comunicação emocional entre a cena e o espectador evidencia aproximações com a dança-teatro, contribuindo para a compreensão das obras da Kidd Pivot como produções híbridas e interdisciplinares. Esta investigação contribui para a ampliação do repertório crítico e reflexivo no campo da dança em língua portuguesa, assim como pode potencializar o desenvolvimento de linguagens híbridas e interdisciplinares nas performances artísticas brasileiras.

Palavras-chave: Dança Contemporânea; Crystal Pite; Kidd Pivot; Dramaturgia; Hbridismo Artístico

ABSTRACT

In the context of the 21st-century contemporary dance, it is possible to observe the advent of artists with innovative proposals who move across the most diverse artistic fields. An important exponent of this artistic profile is the Canadian choreographer Crystal Pite who, although internationally recognized, has had little dissemination of her work within the Brazilian territory. Given the scarcity of theoretical research in the Portuguese language regarding Pite's choreographic work, this study aims to analyze the dramaturgy developed by the choreographer with her own dance company, Kidd Pivot. The methodology includes a literature review of texts that present different perspectives on the works of the Kidd Pivot Company, combined with the observation and analysis of the company's productions and video interviews with the choreographer Crystal Pite. Based on the survey of these materials related to Pite and Kidd Pivot, the following categories regarding the dramaturgical structuring of the pieces were identified: mapping the main themes of the works; study of the use of text; analysis of the creative process; use of narratives in the composition of performances; and the relationship with dance theatre and postdramatic theatre. The analysis of the dramaturgy of the pieces, based on Pite's artistic trajectory and the aforementioned categories, revealed that her experience as a dancer in William Forsythe's company influenced the work developed by Pite at Kidd Pivot, particularly in the use of improvisation methods and unconventional artistic resources. It was also observed that the use of universal themes of human relations, spoken text as a sensory, kinesthetic, and movement-generating tool, as well as narratives that alternate between individual and collective perspectives. These characteristics made it possible to relate her dramaturgy to traits commonly associated with post-dramatic theatre. Furthermore, the identification of a creative process grounded in gestural movements, written texts, the valuation of the dancers' creative participation, and an emphasis on emotional communication between the stage and the spectator evidence approximations with dance-theater, contributing to the understanding of Kidd Pivot's works as hybrid and interdisciplinary productions. This investigation contributes to expanding the critical and reflexive repertoire within the field of dance in the Portuguese language, while also fostering the development of hybrid and interdisciplinary languages in Brazilian artistic performances.

Key-words: Contemporary Dance; Crystal Pite; Kidd Pivot; Dramaturgy, Artistic Hybridity

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Crystal Pite.....	14
Figura 2 - Boneco estilo Bunraku sendo utilizado em <i>Dark Matters</i>	22
Figura 3 - Bailarinos da Kidd Pivot em <i>Lost Action</i>	24
Figura 4 - Bailarinos interagindo em <i>The You Show</i>	25
Figura 5 - <i>The Tempest Replica</i>	27
Figura 6 - Cena de <i>Assembly Hall</i>	29
Figura 7 - Jonathon Young e bailarinos da Kidd Pivot em <i>Betroffenheit</i>	32
Figura 8 - Apresentação de <i>Revisor</i>	39

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 METODOLOGIA.....	11
3 CONTEXTUALIZAÇÕES HISTÓRICAS E CONCEITUAIS	13
3.1 Carreira artística de Crystal Pite	13
3.2 Surgimento da cia Kidd Pivot.....	14
3.3 Dramaturgia híbrida: perspectivas conceituais	15
4 ENTRE MOVIMENTO E SIGNIFICADO: TEMÁTICAS RECORRENTES NAS OBRAS DA CIA KIDD PIVOT	19
4.1 O conflito psicológico interno em <i>Betroffenheit</i> , <i>Dark Matters</i> e <i>Lost Action</i>	20
4.2 Pite e o conflito interpessoal de <i>The You Show</i> , <i>The Tempest Réplica</i> , <i>Revisor</i> , e <i>Assembly Hall</i>	24
5 CORPO QUE FALA, TEXTO QUE DANÇA: A UTILIZAÇÃO DE TEXTOS FALADOS NOS ESPETÁCULOS DA KIDD PIVOT	31
5.1 O texto falado como gerador de movimento e experiência cinestésica	31
5.2 Aspectos sensoriais do texto falado.....	34
5.3 A voz dissociada do corpo	36
6 CRYSTAL PITE, A CONTADORA DE HISTÓRIAS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO E OUTROS RECURSOS DRAMATÚRGICOS NAS OBRAS DA KIDD PIVOT	38
7 HIBRIDISMOS NAS OBRAS DE CRYSTAL PITE: RELAÇÕES COM A DANÇA-TEATRO E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO.....	46
8 RESULTADOS E DISCUSSÃO.....	57
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
REFERÊNCIAS.....	64

1 INTRODUÇÃO

Minha trajetória pessoal com a dança começou quando eu ainda era muito nova. Lembro de, na infância, gostar de assistir aos espetáculos do estúdio de dança da minha cidade e depois, com acesso à internet, passar horas assistindo apresentações no YouTube. No entanto, durante a minha graduação em dança percebi que fui perdendo o interesse por apresentações que focavam apenas em aspectos técnicos ou que valorizavam excessivamente o virtuosismo dos bailarinos. Continuava me interessando pelos clássicos balés de repertório, porém as produções mais novas eram percebidas por mim como muito homogêneas e pouco desenvolvidas. Todavia, ao conhecer o trabalho de Crystal Pite, de forma ocasional na internet, fiquei encantada com a estética e o estilo coreográfico único, diferente de tudo que já tinha visto até então, o que gerou em mim uma nova perspectiva em relação ao que pode ser produzido em dança.

Crystal Pite, a meu ver, valoriza a dança e os movimentos, além de qualquer outro elemento cênico. Seus figurinos são, quase sempre, simples, de modo a manter o foco na movimentação corporal. Da mesma forma, a iluminação e o cenário nunca parecem excessivos ou indiferentes dentro da cena, mantendo sempre uma coerência entre tudo o que é apresentado, contribuindo para a criação de uma atmosfera que envolve o espectador. As temáticas presentes na coreografia de Pite são sempre muito ricas e abordam temas que acredito ser bastante relevantes para o momento em que são apresentados. Além disso, o teor reflexivo das obras aliado à forma artística como utiliza as movimentações gestuais cotidianas são fatores que me chamam atenção no trabalho de Pite.

Crystal Pite é uma premiada coreógrafa canadense, reconhecida por seu estilo único e abordagem inovadora dentro da cena da dança contemporânea. Apesar de ser bastante prestigiada internacionalmente, o trabalho de Pite ainda é pouco difundido no território brasileiro, o que cria uma lacuna no que diz respeito a materiais teóricos que discutem e analisam suas obras em língua portuguesa. A falta de materiais em língua portuguesa, que abordem o trabalho da coreógrafa tornou-se, portanto, um fator primordial para o desenvolvimento deste estudo. Assim sendo, a partir da revisão bibliográfica de documentos em língua estrangeira, este trabalho tem como objetivo analisar a dramaturgia das obras de Crystal Pite criadas junto à companhia Kidd Pivot, identificando os principais elementos presentes em sua produção.

O principal intuito ao analisar a dramaturgia desenvolvida por Crystal Pite em colaboração com a companhia Kidd Pivot é contribuir para o fortalecimento do repertório teórico da dança contemporânea, de modo que sua obra possa ser amplamente reconhecida e

estudada também pelos falantes da língua portuguesa. Ao incluir a investigação da utilização de recursos dramatúrgicos diversificados presentes nas obras, tem-se o intuito de enriquecer os debates acerca da incorporação do hibridismo no desenvolvimento da dança contemporânea. Dessa forma, busca-se abrir caminhos e potencializar o desenvolvimento de uma linguagem interdisciplinar nas performances artísticas brasileiras.

A seguir, apresento a divisão desta monografia em capítulos. O capítulo 2 apresenta a metodologia utilizada para a realização da pesquisa. O capítulo 3 conta com uma contextualização histórica acerca da coreógrafa Crystal Pite e da companhia Kidd Pivot, assim como uma conceituação do termo dramaturgia, conforme será abordado neste estudo. Em seguida, no capítulo 4, são identificados os temas mais recorrentes nos espetáculos já apresentados pela cia. Logo depois, nos capítulos 5 e 6 respectivamente, são analisados os usos de texto e narrativa no processo de criação de Crystal Pite como coreógrafa e diretora artística. No capítulo 7, por sua vez, há uma análise de como os recursos dramatúrgicos discutidos anteriormente contribuem para a aproximação entre o trabalho de Crystal Pite, a dança-teatro e o teatro pós-dramático. Por fim, o capítulo 8 apresenta os principais resultados encontrados nesta pesquisa e uma discussão desses resultados; em seguida, vem o texto com as considerações finais.

2 METODOLOGIA

Para investigar a dramaturgia desenvolvida por Crystal Pite junto à companhia Kidd Pivot, a presente pesquisa possui caráter qualitativo, com enfoque analítico e descritivo. Segundo Guerra (2014, p. 15) a pesquisa qualitativa tem como característica a abordagem empírica do objeto, orientada por um marco teórico-metodológico preestabelecido, que fornecerá dados capazes de serem analisados a partir de categorias analíticas e, com isso, fornecer uma discussão dos resultados da pesquisa. Gil (2002, p. 42), por sua vez, afirma que "as pesquisas descritivas têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis".

Nesse sentido, o estudo de textos que explicitam diferentes perspectivas sobre os trabalhos da Cia Kidd Pivot, aliado à própria observação e interpretação de algumas obras e vídeos de entrevistas com a coreógrafa Crystal Pite, são utilizados como recursos empíricos capazes de gerar um aprofundamento do tema e fornecer novos pontos de vista sobre o assunto.

Como forma de colher os dados necessários, foi realizada pesquisa bibliográfica e documental. A pesquisa bibliográfica neste estudo inclui artigos acadêmicos, teses, dissertações, críticas e outros documentos que trazem informações sobre a construção dramática das peças criadas por Crystal Pite junto à cia Kidd Pivot. A pesquisa documental incluiu registros audiovisuais (trechos de apresentações da companhia ou os espetáculos completos, quando disponíveis na internet) e de entrevistas sobre as obras da artista. Segundo Gil (2002, p. 45),

A pesquisa documental assemelha-se muito à pesquisa bibliográfica. A diferença essencial entre ambas está na natureza das fontes. Enquanto a pesquisa bibliográfica se utiliza fundamentalmente das contribuições dos diversos autores sobre determinado assunto, a pesquisa documental vale-se de materiais que não recebem ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa.

Após a coleta dos materiais, leituras sucessivas dos textos e fruição das apresentações de espetáculos da cia Kidd pivot, foi realizada uma classificação por categorias. Segundo Guba e Lincoln (1981, *apud* Lüdke e André, 1986, p. 43), na categorização, o processo é iniciado pela procura dos aspectos mais recorrentes dentro do material, observando se certos temas e comentários aparecem regularmente em contextos variados, vindos de diferentes fontes. Os dados com características semelhantes foram, portanto, analisados sob um ponto de vista específico. Os dados que não foram encaixados em nenhuma das categorias desenvolvidas não foram descartados, pois mesmo os elementos discrepantes podem tornar-se relevantes para a pesquisa.

A partir da análise dos materiais reunidos, foram identificadas as seguintes categorias em relação à estruturação dramática das peças: mapeamento das principais temáticas das peças, estudo da utilização do texto, análise do processo criativo, uso de narrativas na composição dos espetáculos, e a relação com a dança-teatro e o teatro pós-dramático.

Assim, a análise da construção dramática das peças desenvolvidas por Crystal Pite junto à Kidd Pivot foi realizada a partir das categorias descritas acima, organizadas nos diferentes capítulos desta monografia. Por fim, foram apresentados os principais resultados obtidos, seguidos de uma discussão sobre os mesmos.

3 CONTEXTUALIZAÇÕES HISTÓRICAS E CONCEITUAIS

3.1 Carreira artística de Crystal Pite

Nascida em Terrace, município canadense localizado ao noroeste da Colúmbia Britânica, em 15 de dezembro de 1970, Crystal Pite é uma renomada coreógrafa conhecida por uma distinta habilidade de traduzir em movimento temas complexos da natureza humana, como o trauma e as relações coletivas (*National Arts Centre*, 2024). Seu contato com a dança aconteceu ainda muito jovem no *Pacific Dance Centre* em Victoria, onde construiu sua base de balé, jazz, sapateado, canto e teatro musical sob a orientação de Maureen Eastick e Wendy Green. Aos 17 anos foi contratada como bailarina profissional pelo *Ballet British Columbia* (*Ballet BC*), companhia em que faria sua estreia como coreógrafa anos depois, em 1990. Permaneceu atuando no *Ballet BC* até 1996, quando se juntou ao *Ballett Frankfurt*, companhia alemã dirigida por William Forsythe (Olga Ozkaya, 2018).

Influenciada por Forsythe e seus métodos de improvisação, Crystal Pite foi desenvolvendo seu trabalho como coreógrafa ao mesmo tempo em que participava de turnês como bailarina da companhia. Com estilo único e visões inovadoras, tornou-se artista associada do teatro londrino *Sadler's Wells*, do *Nederlands Dans Theater*, e do *Canada's National Arts Centre*, além de ter sido coreógrafa residente do *Les Ballets Jazz de Montreal* (entre os anos de 2001 e 2004). Membro oficial da Ordem do Canadá e detentora de um doutorado honorário em Belas Artes pela *Universidade Simon Fraser*, reúne em seu currículo trabalhos criados para famosas companhias de ballet, como o *Ballet Nacional do Canadá*, o *Royal Ballet* e o *Paris Ópera Ballet* (Opera Ballet Vlaanderen¹).

De acordo com a página da Opéra National de Paris², dentre os prêmios já recebidos por Crystal Pite durante sua carreira como coreógrafa, é possível destacar o *Benois de la danse* em 2017, no qual foi reconhecida como melhor coreógrafa pela criação de *The Seasons' Canon*, para o Ballet da Opéra National de Paris. No ano seguinte, 2018, recebeu o *Grand Prix de la danse de Montréal* e o *Olivier Award for Best New Dance Production* por seu trabalho *Flight Pattern* com a *Royal Opera House*. Além de, mais recentemente, no ano de 2022, ter sido homenageada com o *Governor General of Canada's Performing Arts Award*.

¹ www.operaballet.be/en/bio/crystal-pite. Acesso em: 27 maio 2026.

² OPÉRA NATIONAL DE PARIS. **Crystal Pite**. [s.l.] [s.d.]. Disponível em: <https://www.operadeparis.fr/en/artists/crystal-pite>. Acesso em: 16 mar. 2026.

O estilo coreográfico de Crystal Pite (Figura 1) é caracterizado por Kyra Laubacher (2020) como um visual marcante composto por gestos exagerados, detalhes posturais extremos e movimentos amplos, pontuados por acentos abruptos e transições fluídas. A capacidade de desenvolver atmosferas afetivas, marcadas por uma sensibilidade teatral e que tem como intuito mexer com a percepção do espectador, é considerado o elemento diferencial das obras de Pite em relação a outros coreógrafos contemporâneos (Dickinson, 2014, p. 64).

Figura 1 - Crystal Pite



Fonte: Site do Ballet BC³.

3.2 Surgimento da cia Kidd Pivot

No ano de 2002, em Vancouver, Crystal Pite cria sua própria companhia de dança, a Kidd Pivot, como uma oportunidade para desenvolver ainda mais seu estilo próprio. Composta, atualmente, por doze bailarinos e dirigida artisticamente por Pite, a cia é reconhecida pela integração entre elementos da dança e do teatro. Seu repertório possui trabalhos aclamados pela crítica, como por exemplo, *The Tempest Replica*, *Dark Matters*, *Lost Action*, *The You Show*, além de *Betroffenheit*, *Revisor* e *Assembly Hall*, criados em parceria com o ator e cofundador

³ <https://balletbc.com/bio/crystal-pite/>. Acesso em: 27 maio 2026

do Electric Company Theatre, Jonathon Young (Ballet BC, [s.d.]). Atualmente, Jonathon Young trabalha como dramaturgo residente na companhia de dança Kidd Pivot.

A companhia Kidd Pivot conta com bailarinos de origem americana e canadense, levados para a base da cia em Vancouver graças ao orçamento adquirido por meio do prêmio Alcan Performing Arts (Pepper, 2006). Desde a criação da companhia em 2002, a equipe de bailarinos vem passando por mudanças ao longo dos anos, de forma que, muitos dos intérpretes das obras analisadas nesta pesquisa já não integram mais o elenco atual.⁴

Além de todo o trabalho artístico, a cia Kidd Pivot também promove um trabalho consciente em relação ao meio ambiente e aos impactos ambientais. A companhia monitora, desde o ano de 2015, a pegada de carbono de suas turnês, tornando-se uma das primeiras companhias de dança a alcançar a neutralidade de carbono em circulação internacional, por conseguir compensar suas medidas com mais de mil toneladas de CO₂e (equivalente de dióxido de carbono). Tal iniciativa faz parte do *1Day for the Climate*, um projeto lançado pela Kidd pivot no qual todos os funcionários e colaboradores da empresa são convidados a doar um dia do seu salário por ano para projetos socioambientais⁵.

Sobre a escolha do nome da cia, (Shaw, 2006, p. 14, *apud* Dickinson, 2014, p. 61, tradução própria) traz um relato de Pite onde a coreógrafa afirma que:

Um pivô... permite outro ponto de vista. É um ponto de virada, algo de importância crucial. É uma ação repetível, refinável, que amplia nossa perspectiva sobre o possível. A precisão e o foco, combinados com a natureza instintiva, caótica e arriscada da improvisação, definem tanto o processo quanto o resultado.

3.3 Dramaturgia híbrida: perspectivas conceituais

Araújo e Didonet (2021, p. 35) afirmam que, na história do teatro, diversos significados foram atribuídos ao termo dramaturgia. Na concepção tradicional, o termo encontra-se vinculado aos textos que eram escritos anteriormente às apresentações cênicas, sendo a obra Poética de Aristóteles uma das principais referências para a organização da ação dramática. Nas abordagens contemporâneas, no entanto, observa-se o deslocamento da perspectiva hierárquica de centralidade do texto a partir de sua reconfiguração baseada em “paisagens pluralizadas” (Araújo e Didonet, 2021, p. 35).

⁴ Composto por: Brandon Alley, Livona Ellis, Jennifer Florentino, Rakeem Hardy, Julian Hunt, Gregory Lau, Doug Letheren, Rena Narumi, Riley O’Flynn, Ella Rothschild, Nasiv Kaur Sall e Renée Sigouin (Kidd Pivot, [s.d.]).

⁵ KIDD PIVOT. 1Day for the Climate. **Kidd Pivot**, [S.l.], 2023. Disponível em: <https://www.kiddpivot.org/1day-for-the-climate/>. Acesso em: 17 mar. 2026.

É nesse contexto de expansão do termo dramaturgia, para além do campo estritamente teatral, que se insere a perspectiva de Pais (2016). Segundo a dramaturgista portuguesa, devido ao cruzamento entre os diferentes formatos artísticos e às suas ligações com o social e o político, a dramaturgia hoje apresenta validade operativa em diferentes disciplinas artísticas e campos discursivos. Nesse processo, o aparecimento de autores como Bertolt Brecht e Heiner Muller, o fortalecimento da posição autoral dos encenadores e o declínio de definições textocêntricas, são considerados fatores fundamentais para o surgimento de novas dramaturgias, que rompiam com o modelo clássico (Araújo; Didonet, 2021).

Sacchet e Dantas (2023) enfatizam que dentro do campo da dança, no entanto, o uso do termo dramaturgia ainda não é considerado uma unanimidade, sendo alguns coreógrafos a favor e outros contra, principalmente por acreditarem que o termo coreografia já seria suficiente para descrever uma estrutura cênica. Segundo as autoras, a chegada da dramaturgia na dança ocorreu após certos posicionamentos relacionados ao seu uso na cena teatral:

Uma das principais razões para a entrada da dramaturgia na dança pode ser encontrada nos contextos em mudança da prática artística e do trabalho social. A entrada do dramaturgo na dança pode ser lida como consequência das mudanças na economia política do trabalho, onde a produção da linguagem, dos contextos e das habilidades humanas cognitivas e afetivas é levada ao primeiro plano. (...) É por isso que o trabalho do dramaturgo é fortemente caracterizado pela flexibilidade: como participante do processo, o dramaturgo pode ocupar uma variedade de papéis – os de dramaturgo prático, produtor, diretor do festival, gerente de palco, escritor, jornalista, professor, líder de oficina, coach, palestrante, acadêmico, artista, bailarino, membro da rede de produção, orientador de política cultural, mentor, amigo, bússola, memória, companheiro de viagem, mediador, psicólogo (Kunst, 2009, p.85-86, *apud* Cools, 2019, p. 57).

Pelo fato de, majoritariamente, a dramaturgia da dança não partir de textos ou roteiros pré-escritos, ela é frequentemente entendida como uma “dramaturgia aberta”, caracterizando-se por uma orientação voltada ao processo, pelo desenvolvimento de capacidades de diálogo e pela habilidade de “estimular a dinâmica e o intercâmbio de grupos” (Cools, 2019, p. 54,). Ademais, o autor afirma que:

Uma influente definição de dramaturgia a define como a organização das ações da performance, o ‘entrelaçamento’ dos diferentes e frequentemente multidisciplinares segmentos do trabalho. Entende-se que o pensamento e as estratégias dramáticas contribuem para a qualidade do trabalho, sua legibilidade e acessibilidade (Cools, 2019, p. 54).

Os múltiplos usos do termo dramaturgia são, de acordo com Pais (2004, p. 15) um fator que “acentua a sua territorialidade imprecisa e conduz a generalizações pacificadoras, mas

pouco rigorosas”, atribuindo a ele a característica de “conceito-hidra”, isto é, um conceito marcado por múltiplas ramificações. Nesse sentido, a autora propõe uma compreensão de dramaturgia na qual a estruturação de sentidos dentro do espetáculo se configura como sua questão central.

Ampliando a discussão sobre o uso da dramaturgia como elemento estruturante, (Turner e Behrndt, 2008, p. 4, tradução própria) afirmam que:

[...] ao invés de tentar fixar o sentido de uma obra de uma vez por todas, a dramaturgia tende a implicar uma observação do espetáculo em sua realização, todo o contexto do evento performativo, a estruturação da obra em todos os seus elementos (palavras, imagens, som e assim por diante). Ela também exige a consciência de que o teatro é vivo e, portanto, está sempre em processo, aberto a interrupções tanto durante os ensaios quanto na performance. Se o dramaturgista tenta esboçar um “mapa”, talvez isso esteja sempre em uma relação pragmática e provisória com o território do evento performativo. Assim, há uma dimensão dinâmica, contextual e, de fato, política na prática dramatúrgica.

Ao enfatizar uma abordagem contextualmente contemporânea e deslocar o conceito de dramaturgia do vínculo tradicional do teatro dramático, Pais (2004, p. 12) contribui para a formulação de um novo entendimento do espetáculo, com ênfase na abordagem das “invisibilidades”. Nessa nova perspectiva, as concepções de autoria, narrativa tradicional, espaço cênico e movimento são reelaboradas, de forma que novas formas de engajamento intelectual, do público e da crítica, sejam criadas. Por conseguinte, torna-se intrínseca à definição de dramaturgia a sua relação com os processos de percepção, perspectiva também apontada pela dramaturgista holandesa Maaïke Bleeker (2000, *apud* Pais, 2004, p. 56), ao afirmar que: “a dramaturgia se transforma em um modo de olhar, um modo de olhar que implica um olhar atento às possibilidades inerentes às ideias e ao material, bem como às suas implicações e aos seus efeitos”.

Em consonância com o entendimento da dramaturgia como uma forma de percepção, acrescenta-se a abordagem de Pais (2016), que considera tanto os elementos visíveis quanto os invisíveis como parte estruturante da composição de um espetáculo de dança. Para a pesquisadora portuguesa, ao tratar da dramaturgia em um espetáculo, é necessário considerar todas “[...] as opções manifestas da encenação, da cenografia, dos figurinos, da interpretação, do movimento, em suma, todas as escolhas reveladoras de relações de sentido possíveis e que radicam na sua concepção” (Pais, 2016, p. 42).

Negociando uma turbulência dionisíaca do questionamento com uma ordenação global apolínea, a dramaturgia tem como função a articulação dos materiais do

espetáculo. Ela situa-se nas suas margens, delineando a concepção fundamental do mesmo, numa ausência constitutiva. É das margens que ela tece e (in)forma o visível, construindo o modo implícito pelo qual o espetáculo se concretiza em opções e relações várias. É nas periferias da materialização do visível, nas zonas de contato e cruzamento entre materiais cênicos, que ela opera, transgride e participa no espetáculo (Pais, 2016, p. 43).

Diante das perspectivas teóricas apresentadas (Araújo e Didonet, 2021; Pais 2004, 2016; Sacchet e Dantas, 2023; Cools, 2019; Turner e Behrndt, 2008), analiso, nos capítulos 4, 5, 6 e 7, os principais aspectos observados na dramaturgia da cia Kidd Pivot, compreendendo-a como as escolhas feitas para estruturação da obra em todos os seus elementos, uma prática construída ao longo do processo criativo, a partir de um olhar externo. Nesse contexto, Crystal Pite enfatiza a construção de uma dramaturgia da dança pautada, sobretudo, na estruturação dos múltiplos segmentos da cena, sejam eles visíveis ou invisíveis, de modo a ampliar as possibilidades de percepção do espectador. Assim, os espetáculos da Kidd Pivot evidenciam uma dramaturgia híbrida, marcada por seu aspecto processual e pela constante interação entre os componentes artísticos.

4 ENTRE MOVIMENTO E SIGNIFICADO: TEMÁTICAS RECORRENTES NAS OBRAS DA CIA KIDD PIVOT

Ao conhecer o trabalho da Kidd Pivot, um dos fatores que mais chamou a minha atenção foram os temas tratados em seus espetáculos. Crystal Pite possui um jeito direto, mas ainda artístico, de tratar sobre questões humanas e outras temáticas sombrias que envolvem diferentes aspectos sociais. Sua abordagem é sempre empática e sentimental, mostrando não somente os fatos em si, mas também como eles repercutem psicologicamente naqueles que passam ou passaram por aquela situação. Veremos, portanto, que as temáticas abordadas desempenham um papel determinante na construção dramática dos espetáculos.

O conflito entre ideias, interesses e/ou pontos de vista é afirmado por Crystal Pite, em entrevista ao *CreativeMornings HQ* (2012), como a essência principal de seus processos de criação. Segundo ela, a tensão entre fatores opostos, como por exemplo, o rigor e a rebeldia ou o intelecto e o instinto, criam uma energia (inspiracional) fundamental para a criação de suas obras. Tendo como base essa predileção que Pite possui pela temática do conflito, proponho a análise das temáticas abordadas nas obras da Kidd Pivot a partir de duas subcategorias, são elas: conflito psicológico interno e conflito interpessoal.

A escolha por separar os conflitos em internos e interpessoais fundamenta-se, principalmente, em uma fala de Crystal Pite em entrevista ao *Banff Centre for Arts and Creativity* (2015), na qual a coreógrafa afirma que seu processo criativo envolve uma constante alternância entre situações específicas e situações universais, como uma maneira de conseguir ter acesso e se conectar com diferentes tipos de pessoas. Nesse contexto, compreende-se que os conflitos internos se aproximam de experiências mais individuais e subjetivas, enquanto os conflitos interpessoais configuram-se como tensões relacionais capazes de atingir uma dimensão mais coletiva. Assim sendo, as duas subcategorias propostas visam compreender a forma com a qual diferentes níveis de conflitos se manifestam nas obras da Kidd Pivot. Com relação às inspirações que orientam seu trabalho, Pite (*apud* Robertson, 2024, tradução própria) afirma que:

Eu sou realmente inspirada por coisas que não podem ser medidas ou compreendidas, por grandes perguntas sem resposta. Minha mente chega ao limite da sua capacidade; é ali, quando estou nesse estado de verdadeiro excesso, que me sinto mais viva. É quando me sinto mais criativa. O esforço para entender algo ou dar sentido a alguma coisa funciona, para mim, como um motor criativo. Então, quando estou lidando com perguntas sem resposta sobre a consciência, ou com perdas e lutos inimagináveis, sinto que o próprio ato de perguntar é criativo e sincero. Assim, mesmo que o conteúdo seja pesado ou intenso, o espírito de enfrentá-lo é amoroso, curioso e gerador. Embora o tema possa ser difícil, há algo profundamente otimista em levá-lo ao teatro e oferecê-lo como um espaço de conexão. Parece algo cheio de amor e esperança.

4.1 O conflito psicológico interno em *Betroffenheit*, *Dark Matters* e *Lost Action*

Betroffenheit, espetáculo criado em 2014 a partir da colaboração com o dramaturgo Jonathon Young, talvez seja o exemplo mais forte no que diz respeito à temática baseada em conflitos internos. Toda a obra foi inspirada em uma triste experiência pessoal vivida por Jonathon, que em um fatídico acidente envolvendo o incêndio da cabana da família, acabou perdendo sua filha de 14 anos, assim como seus dois sobrinhos. Anos depois, Young usa o fato ocorrido para desenvolver uma peça escrita, que serviu de base para o desenvolvimento de *Betroffenheit* como conhecemos hoje (Gartner, 2017).

Com a participação de Jonathon Young como personagem principal e seis bailarinos da cia Kidd Pivot⁶, *Betroffenheit* é uma obra que discorre acerca das consequências emocionais e psicológicas que envolvem o indivíduo que sofre por estresse pós-traumático. Em cena, os bailarinos presentes representam conflitos internos do protagonista, potencializados pelo abuso de drogas, que buscam criar uma distração da realidade vigente (Gartner, 2017).

[...] na revista do Festival de Dança de Dublin (2015), menciona-se que *Betroffenheit* aborda temas como perda, trauma, dependência e recuperação na obra encenada por seis artistas extraordinários e uma grande equipe de colaboradores. Esse híbrido de dança e teatro é um testemunho convincente da expressão artística (Alvan, 2024, p. 14, tradução própria).

O título escolhido para o espetáculo elucida bem o tema central de toda a obra. “*Betroffenheit*”, uma expressão alemã sem tradução direta para outras línguas, é caracterizado por Crystal Pite, em entrevista ao *Banff Centre for Arts and Creativity* (2015), como um estado de choque no qual um indivíduo se encontra após uma experiência de perda, luto ou trauma, em que a linguagem verbal não é suficiente para expressar as emoções sentidas naquele momento. A inspiração para o uso da palavra veio, por sua vez, do livro *And then, you act: making art in an unpredictable world* (2007), da diretora Anne Bogart que utiliza o termo como uma forma de descrever a situação de choque na qual os cidadãos estadunidenses se encontravam após o período do 11 de setembro (Levesque, 2018, apud Ozkaya, 2018, p. 54).

No imediato após o 11 de setembro, as pessoas nos Estados Unidos despertaram em um silêncio profundo e palpável. Em alemão, a palavra *Betroffenheit* descreve adequadamente esse sentimento. Em uma tradução simples, o termo significa choque, atordoamento, perplexidade ou impacto. A raiz da palavra, *treffen*, significa “encontrar”, enquanto *betroffen* significa “ser atingido”, e *Betroffenheit* refere-se ao estado de ter sido atingido, interrompido, impactado ou perplexo. Eu a compreendo

⁶ KIDD PIVOT. *Betroffenheit*. **Kidd Pivot**, [S.l.], 2023. Disponível em: <https://www.kiddpivot.org/production/betroffenheit/>. Acesso em: 24 fev. 2026.

como o choque de ter sido confrontado, de ser abruptamente interrompido diante de um acontecimento específico (Bogart, 2007, *apud* Ozkaya, 2018, p. 54).

Nesse sentido, o teólogo Don Saliers é citado na tese de Ozkaya (2018, p. 54) como uma fonte de inspiração acerca do entendimento da relação entre o uso da linguagem em situações de trauma ou choque. Ao interpretar Saliers, Bogart afirma que:

O silêncio que se segue a um evento violento é semelhante, em qualidade, à ausência de fala provocada por uma experiência estética poderosa. Saliers descreve um espaço e um tempo engendrados pelo choque do acontecimento, nos quais a linguagem cessa. Resta-nos apenas a consciência dos limites da linguagem e dos limites do que pode ser apreendido. Nesse intervalo, as definições desaparecem e a certeza se dissipa. Tudo é possível — qualquer resposta, qualquer ação ou inação. Nada é prescrito. Nada é certo. Tudo está em aberto (Bogart, 2007, p. 2, *apud* Ozkaya, 2018, p. 55, tradução própria).

A explanação do termo feita por Bogart e a escolha de *Betroffenheit* como título, ressaltam a influência das dimensões do inconsciente na obra apresentada pela Kidd Pivot. Enquanto o personagem principal possui voz ativa nas cenas, os personagens representados pelos bailarinos da cia fazem apenas um *lip sync* (dublagem labial) de falas previamente gravadas com a voz do ator principal, ou seja, o personagem encontra-se ouvindo as vozes de sua própria cabeça a partir da projeção delas em pessoas imaginárias ou até mesmo em objetos inanimados, em alguns casos.

Pite expressa que seu objetivo ao criar a obra era colocar uma “questão universal sobre sofrimento e sobrevivência” e ilustrar a sensação de prazer e alívio que acompanha o vício e o abuso de substâncias. Ela afirma que deseja que o espectador percorra a jornada do vício junto ao protagonista ao assistir a obra no palco (Pite, 2015, *apud* Bitong, 2017, p. 8, tradução própria).

Outra obra da cia Kidd Pivot em que a tensão entre controle e os conflitos internos aparece é o espetáculo *Dark Matters*. Estreado no ano de 2009, *Dark Matters* (Figura 2) conta a história da relação entre um boneco estilo Bunraku (tradicionais do teatro japonês) e seu criador, relação que vai se tornando cada vez mais desafiadora à medida que o boneco de madeira começa a manifestar aspectos humanos, como solidão e uma certa tendência a assassinato (Johnson, 2010, *apud* Ozkaya, 2018, p. 47).

Figura 2 - Boneco estilo *Bunraku* sendo utilizado em *Dark Matters*



Fonte: *Dance Research Journal*, 2014

A manipulação dos movimentos executados pelo boneco em cena é realizada pelos bailarinos da cia, que ganham mais destaque e liberdade de movimentação a partir do segundo ato. Em sua resenha crítica para a *Plank Magazine*, Kirstie McCallum [s.d.] descreve o espetáculo como uma “tensão temática entre atos de criação — o alfaiate fazendo o fantoche — e forças de destruição — o fantoche indisciplinado ou os marionetistas turbulentos” (tradução própria). Da mesma forma que Aaron Scott (2012), em resenha ao *Portland Monthly*, descreveu o segundo ato como “lindas, complexas e hipnotizantes séries de danças que aprofundam ainda mais os temas das forças desconhecidas, do controle e da manipulação”.

Nas mãos de Pite, *Dark Matters* se torna uma metáfora tanto para o inconsciente quanto para as origens—e os recantos—da imaginação. Como Pite e seus dançarinos demonstram nesta obra—e como ela própria comentou em textos impressos sobre sua própria incerteza quanto à onde e quando surgirão ideias para novos trabalhos (Smith 2010)—explosões de energia inspiradora podem tão rapidamente se transformar em um abismo paralisante. A criação é frequentemente seguida (às vezes de forma inexplicável e trágica, às vezes de forma necessária) pela destruição (Dickinson, 2014, p. 64, tradução própria).

A relação entre criador e criatura, comparada a histórias como *Frankenstein*, *Pinóquio*, *Petrushka*, *Coppélia* e *O Mágico de Oz* (Dickinson, 2014, p. 66), constitui-se como uma

metáfora dos conflitos internos próprios do processo criativo e do ato de dançar. Johnson (2010) evidencia tal fato ao citar uma fala de Crystal Pite, na qual afirma ser a sua própria experiência em criar algo o principal tema do seu trabalho e que a aceitação do desconhecido é um dos fatores para que a criação aconteça. Da mesma forma que, a efemeridade da ação de dançar pode ser evidenciada pelo seguinte trecho, presente no mesmo artigo: “Tudo o que fazemos como dançarinos, como coreógrafos, é criado e destruído no mesmo momento” (tradução própria).

Dark Matters conclui com uma coda emocional. Uma das figuras mascaradas lentamente se despe no palco escuro. À medida que seu corpo emerge das roupas negras, ela parece brilhar — como se fosse recém-criada, um ser acabado de nascer. Ela é humana, uma boneca, um espírito imortal ou uma força elemental? Todas essas possibilidades já foram sugeridas por aspectos anteriores da obra. Ela executa um dueto lírico com um bailarino — o alfaiate da primeira parte. No meio da dança, eles se beijam. Ao final, ele desaba, e ela faz o gesto de costurar o peito aberto dele. Os movimentos e o padrão repetitivo da música sugerem que essa coda está conectada à história inicial: a mulher é como o boneco — nova, inquisitiva, ameaçadora. Teria ela recebido vida pelo beijo do alfaiate? O desabamento dele transforma o ataque original do boneco em uma tragédia, um crime passionai. Quando a mulher costura o peito do homem, somos novamente lembrados do fluxo cíclico do poema de Voltaire: “Ele não sabe de onde vem, nem para onde vai / Átomos atormentados num leito de lama/.../Nosso ser se mistura ao infinito.” Vida e morte parecem estar infinitamente conectadas, e colapso e renascimento se revelam como duas faces da mesma moeda (McCallum, [s.d.], tradução própria).

A perda de algo e a efemeridade da dança também é tema na obra *Lost Action*, apresentada pela primeira vez em 2006 na cidade de Vancouver (Canadá)⁷. Na sinopse do espetáculo presente no site oficial da cia, retrata-se que em *Lost Action* “os artistas personificam tanto a dança quanto seu desaparecimento; a dissolução inevitável de seu trabalho e de seus corpos se torna pungentemente aparente.” (Kidd Pivot, 2023, tradução própria).

Da mesma forma, é possível identificar uma temática de guerra, uma vez que, a inspiração de Pite para essa criação foram cartas escritas por seu tio-bisavô, morto durante a Primeira Guerra Mundial (Upchurch, 2008). As duas questões então se mesclam e aparecem refletidas no título da obra, uma referência tanto à terminologia militar utilizada em situações de combate, quanto a essa dança que desaparece no mesmo momento em que é realizada⁸. Nesse sentido, as duas temáticas podem ser compreendidas como manifestações de conflitos internos, evidenciados por questões ligadas à finitude e à memória (Figura 3).

Lost Action lamenta a perda de vidas (particularmente em tempos de guerra), do tempo e da própria dança, que desaparece a cada momento e movimento. Pite inclui

⁷ KIDD PIVOT. Productions Archive. **Kidd Pivot**, [S.l.] [s.d.]. Disponível em: <https://www.kiddpivot.org/productions/>. Acesso em: 03 mar. 2026.

⁸ TRAFÓ. Crystal Pite – Kidd Pivot: *Lost Action*. **Trafó**, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: https://trafo.hu/en/programs/program_1451. Acesso em: 03 mar. 2026.

referências literais à batalha — parkas e mochilas para os dançarinos, soldados caídos apoiados pelos companheiros —, mas suas alusões metafóricas são mais poderosas. Sequências e padrões são repetidos inúmeras vezes, mudando apenas alguns graus a cada repetição, como memórias que se alteram a cada recordação (Weinstein, 2009, tradução própria).

Figura 3 - Bailarinos da Kidd Pivot em *Lost Action*



Fonte: Site oficial da Kidd Pivot ⁹

4.2 Pite e o conflito interpessoal de *The You Show*, *The Tempest Réplica*, *Revisor*, e *Assembly Hall*

Com temática envolvendo aspectos de dependência, ruptura, projeção, idealização e confronto, o espetáculo *The You Show* é um exemplo de exploração da relação entre diferentes sujeitos. Composto pela junção de quatro pequenas peças (*A Picture of You Falling*, *The Other You*, *A Picture of You Flying* e *Das Glashauss*)¹⁰, *The You Show* talvez seja uma das obras menos analisadas ou conhecidas da Kidd Pivot (seguida também por *Assembly Hall*), o que dificultou a coleta de materiais para esta pesquisa. Diante dessa escassez, as principais referências utilizadas para análise foram a crítica publicada por Avia Moore (2011) e o artigo acadêmico de Peter Dickinson (2014).

⁹ <https://www.kiddpivot.org/production/lost-action/>. Acesso em: 03 mar. 2026.

¹⁰ KIDD PIVOT. *The You Show*. **Kidd Pivot**, [S.l.], 2010. Disponível em: <https://www.kiddpivot.org/production/the-you-show/>. Acesso em: 04 mar. 2026.

Formado por pequenos duetos entre os nove bailarinos da cia, *The You show* torna-se uma exemplificação das diversas relações que podem existir entre diferentes pessoas (Moore, 2011). A iniciativa de criar a partir de uma visão completamente externa é considerada a principal inspiração de Crystal Pite para a criação da obra, que buscava uma conexão cinestésica entre o espectador e os bailarinos em cena levantando a hipótese de que, ao testemunhar os movimentos, o público seria capaz de experienciar algo semelhante em seus corpos, seja por meio de memórias corporais ou por uma simulação imaginativa (Pite, *apud* Dickinson, 2014).

A criação de *The You Show* demonstra uma aproximação com a temática da manipulação nas relações entre diferentes sujeitos (Figura 4), assim como *Dark Matters*, conforme evidenciado por Dickinson (2014):

A obra [*The You Show*] é composta por quatro duetos, o primeiro dos quais, “*A Picture of You Falling*”, foi originalmente criado como uma peça independente em 2008 para Chu e Anne Plamondon, aproximadamente ao mesmo tempo em que Pite realizava seus trabalhos preliminares em “*Dark Matters*”. Isso ajuda a explicar o fascínio compartilhado de ambas as obras pelas qualidades de marionete do corpo — cujos colapsos e impulsos nem sempre somos nós que controlamos (Dickinson, 2014, p. 76, tradução própria).

Figura 4 - Bailarinos interagindo em *The You Show*



Fonte: Site oficial da Kidd Pivot¹¹

¹¹ <https://www.kiddpivot.org/production/the-you-show/>. Acesso em: 29 maio 2026

Apesar das semelhanças com relação a utilização da manipulação como temática, *The You Show* diferencia-se de *Dark Matters* pela maneira como é abordada em cena. Enquanto em *Dark Matters* a manipulação é retratada como uma metáfora a forças psicológicas do personagem principal, caracterizando conflitos internos, como visto na seção anterior, em *The You Show* a predominância de movimentações nas quais um bailarino conduz ou controla fisicamente o seu parceiro em cena, corrobora com a classificação da obra como uma metáfora à conflitos interpessoais.

“The Other You” [componente de *The You Show*] é um dueto masculino sobre identidade. Os dois bailarinos são quase idênticos, com cabeças raspadas e ternos pretos combinando. Eles começam a peça com uma rotina de espelhamento que, embora eu deva ter feito a mesma rotina milhares de vezes, quase me convenceu de que um espelho havia sido trazido ao palco. Ao longo da peça, eles manipulam os corpos um do outro, tanto fisicamente quanto à distância. Embora a peça seja incrivelmente lúdica, eles mantêm uma tensão solitária durante todo o tempo, provocando-se mutuamente em uma espécie de disputa física (Moore, 2011, tradução própria).

A manipulação pautada na interligação entre duas ou mais pessoas, mostra-se também evidente em *Assembly Hall*, como podemos observar no seguinte trecho:

No início há apenas cadeiras espalhadas pelo palco, como os restos de um campo de batalha, com um corpo abandonado caído de lado. A peça começa com a dançarina Renée Sigouin, vestindo uma gola alta azul-clara, tentando reanimar um homem caído, interpretado por Gregory Lau. Sigouin coloca uma mão em seu peito, o que o faz levantar, mas não lhe dá controle total de seus membros. De maneira comicamente ineficaz, ela o manipula membro por membro, e não conseguimos dizer se o objetivo é fazê-lo ficar em pé ou dançar. Enquanto isso acontece, o restante do elenco ocupa o palco (Maddock, 2023, tradução própria).

Inspirado no texto do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare, ao qual o nome do espetáculo faz referência, *The Tempest Réplica* (Figura 5) é um clássico exemplo de poder e conflito de interesses. Apesar de não conter todos os elementos narrativos da obra de Shakespeare, o espetáculo da Kidd Pivot também remete à história de um homem (Prospero) que controla aqueles ao seu redor conforme vontade própria (Jennings, 2014). Dessa forma, fica evidente um conflito interpessoal pautado no controle e na dominação sendo usado como tema principal da trama, que no espetáculo da Kidd Pivot é representada principalmente pela despersonificação dos bailarinos em cena.

Vestimentas brancas que vão dos pés à cabeça e escondem completamente a identidade dos intérpretes, foram deliberadamente selecionadas por Pite como uma forma de remeter aos bonecos utilizados em maquetes arquitetônicas (Pite, apud Dickinson, 2014, p. 70). O material

utilizado nos figurinos, e até mesmo a forma como foram confeccionados, dá a entender que as pessoas ali presentes são feitas de papel, o que condiz com a primeira cena do espetáculo, na qual Prospero aparece dobrando pequenos barcos feitos de folhas brancas. Sobre essa relação, Dickinson (2014, p. 70, tradução própria), afirma que:

Manipulando um dos barcos da mesma maneira que em breve manipulará as figuras corporais que ocupam sua ilha, Prospero pronuncia em voz alta a palavra “naufrágio” e, em seguida, chama prontamente o espírito Ariel (Marín Garcia) — a verdadeira arquiteta de seus planos. Ariel, também vestida com roupas comuns, não parece particularmente satisfeita com o chamado, um lembrete de que ela não escolheu obedecer às ordens de Prospero, algo que é capturado em dois movimentos simples introduzidos aqui e que serão repetidos por ela ao longo de toda a obra: um tremular das mãos sobre o coração e um impulso do cotovelo para fora, afastado do corpo — talvez uma resposta reflexa a uma asa fantasma que foi cortada ou contida por seu mestre. Pegando o barco de papel de Prospero, Ariel o coloca na boca e começa a mastigá-lo. Este é o sinal para que a tempestade comece.

Figura 5 - *The Tempest Replica*



Fonte: The Guardian, 2014

Assim como *The Tempest Replica*, *Revisor* é mais um espetáculo da Kidd Pivot inspirado em uma peça literária, dessa vez a de Nikolai Gogol intitulada *The Government Inspector* (*Revisor* em russo), uma sátira sobre política e corrupção. A composição de Crystal Pite, mais uma vez com a colaboração de Jonathon Young, parece seguir o enredo original da peça, ou seja, a história sobre um funcionário de baixo escalão que ao ser confundido com um importante inspetor do governo começa a receber favores e subornos daqueles que buscam esconder suas artimanhas e manter suas relações de poder (Frost, 2020). Apesar de manter elementos fundamentais da obra de Gogol, como os personagens principais e o humor

característico, o espetáculo de dança parece também incrementar alguns fatores originais. Como podemos identificar no relato a seguir:

Há uma alusão a *Lieutenant Kije*¹² e uma referência à Revolução de 1905, à medida que o “inspetor” se torna o “revisor”, fingindo a princípio que está ali apenas para alterar uma vírgula em um documento (a Revolução de 1905 foi desencadeada por compositores, pagos por letra, que exigiam também ser remunerados pela pontuação) (Kasner, 2020, tradução própria).

Os momentos engraçados da obra não minimizam os conceitos sociológicos e profundos por trás da temática tratada. Apesar da roupagem diferenciada, vemos aqui mais uma vez a temática da persuasão sendo apresentada por Crystal Pite através de sua cia de dança, que talvez se torne mais pesada e clara a partir do final do espetáculo, no qual as cenas anteriores são revisitadas de forma a revelar toda a farsa criada (Frost, 2020). A provocação para que o público reveja a obra, e possivelmente também a vida, sob uma perspectiva diferente é relacionada por Kasner (2020) aos princípios propostos por Brecht, dramaturgo alemão que buscava provocar reflexão e a tomada de consciência do espectador, a partir de seu teatro épico (Bossmann, 1975).

Recuando na narrativa, Pite e Young revisitam, repetem e desconstruem cenas anteriores, repetem trechos de texto e movimento, abandonam os figurinos dos personagens (Pite adora uma camiseta cinza) para revelar sua técnica, enquanto uma voz fantasmagórica nos guia pelas escolhas coreográficas: “Isso é obra minha. Eu dei forma a isto.” A voz é da própria diretora? Ou do verdadeiro revisor? Em uma névoa de pós-verdade e abstração pós-dramática, a narrativa inicial da farsa se perde, desmembrada em seus menores átomos. Uma vez revelados os mecanismos e engrenagens por trás da obra, torna-se difícil se reconectar com os personagens originais que retornam. Eles estão mudados, e talvez nós também. Há uma moral nesta história? O que tudo isso significa? Eu entendi? Tão instigante quanto confuso, este é um teatro desafiador e complexo que deixa você com um “?” (Frost, 2020, tradução própria).

Da mesma maneira como acontece em *Revisor*, na obra *Assembly Hall*, as características de humor misturado a temáticas mais sérias e a alternância entre presente e passado também aparecem em cena. A obra desenvolve-se a partir de uma narrativa baseada em uma reunião dos membros do comitê da Ordem Benevolente e Protetora, um grupo de reencenadores medievais que devido à falta de apoio e problemas financeiros, deliberam sobre o encerramento de suas atividades. Nesse contexto, “a narrativa alterna repetidamente entre a assembleia geral anual [...] e a história que eles apresentam todos os anos no ‘Quest Fest’” (Sweeney, 2024, tradução própria).

¹² Personagem fictício criado pelo escritor russo Yury Tynyanov

Em meio a encenação medieval e o cotidiano da reunião questões como conflitos e assuntos inacabados tornam-se visíveis nas realidades apresentadas (Smith, 2023). Cenas como a da mulher chorando pela perda do companheiro, morto por um cavaleiro (Figura 6), seguida diretamente pelas batalhas medievais encenadas pelo comitê (Sweeney, 2024) sugerem uma íntima relação entre os contextos. A leitura da obra dentro da perspectiva das relações interpessoais torna-se, portanto, evidente, sendo ela representada em escalas maiores, como no caso do grupo completo, ou em escalas menores a partir de duos.

Na segunda metade [de *Assembly Hall*], vemos um dueto entre dois amantes, repleto de paixão e movimentos eletrizantes. Um dueto contrastante com possivelmente um abutre inspecionando um corpo que volta à vida, acrescenta outra peça de dança memorável. Outros membros do grupo apresentam solos fascinantes. Há menos seções de dança em conjunto do que em algumas obras anteriores de Pite, mas uma delas se destaca: sete "Daves" [personagem da obra] usando capacetes dançam com a mulher que perdeu seu amante (Sweeney, 2024, tradução própria).

Figura 6 - Cena de *Assembly Hall*



Fonte: Site oficial da Kidd Pivot¹³

Diante das considerações expostas neste capítulo, conclui-se que a exploração de temáticas ligadas às experiências humanas, evidenciando suas causas, consequências e desdobramentos, constitui um importante eixo construtivo da dramaturgia de Crystal Pite nas

¹³ <https://www.kiddpivot.org/production/assembly-hall/>. Acesso em: 29 maio 2026.

obras da Kidd Pivot. Além disso, outro elemento recorrente e fundamental para o desenvolvimento dessa dramaturgia é o uso do texto falado, cuja função será analisada no capítulo seguinte.

5 CORPO QUE FALA, TEXTO QUE DANÇA: A UTILIZAÇÃO DE TEXTOS FALADOS NOS ESPETÁCULOS DA KIDD PIVOT

Crystal Pite é uma artista inovadora e criativa em relação às escolhas dramatúrgicas que não deixa que rótulos ou tradições se tornem barreiras em seu processo criativo. Quando se trata de trilha sonora ou recursos auditivos, a criatividade de Pite se torna evidente. Com a utilização de músicas, falas, gravações em *loop* (nas quais palavras ou frases são repetidas diversas vezes, de forma contínua) e até mesmo sons do cotidiano, a coreógrafa demonstra sua incrível habilidade de criar ambientações nas quais o espectador se vê completamente imerso. Neste capítulo, analisarei de que modo o texto falado está presente na construção dramatúrgica das obras da Kidd Pivot como elemento sensorial, cinestésico, e corporalmente dissociado.

A proposição da leitura das obras dentro dessas subcategorias deve-se, principalmente, pela aproximação da dramaturgia de Crystal Pite com o teatro pós dramático- termo proposto por Hans-Thies Lehmann (2007), - para denominar produções cênicas nas quais o texto não tem necessariamente uma centralidade como gerador de sentido da obra, deixando de funcionar como eixo organizador do espetáculo e, muitas vezes, sendo utilizado como elemento autônomo da cena. As semelhanças entre o uso da voz por Pite e pelo teatro pós-dramático de Lehmann serão evidenciadas no decorrer deste capítulo.

5.1 O texto falado como gerador de movimento e experiência cinestésica

O texto nas obras de Crystal Pite nem sempre se caracteriza somente pela sua função narrativa, funcionando também como elemento sonoro que molda o movimento e interfere na dinâmica física dos intérpretes. Kasner (2020) em sua resenha sobre *Revisor*, afirma que, nessa obra e também em *Betroffenheit* (Figura 7), a palavra falada adquire na cena um peso equivalente ao movimento, tornando-a quase um elemento físico passível de ser manipulado pelo elenco da peça. De fato, uma das características que mais diferencia a Kidd Pivot de outras cias contemporâneas de dança é o uso não convencional do texto falado, que muitas vezes aparece em forma de *lip-sync* (sincronia labial) guiando os movimentos dos dançarinos e gerando uma perspectiva diferenciada para o espectador.

Ao realizar uma análise sobre o uso de texto e movimento nas obras de Pite, Dickinson (2014, p. 63, tradução própria) afirma que:

Tenho interesse semelhante em como o texto reencarna o movimento e o remedia teatralmente (e vice-versa), em como ele pode permanecer como um lembrete fantasmático e um resíduo afetivo na consciência de um espectador e no repertório de um membro da companhia — a linha de prosa lembrada ou a página de poesia relida que pode desencadear uma resposta sentida, cinestésica, no corpo de ambos. Como Deidre Sklar argumenta de forma convincente, ao defender a inclusão da cinestesia no sensorium mais amplo, “as palavras, no espaço íntimo da vivacidade sensorial, reverberam com a memória somática. Sente-se o seu significado como ritmo, textura, forma e vitalidade, assim como símbolo.” (Sklar, 2007, p. 44).

Figura 7 - Jonathon Young e bailarinos da Kidd Pivot em *Betroffenheit*



Fonte: San Francisco Classical Voice, 2017

Na visão de teatro pós-dramático, formulada por Lehmann (2007), o texto falado perde a centralidade cênica, deixando de funcionar como eixo organizador e passando a integrar um conjunto de elementos heterogêneos, como o corpo, o som, e o visual. Ao considerar todos os recursos tendo o mesmo peso dentro da cena, além de possibilitar a união de diferentes gêneros artísticos em uma mesma montagem, o teatro pós-dramático tornou-se responsável também por uma mudança de atitude por parte do espectador. Utilizando como exemplo a teoria hermenêutica psicanalítica de Freud, que propõe uma atenção aberta e não seletiva em relação à escuta do paciente pelo analista, Lehmann (2007) ressalta a atitude do espectador do teatro pós-dramático baseada em uma não assimilação imediata dos elementos da cena, evidenciando assim, a característica das chamadas impressões sensíveis da cena.

Ainda que a modificação estrutural da situação teatral, do papel do espectador nela e do tipo de seu processo comunicativo não se evidencie em todas as variedades do teatro pós-dramático, nem apareça em geral com a mesma clareza, cabe constatar que o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de texto de encenação (e ainda menos um novo tipo de texto teatral), constituindo-se antes num modo de tratamento de signos teatrais que revolve desde a base essas duas camadas do teatro por meio da qualidade estruturalmente diversificada do texto da performance. Ele se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação (Lehmann, 2007, p. 143).

Em obras como *Dark Matters*, o texto falado é utilizado antecipadamente ao movimento, de forma que este tome uma dimensão dramatúrgica completamente diferente caso fosse o contrário, atuando de forma a preencher o espaço ainda vazio do palco. Para Dickinson (2014), fatores como o tom e o ritmo, utilizados na narração, tornam-se responsáveis pela criação de uma antecipação cinestésica na qual o público consegue “ver” o movimento antes mesmo que ele seja realizado. De forma semelhante, Martin Welton (2007, p. 153, *apud* Dickinson, 2014, p. 66), afirma que o uso de falas em um ambiente escuro é responsável por redirecionar o foco do espectador da interpretação para uma experiência sensorial imediata.

Sobre o trabalho de Crystal Pite com a Kidd Pivot, Ozkaya (2018, p. 49, tradução própria), afirma que:

Seus artistas alternam entre texto e movimento no palco. Os espectadores são, portanto, convidados não apenas a observar os corpos que se movem, mas também a ouvir os corpos que falam com eles. Dickinson [2014, p. 68] descreve como “entendido no contexto da primeira metade como uma exploração abertamente teatral das consequências de se treinar um corpo a se mover de acordo com convenções ou códigos autorais, para, na verdade, atuar segundo um roteiro” o lembra da afirmação de Michel de Certeau de que “andar é um ato enunciativo equivalente à fala” [Certeau, *apud* Dickinson, 2014, p. 68]. O movimento nesta produção está entrelaçado com a fala, desafiando as divisões tradicionais da dança nas formas que veremos repetidas em *Betroffenheit*.

Não só a forma como é narrado, mas também o conteúdo do texto utilizado nas obras fornece ao público pequenas pistas da narrativa à qual o espetáculo estará atrelado. Em *Dark Matters*, a narração do poema de Voltaire, intitulado “Poema sobre o desastre de Lisboa”, evidencia a presença de uma temática sombria e nem um pouco esperançosa (Dickinson, 2014). Dessa forma, a complementação entre o tipo de locução e o conteúdo do texto, servem como uma preparação do público para a intensidade e tensão das movimentações que ainda serão realizadas.

Assim, cognitivamente guiados pelas palavras que estão sendo ditas, e afetivamente guiados pelo tom em que são proferidas, somos preparados para que algo ruim

aconteça. O que ainda não sabemos é de que maneira o movimento entra nessa equação. Retrospectivamente, o poema de Voltaire oferece algumas pistas (Dickinson, 2014, p. 65, tradução própria).

Em *The You Show*, o mesmo recurso dramatúrgico, de utilização do texto narrado de forma antecipatória ao movimento, também é evidente. Com narração em *off* da atriz Kate Strong, frases como “Esta é uma imagem de você caindo — joelhos, quadril, mãos, cotovelos, cabeça. Este é o som do seu coração batendo no chão” são entoadas de forma a enfatizar, principalmente os verbos de ação (Dickinson, 2014). Todavia, o fato de as frases serem destinadas diretamente ao espectador evidencia um novo modo de utilizar o texto como ferramenta sensorial.

Afastando-se de uma representação meramente mimética, ao fazer o endereçamento do texto em segunda pessoa na língua inglesa (*You*), Pite cria uma relação de ressonância na qual o impulso do movimento é simultaneamente ativado entre intérprete e espectador. A narração, nesse caso, ao exercer a função tanto de descrever quanto de precipitar o movimento, torna-se responsável por articular texto e gesto, organizar a percepção e sincronizar a experiência corporal do espectador. Dessa forma, torna-se possível ativar diferentes camadas de resposta: a do intérprete, a do parceiro em cena e a do público, engajado tanto em nível perceptivo quanto cinestésico (Dickinson, 2014).

Outra característica do uso de texto falado em *The You show*, descrita por Dickinson (2014), diz respeito à repetição rítmica da palavra “*this*” (isto) que é acompanhada por diferentes frases complementares. Segundo o autor, o tempo, a velocidade e a ênfase utilizados nesses trechos exercem função coreográfica ao alinhar internamente a sequência para o espectador, sincronizando sua percepção com o movimento. Nesse processo, desencadeia-se um efeito sensorial mais profundo, semelhante a um eco háptico, no qual o público, influenciado por essa reverberação corporal, passa a não apenas observar o movimento, mas também senti-lo cinestesicamente em seu próprio corpo.

5.2 Aspectos sensoriais do texto falado

A influência de outros fatores do texto falado, como ritmo e entonação, talvez seja ainda mais perceptiva na parte final de *The You Show*, denominada *A Picture of You Flying*. Nela, diferentemente das partes anteriores, o uso da fala é feito ao vivo e na língua materna de Sandra Marín Garcia, bailarina de origem espanhola que se encontra em cena. Segundo Dickinson (2014), ao retirar do espectador (majoritariamente falantes da língua inglesa) o acesso ao

significado literal do texto, Pite desloca a atenção para a função expressiva do mesmo. Ou seja, enaltece sua função fática, que para Roman Jakobson (*apud*, Dickinson, 2014, p. 78), conceitua-se como a manutenção de uma relação de contato entre um emissor e um receptor, sem que haja, de fato, uma transmissão de informação. Vemos, portanto, mais uma vez, o caráter sensorial, relacional e performativo do texto falado, sendo utilizado por Pite nas obras da Kidd Pivot.

Levando em consideração a atribuição de um caráter sensorial, relacional e performativo ao texto falado, Dickinson (2014, p. 68) discorre sobre as afirmações da dançarina coreógrafa Susan Leigh Foster (2002). Baseada nos conceitos desenvolvidos pelo filósofo Michel de Certeau, Foster argumenta que, no contexto do contato-improvisação, os movimentos sem narrativa ou mensagem não devem ser considerados anti-teatrais, mas, na verdade, constitutivo de uma forma alternativa de teatralidade na qual a partitura coreográfica exerce a função de roteiro. Embora a afirmação de Foster se refira exclusivamente ao contato-improvisação, sua proposição permite compreender o trabalho de Pite dentro de um contexto em que o corpo é evidenciado como produtor de sentido, deixando de funcionar somente como instrumento representativo do texto.

A mesma ideia também é evidenciada pelo princípio da exposição, proposto por Hans-Thies Lehmann (2007). Segundo Lehmann, esse princípio caracteriza uma dramaturgia cênica na qual o material linguístico é retirado de seu patamar de representação linguística e passa a estar mais conectado com os corpos e gestos em cena. Pautada, agora, na disposição dos sons, e não mais exclusivamente no texto, a dramaturgia visual passa a enfatizar uma lógica sensorial e composicional, articulando significados que ultrapassam a narrativa verbal.

Referindo-se ao uso do texto falado em *Dark Matters*, Dickinson (2014, p. 69) afirma que:

Tão eficaz é esse pós-escrito dançado [do original *postscript*, referindo-se a uma sequência final da coreografia, semelhante a um epílogo] à dialética de criação e destruição que está no cerne da obra como um todo, que talvez seja compreensível que eu tenha descartado como insignificante a reverbalização dessa dialética por meio de voz em off no solo de Jermaine Spivey que o precede. Isso também quer dizer que, naquele momento, eu já não estava mais sintonizado com a fala apenas no nível do signo linguístico. Em vez disso, aquilo que Michel de Certeau denomina como a “performance” da fala — incluindo o som, o ritmo, o tempo e a respiração que acompanham sua enunciação — havia sido “reapropriado” pelos corpos dançantes de Pite, sendo literalmente incorporado ao hábito geral do movimento. Isso talvez explique por que a super-supernumerária, até então a força animadora invisível por trás do movimento de Spivey e dos outros bailarinos, encontra-se agora imóvel, observando do fundo do palco enquanto a voz em off em loop realiza o trabalho de animação por ela. E, mantendo os termos propostos por Certeau, gostaria de sugerir que isso, por sua vez, estabelece um novo “contrato com o outro” (1984, xiii) — neste caso, o espectador —, no qual a enunciação de palavras como “nervos”, “ossos”,

“sangue” e “poeira”, juntamente com sua manifestação e excitação física, transforma informação em sensação.

5.3 A voz dissociada do corpo

Em obras como *Betroffenheit*, *The Tempest Replica*, *Revisor* e *Assembly Hall*, é possível notar também a característica do uso dissociado do corpo e da voz, ressaltados pelo uso de dublagens e gravações em *off*. Em diversos momentos dessas obras, os movimentos realizados pelos bailarinos não necessariamente correspondem com o que está sendo narrado, enfatizando, mais uma vez, o uso do texto falado como um som e não somente como recurso comunicativo. Tal procedimento pode ser compreendido à luz do que Hans-Thies Lehmann (2007) discute no capítulo “Texto, voz e sujeito” (voltado para a arte do teatro, mas que se aplica a outras formas de práticas performativas), no qual o autor evidencia como a voz, potencializada por recursos de mediação técnica, deixa de funcionar como expressão de um sujeito unificado e passa a operar como elemento cênico autônomo, cujo sentido se constrói na relação entre diferentes camadas performativas.

A tecnologia de reprodução vocal torna possível que a voz do ator visto no palco pareça vir de qualquer parte do teatro. Assim, a voz é situada como elemento no espaço de uma determinação que não é mais determinada por um sujeito autônomo, senhor de sua voz, mas onde o espaço sonoro e uma estrutura auditiva dizem antes de tudo o seguinte: não sou eu que falo, mas algo, e por meio/na qualidade de um “agenciamento” maquinal complexo (Deleuze). (Lehmann, 2007, p. 259)

É possível perceber, mais uma vez, a influência da descentralização do texto refletindo-se, agora, na utilização do corpo dentro do teatro pós-dramático. Ao afirmar que: “De forma geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma corporeidade auto-suficiente”, Lehmann (2007, p. 157) reforça a ideia de que o corpo deixa de ser um suporte ou meio pelo qual o texto se manifesta e passa a se caracterizar como um elemento produtor de sentido na cena. Como resultado disso, há uma exposição de uma corporalidade intensiva, na qual o corpo passa a concentrar os demais discursos cênicos, sem, no entanto, se reduzir a uma função representacional.

Na dança moderna foi abandonada a estrutura narrativa da dança e na dança pós-moderna também se abandonou a estrutura psicológica, e esse desenvolvimento também chega ao teatro pós-dramático — com atraso em relação ao desenvolvimento do teatro dançado. Contudo, o teatro da fala sempre foi, muito mais do que a dança, o lugar da produção de sentido dramático. O teatro dançado libera vestígios da corporeidade até então encobertos. Ele intensifica, descola, inventa impulsos de movimento e gestos corporais, restituindo assim possibilidades latentes, esquecidas e retidas da linguagem corporal. Os diretores do teatro falado talvez criem também um

teatro com uma pronunciada ou contínua coreografia dos movimentos, ainda que não haja propriamente uma dança. No entanto, o conceito de dança se ampliou de tal modo que distinções categóricas se tornam cada vez mais sem sentido (Lehmann, 2007, p. 158).

Dessa forma, torna-se evidente como o texto falado e a dança atuam como elementos que se complementam na construção dramática das obras de Crystal Pite, tornando quase impossível a dissociação entre os dois. Concordo, portanto, com o ponto de vista de Ozkaya (2018, p. 52) quando afirma que Pite utiliza o texto falado como um ponto de partida para gerar movimentos e energia cinestésica sem, no entanto, se limitar por termos ou referências originais. As colocações de Dickinson (2014, p. 79, tradução própria) também sinalizam como o texto potencializa a experiência cinestésica, ao afirmar que:

[...] o texto é um dos meios centrais pelos quais Pite nos ajuda a experienciar sua obra de maneira mais sensível. Por um lado, ele funciona como uma âncora narrativa reconfortante, ajudando a firmar um pé cognitivo no domínio do referencial; ao mesmo tempo, grande parte desse texto é frequentemente transmitido por meios sensoriais e, muitas vezes, profundamente cinestésicos: por meio de corpos, vozes e imagens em movimento no espaço.

Como continuidade dessa análise, no capítulo seguinte, são evidenciados outros elementos dramáticos presentes no processo criativo de Crystal Pite, que contribuem para a construção de uma experiência sensorial e cinestésica nas obras da Kidd Pivot.

6 CRYSTAL PITE, A CONTADORA DE HISTÓRIAS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO E OUTROS RECURSOS DRAMATÚRGICOS NAS OBRAS DA KIDD PIVOT

Em relação ao processo de criação desenvolvido na Kidd Pivot, Crystal Pite faz uso de diversos recursos para a construção de sua dramaturgia, entre os quais se destacam: o uso de textos escritos, da gestualidade, de um trabalho colaborativo entre a coreógrafa e seus bailarinos e a construção de narrativas. Ao longo deste capítulo tais elementos serão analisados com o objetivo de compreender como eles operam na constituição da dramaturgia e na produção de significados nas obras da companhia.

No processo criativo de Crystal Pite, os textos escritos aparecem tanto como fonte de inspiração, como vimos em *The Tempest Replica*, *Lost Action* e *Revisor* (Figura 8), quanto como uma ferramenta de organização. Segundo Pepper (2014, p.12) durante o processo de criação, Pite desenvolve uma escrita própria que, de acordo com a coreógrafa, a ajuda a compreender melhor a obra, evidenciando o que já foi realizado e o que ainda precisa ser feito. Nesse sentido, Pite (*apud* Pepper, 2014, p. 12) afirma: “sempre fui fã de escritores e da escrita [...] e sempre integrei fragmentos de texto ao meu trabalho”.

Quando crio algo, geralmente por volta dos três quartos do processo escrevo um ensaio, muitas vezes em resposta a um pedido do departamento de marketing por uma nota de programa ou uma entrevista. Assim, acabo escrevendo esse ensaio para mim mesma, como uma forma de acessar a linguagem que preciso desenvolver para falar sobre a obra. Por meio do processo de escrita, também aprendo mais sobre o que a peça é e sobre o que ainda não fiz de fato. Essa também é uma parte esclarecedora do processo: isto é o que eu queria fazer, mas será que eu realmente fiz? (Pite, *apud* Pepper, 2014, p. 12, tradução própria).

Figura 8 - Apresentação de *Revisor*



Fonte: Site oficial da Kidd Pivot¹⁴

Durante a criação de suas coreografias, Crystal Pite faz uso de movimentações propostas pelos seus próprios intérpretes para elaboração das obras. Trabalhar a partir das forças/pontos fortes de seus dançarinos e não desperdiçar nenhum movimento é algo que a própria coreógrafa considera como parte de seu processo criativo. Segundo Pite, qualquer movimento possui a capacidade de ser explorado ao máximo, há sempre um caminho ou impulso a ser seguido (Pite, *apud* Jowers, 2012).

Se algo é proposto fisicamente, gosto de vê-lo ser interrompido, ou de vê-lo explodir ou implodir — gosto de vê-lo fluir ou se transformar em outra coisa. Não gosto de ver o movimento ser abandonado e desperdiçado, de certa forma. Sempre há uma trajetória ou uma energia proposta em qualquer movimento específico, e gosto de tentar segui-la. Acho que o movimento realmente me informa sobre o próprio ato de coreografar. Sempre há ali informações sobre para onde ir em seguida (Pite, *apud* Jowers, 2012, tradução própria).

A presença da influência de terceiros em seu trabalho, no entanto, não se limita apenas aos seus bailarinos. No processo criativo de *The Tempest Replica*, por exemplo, Pite contou com a colaboração do diretor de teatro Robert Lepage, evidenciada pela combinação entre momentos de grande virtuosismo técnico no design e passagens mais simples de caráter minimalista (Dickinson, 2014, p.70). Já em *Betroffenheit*, *Revisor* e *Assembly Hall*, a participação é de Jonathon Young, ator, e diretor da *Electric Theatre Company*, que atualmente

¹⁴ <https://www.kiddpivot.org/production/revisor/>. Acesso em: 29 maio 2026

trabalha como dramaturgo residente na Kidd Pivot, além de também expandir a parceria para outras companhias de dança, como a *Netherlands Dance Theatre*, para a qual desenvolveu junto com Pite a obra *The Statement*, estreada em 2016 (Roy, 2024).

Essas parcerias com pessoas da área do teatro parecem, portanto, fundamentais para o processo criativo de Crystal Pite, uma vez que, quando questionada sobre qual a parte mais desafiadora ao criar uma coreografia (Jowers, 2012), Pite respondeu que:

Sou mais desafiada pela teatralidade da coreografia, pelo lado teatral de criar uma obra, de estruturar uma performance, de dar continuidade ao conteúdo, de reunir todos os colaboradores tentando criar uma peça que seja coesa em seu conceito e de organizar seu ritmo, criando uma experiência envolvente, rica e bem estruturada para o público. A coreografia em si, a criação propriamente dita do movimento, é onde me sinto mais confortável. Não é fácil, mas relativamente fácil em comparação com as outras coisas (Pite, *apud* Jowers, 2012, tradução própria).

Laubacher (2020, p. 5, tradução própria) descreve o uso de “gestos hiperbólicos, detalhes posturais extremos, impulso amplo com transições fluidas e um movimento aparentemente sem estrutura rígida, pontuado por acentos bruscos”, como características marcantes do estilo coreográfico de Crystal Pite, enfatizando também a habilidade da coreógrafa de criar uma atmosfera de sensação com “propriedades intensamente afetivas”. Semelhantemente, Bitong (2017) destaca a visão de Pite de que os gestos, as posturas e os movimentos de seus bailarinos são uma forma de comunicação emocional e ferramenta de conexão com as pessoas, fazendo uma relação desses elementos com a criação de uma experiência catártica¹⁵ nas obras da artista. Segundo Bitong (2017, p. 5, tradução própria):

Os coreógrafos contemporâneos Crystal Pite e Hofesh Shechter expressam o desejo de se conectar com o público em um nível visceral. Eles utilizam movimentos carregados de emoção para se relacionar com o espectador, permitindo seu engajamento com a obra. Ao estabelecer essa conexão emocional e conduzir o público pela complexa narrativa coreográfica, Pite e Shechter podem levá-lo a uma experiência catártica ao longo do percurso que constroem.

O intuito de Crystal Pite de gerar emoções através de movimentos torna evidente o aspecto cinestésico de suas coreografias, relacionando-se não somente com o teatro pós-dramático, como visto anteriormente, mas também com as concepções de Sondra Fraleigh e Susan Foster. Arelada ao fenômeno da empatia, considerados por Mathew Reason e Dee

¹⁵ Lev Vygotsky, psicólogo do desenvolvimento do século XX e autor de *Art as a Catharsis*, descreve a catarse como um momento em que “experimentamos uma descarga complexa de sentimentos, sua transformação mútua e, em vez de as experiências dolorosas constituírem o conteúdo do conto, experimentamos a sensação delicada e transparente de um sopro de ar fresco” (Vygotsky, 1925, p.3, *apud* Bitong, 2017, p. 2).

Reynolds como “um modo de se envolver com a dança que pode proporcionar prazer aos espectadores e pode ser um forte fator motivador para que as pessoas escolham assistir à dança” (Reason e Reynolds, 2010, *apud* Bitong, 2017, p. 7), a cinestesia é descrita por Foster como um acumulado de experiências construídas por atos físicos e interações que atuam tanto organizando a percepção corporal, como também tornando possível que indivíduos sejam afetados de maneira semelhante diante de representações de conflitos e situações humanas. Nesse sentido, as experiências, acumuladas na memória cinestésica, influenciam diretamente a forma como o espectador compreende uma dança (Foster, 2011, *apud* Bitong, 2017, p. 10).

Em *The Tempest Replica*, de Crystal Pite, ela utiliza a dança para simbolizar a condição humana por meio de movimentos que representam determinados sentimentos, como sofrimento e tristeza. Isso pode despertar memórias nos indivíduos da plateia. Quando os bailarinos “alcançam alguém ou alguma pessoa” [Pite, 2014], isso lembra aos espectadores o sentimento de desespero, permitindo que o público se relacione com a performance por meio da cinestesia (Bitong, 2017, p. 10, tradução própria).

Ao representar situações com as quais o público consegue se identificar e, conseqüentemente, se ver na pele do protagonista, Bitong (2017, p. 8) afirma que Crystal Pite aproxima-se da concepção de empatia proposta por Susan Foster. Na visão de Foster (2011, p. 10, *apud* Bitong, 2017, p. 8), a empatia dentro da arte diz respeito à conexão entre o espectador e a obra, de forma que ele consiga se inserir dentro dela e habitar seus elementos, vivenciando-os corporalmente. Assim sendo, Bitong enfatiza a intrínseca relação entre cinestesia e empatia, afirmando que ao permitir que o espectador vivencie os sentimentos expressos pelo movimento, a experiência cinestésica pode também levá-lo à catarse (Bitong, 2017, p. 11). “Por meio da representação de empatia, ironia e choque por Pite, o público pode ficar tão envolvido na performance que internaliza essas sensações e as libera ao longo da obra, em uma “purgação”, que é definida por Sharpe [1959, p. 87] como catarse” (Bitong, 2017, p. 9, tradução própria).

Sondra Fraleigh, por sua vez, também evidencia o caráter sensível da cinestesia, afirmando que determinados gestos são capazes de comunicar e despertar emoções no espectador. Na visão da autora, dentre todos os movimentos corporais, as mãos e os braços são aqueles com maior capacidade expressiva, devido a sua grande liberdade em criar formas e dinâmicas (Fraleigh, 1987, *apud* Bitong, 2017, p. 11). Assim sendo, Bitong (2017, p. 12) declara que os gestos dotados de significado podem contribuir para a experiência catártica do espectador, pois permitem que a narrativa da obra se torne mais clara e envolvente para o público.

Crystal Pite afirma que ela exagera e eleva os gestos em seu trabalho, de modo que eles transcendam as palavras e o movimento. De forma semelhante, Fraleigh afirma que os gestos produzem imagens e associações para além do movimento, implicando que os gestos têm a capacidade de estimular a imaginação e representar ideias e/ou significados mais profundos [Fraleigh, 1987]. [...] Gestos que possuem significado podem contribuir para a experiência catártica, pois tornam a emoção ou a narrativa da obra mais clara, de modo que o público seja capaz de acompanhar o que está acontecendo. O espectador, portanto, torna-se mais engajado na obra e é capaz de vivenciar uma acumulação de tensão, antecipação e expectativa, o que pode levar à catarse (Bitong, 2017, p. 11-12, tradução própria).

As colocações de Bitong (2017) com relação à construção da experiência cinestésica contribuí para o entendimento da Kidd Pivot dentro de um contexto mais amplo de dança. Apesar de conter diversos elementos que aproximam a sua classificação como dança-teatro, evidenciados pela tese de Alvan (2024) por exemplo, o trabalho coreográfico de Crystal Pite ainda é comumente referenciado como uma dança contemporânea (Laubacher (2020), Bitong (2017), Ozkaya (2018). Nesse sentido, suas obras podem ser compreendidas como pertencentes ao contexto da dança contemporânea, assim como podem ser vistas como parte de um campo híbrido que integra influências da dança-teatro, do teatro pós-dramático e de outras vertentes artísticas.

A dança contemporânea pode ser considerada como um movimento que abre mão da representação ilustrativa e passa a valorizar a composição de ideias a partir da estrutura fragmentada (Silva, 2005, *apud* Souza, 2013, p. 1019). Apesar de possuir fortes características de formação, a dança contemporânea deve ser lida com cautela, pois seu ideal de democratização e de não padronização faz com que ela apresente “uma gama enorme de possibilidades que estão ligadas a diferentes propósitos estéticos, artísticos e filosóficos, que são criados e recriados à luz de épocas e culturas diferentes” (Souza, 2013, p. 1020).

[...] não existe apenas um conceito que possa dar conta da complexidade da dança contemporânea, não existe apenas um caminho para se pensar a dança que é realizada na contemporaneidade, não existe apenas uma dança contemporânea por se tratar de construções coreográficas diversas, provenientes de lugares e culturas diferenciadas, etc. Assim o tema dança contemporânea sempre gera discussões, dúvidas, conflitos e questionamentos (José, 2011, p. 2-3, *apud* Souza, 2013, p. 1020).

Nesse contexto de pluralidades dentro da dança contemporânea, no qual são possíveis diferentes abordagens compositivas, é importante destacar que, em relação ao uso de narrativa nas obras de Crystal Pite, algumas delas se fundamentam em textos pré-existentes como base para o desenvolvimento dramático e coreográfico. Um exemplo notável é o espetáculo *The Tempest Replica* que utiliza todos os elementos-chave da trama de Shakespeare (*The Tempest*) como inspiração para a criação de um novo léxico narrativo (Kussell, 2012). No entanto, Crystal

parece não se prender aos modelos mais tradicionais de narrativa, optando na maior parte das vezes pela liberdade de se trabalhar com cenas não lineares. Levesque (2018, *apud* Ozkaya, 2018, p. 64, tradução própria) evidencia um relato de Pite, no qual ela afirma:

Sempre me interessei em trabalhar com narrativas e fragmentos de uma história. É evocativo e uma ótima fonte para construir movimentos, mas não estou necessariamente interessada em ter um começo, um meio e um fim de forma linear. Adoro buscar maneiras de o corpo ilustrar ideias que sejam emocionais, que possam conectar o público ao que estamos fazendo ou às histórias em seus próprios corpos.

Em resposta ao questionamento sobre o uso de narrativas ser considerado como um tabu na dança contemporânea, Crystal Pite afirma a Robertson (2024) que seu interesse maior está em gerar uma conexão entre ela e o público. Em outra entrevista, dessa vez ao *Banff Centre for Arts and Creativity* (2015), Pite reforça essa ideia ao declarar que, para ela, sua coreografia não está totalmente completa se não tiver uma história ou conteúdo embutido, sendo as obras em que tentou trabalhar somente com o movimento em si, os maiores fracassos de sua carreira. Dessa forma, fica evidente que Pite utiliza a narrativa como um recurso que possibilita que cada indivíduo interprete e se sinta conectado com a história das obras à sua própria maneira. “Ao contrário do entendimento geral na dança contemporânea, o objetivo de Pite é fazer com que as pessoas se conectem com seu trabalho, em vez de se sentirem perdidas em algo vago ou obscuro” (Ozkaya, 2018, p. 44, tradução própria).

A dança contemporânea tende principalmente a ir contra a narrativa, em parte em contraponto ao que o balé clássico sempre fez. Acho que é daí que vem essa ideia de tabu, tipo, a dança resistia àquela pressão de contar histórias, queria se livrar disso. Mas, para mim, estou interessada apenas em me conectar com as pessoas, estou interessada na linguagem. Existem muitas maneiras diferentes de trabalhar com a história. No contexto da minha própria empresa, tenho colaborado nas últimas criações com o dramaturgo Jonathan Young, e fizemos um trabalho enfaticamente narrativo e decididamente não linear. Adorei poder trabalhar com a linguagem como mais um caminho para o conteúdo, mais uma forma de me conectar com as pessoas. Ensinou-me muito sobre a corporalização, sobre a animação do corpo, permitiu-me encontrar novo material coreográfico, ajudou-nos a avançar de formas que penso que de outra forma não avançaríamos. A dança é muda, tradicionalmente, certo? É uma maneira muito ineficiente de contar uma história complexa. Mas eu nunca quis que isso me impedisse de trabalhar com conteúdo complicado (Pite, *apud* Robertson, 2024, tradução própria).

O uso de histórias familiares e genéricas, envolvendo os temas de amor, perdas e conflitos, em *The You Show*, é descrito por Crystal Pite como um convite aberto para que o público habite aquela dança e se imagine representados pelos bailarinos em cena. O título do espetáculo, “O show de você”, evidencia a busca da coreógrafa por estabelecer uma conexão da obra com o espectador. A narrativa, nesse sentido, é representada a partir dos próprios corpos

dos dançarinos, “sem ‘realmente’ tentar chegar a uma história específica”, visto que Pite se apoia “em histórias que são familiares e, de certo modo, genéricas” na busca de que um número maior de pessoas se relacione com as temáticas propostas (Pite, *apud* Jowers, 2012).

Tenho um provérbio favorito, que diz: “Fale com um homem sobre si mesmo e ele ouvirá por horas.” Acho que aí está a chave para fazer um bom teatro. Quando o espectador realmente tem a sensação, o sentimento de que a apresentação é sobre ele, então ele se envolverá muito mais. (Pite, *apud* Jowers, 2012, tradução própria).

Embora nem todas as obras da Kidd Pivot apresentem esse tipo de estrutura, é comum que a utilização de narrativas nos espetáculos da companhia seja mais evidente no primeiro ato, enquanto o segundo se mostra mais atrelado ao movimento dançado, abordando traços da história de maneira mais subjetiva. Ozkaya (2018, p. 53), cita *Dark Matters* e *The Tempest Replica* como exemplos característicos dessa forma de composição utilizada por Crystal Pite, afirmando que ao se afastar das abordagens tradicionais da dança, Pite incorpora elementos mais teatrais ao primeiro ato, enquanto a dança em sua forma mais pura é reservada para o segundo ato. A autora salienta que:

Em *The Tempest Replica*, a Kidd Pivot condensa os detalhes narrativos da peça original de Shakespeare e os torna literalmente legíveis no palco, como explica Dickinson [2014, p. 73]: “Na primeira metade, sobretítulos indicam os números de ato e cena, além de um breve resumo, em uma linha, da ação correspondente na peça de Shakespeare. E, na segunda metade, falas reais da peça são projetadas na tela, claramente destinadas a explicitar as sequências de movimento que vemos se formando diante de nós”. Dessa forma, espectadores com diferentes níveis de familiaridade com o texto original de Shakespeare conseguem acompanhar a narrativa central da produção. As sinopses também reduzem a peça e a linguagem mais elaboradas e cheias de nuances de Shakespeare a ações-chave (Ozkaya, 2018, p. 51, tradução própria).

De maneira semelhante, ao discorrer sobre *Dark Matters*, Keefe (2017, tradução própria) afirma que: “o segundo ato, com os artifícios teatrais removidos, destaca a dança requintada que a coreografia de Crystal Pite exige.”, enquanto McCallum ([s.d.], tradução própria) descreve a segunda parte como: “baseada em movimento puro, mas, embora livre de narrativa, é acompanhada por uma trilha sonora paralela à da primeira parte”.

A estrutura dramática baseada no contraste entre os dois atos também se evidencia em *Betroffenheit*. Berman (2017) descreve a obra como dividida em duas partes, a primeira composta por uma “bizarra dança dramática” e a segunda predominantemente de dança. Nesse sentido, Mackrell (2016, tradução própria) observa que: “a segunda metade da obra, na qual Young sai da sala para um palco aberto, é dominada por uma sessão de dança pura, cuja

imagética parece representar o processo catártico de recuperação de Young”, reforçando a ideia de distinção entre os dois atos.

A coreografia de Pite combina uma fascinação por corpos dançantes desenvoltos, alertas e quixotescos e por sua capacidade de flertar e articular elementos narrativos e expressivos. Embora a narração de histórias seja familiar no balé clássico e na dança moderna inicial, ela é menos comum no balé contemporâneo e saiu de moda entre coreógrafos pós-modernos nas décadas de 1960 e 1970 (Keefe, 2017, tradução própria).

A partir da análise sobre o processo compositivo da Kidd Pivot, vemos, portanto, que a utilização de gestos e de narrativas são recursos dramatúrgicos utilizados por Crystal Pite como ferramentas propulsoras para a geração de uma experiência imersiva do espectador. Assim como no teatro pós-dramático de Lehmann (2007), Pite não faz uso da narrativa em seu caráter mímico ou linear, mas prioriza a capacidade significativa do corpo por meio de sua expressividade. Dessa forma, é possível associar suas obras ao conceito de experiência catártica, proposta por Vygotsky (1925, *apud* Bitong, 2017), e da experiência cinestésica vinculada à teoria da empatia de Susan Foster (2011, *apud* Bitong, 2017), tendo como base o envolvimento sensível e emocional do público com as obras. Em relato ao processo coreográfico de *The Tempest Replica*, Pite afirma:

Tudo é reduzido a uma série de gestos e posturas que contam a história... de modo que a inclinação da cabeça, o recuo do peito, o estender de um braço não apenas contam uma história ao público, mas se tornam uma forma de ver para eles... Como coreógrafa, posso praticamente confiar no fato de que você conhece, no seu próprio corpo, a trajetória da tristeza e do sofrimento. Que você sabe como é o sentimento de alcançar alguém ou algo. Esses bailarinos (aqueles que interpretam Próspero e Miranda) representam você. Eles tomam seus gestos e posturas, e os exageram, os concentram, os isolam e os elevam, de modo que o que resta, o que está aqui no palco, é algo que vai além das palavras. (Pite, 2014, *apud* Bitong, 2017, p. 9-10, tradução própria)

A fala de Crystal Pite corrobora a compreensão do uso do gesto como meio de construção de sentido que transcende a representação física. Ao ressignificar os gestos cotidianos, a coreógrafa aciona a memória corporal do público, estabelecendo uma conexão afetiva e sensorial com o espectador. Com isso, reafirma-se a centralidade do corpo como lugar de produção de significado nos espetáculos da Kidd Pivot.

7 HIBRIDISMOS NAS OBRAS DE CRYSTAL PITE: RELAÇÕES COM A DANÇA-TEATRO E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

As criações de Crystal Pite para a Kidd Pivot apresentam uma dramaturgia cênica repleta de hibridismos artísticos, que contribuem para a classificação dos trabalhos da companhia dentro de abordagens expandidas das artes cênicas, nas quais a experiência sensorial ganha destaque como elemento estruturante da obra. De fato, como pudemos observar anteriormente, a colaboração de Pite com o dramaturgo Jonathon Young parece contribuir para que, cada vez mais, recursos advindos do contexto do teatro estejam presentes nas obras da companhia. Diante disso, neste capítulo será realizado um estudo das características presentes na construção dramática da cia Kidd Pivot, anteriormente mencionadas, tomando como referência aproximações com abordagens dramáticas da dança-teatro e do teatro pós-dramático, aproximações sugeridas por pesquisadores, como: Ozkaya (2018), Alvan (2024) e Dickinson (2014).

Crystal Pite é uma dançarina e coreógrafa canadense baseada em Vancouver, uma das pioneiras mais proeminentes da dança-teatro. Suas criações e colaborações ganharam reconhecimento internacional e estão ajudando a moldar um novo gênero de performance. O trabalho de Pite oferece uma nova compreensão da dança, reunindo elementos teatrais e técnicas de dança. No entanto, até o momento, há uma escassez de estudos acadêmicos sobre Crystal Pite e sua posição pioneira nas artes performativas de modo geral (Ozkaya, 2018, p. 4, tradução própria).

Olga Ozkaya (2018), em sua dissertação de mestrado, propõe uma leitura da obra de Crystal Pite sob o ponto de vista do teatro pós-dramático, gênero nomeado por Hans Thies Lehmann, o qual, segundo Olga, é apresentado como o tipo de teatro que promoveu o hibridismo entre práticas artísticas presentes, por exemplo, no contexto da dança-teatro. O objetivo da autora é destacar os elementos teatrais presentes nas performances da coreógrafa e evidenciar a classificação das obras da companhia Kidd Pivot como exemplos de dança contemporânea híbrida. Dentre os aspectos analisados é possível destacar a mescla entre texto falado e os movimentos dos bailarinos em cena, que ao articular-se de forma simbiótica, sem que o texto se sobressaia, aproxima-se do termo "chora-grafia"¹⁶ proposto por Lehmann, caracterizado pelo uso do texto de forma diferente do teatro convencional.

Lehmann afirma: “na dança, encontramos a expressão mais radical daquilo que é verdadeiro para o teatro pós-dramático em geral: ela articula não o significado, mas a

¹⁶ Definido como “desconstrução do discurso centrado no sentido e invenção de um espaço que se subtrai à lei do télos [relativo à ideia de finalidade] e da unidade” (Lehmann, 2007, p. 247).

energia; não representa ilustrações, mas ações. Tudo aqui é gesto. Energias antes desconhecidas ou ocultas parecem ser liberadas do corpo. Ele se torna sua própria mensagem” (Lehmann, p. 163). Lehmann não foi o único a apontar conexões entre a dança-teatro e o teatro pós-dramático. Muitos críticos já discutiram as obras de Pite como trabalhos de caráter multigênero (Ozkaya, 2018, p. 45, tradução própria).

Ozkaya (2018, p. 46, tradução própria) enfatiza que na crítica especializada os trabalhos de Crystal Pite já vêm sendo percebidos como um “verdadeiro híbrido que agrega aspectos convencionais da dança a uma abordagem teatral inovadora”. No *The Toronto Star*, Michael Crabb (2016, *apud* Ozkaya, 2018, p. 46) descreve o impacto visual e intensidade emocional de *Betroffenheit* como um exemplo “[d]o que pode acontecer quando teatro e dança se combinam para alcançar o que nenhum dos dois conseguiria sozinho”. De modo semelhante, na página do jornal Vancouver Sun, Deborah Meyers (2016, *apud* Ozkaya, 2018, p. 46) destaca a obra como “um híbrido entre dança e teatro”, ao apontar que a narrativa é construída por meio da relação entre a dança e os elementos de encenação.

Ademais, a crítica do *The Globe and Mail*, Jennifer Van Evra (2016, *apud* Ozkaya, 2018, p. 46, tradução própria), avalia *Betroffenheit* como uma combinação de “teatro inventivo e movimentos impressionantes, que vão da dança moderna ao sapateado exuberante e à salsa” combinação por meio da qual a obra aborda o tema do transtorno de estresse pós-traumático e as estratégias de enfrentamento utilizadas pelos indivíduos para sobreviver a ele. Esses e outros elementos também são citados na revista do Festival Internacional das Artes de Taiwán (2018, *apud* Alvan, 2024, p. 13) como “uma combinação perfeita de dança e teatro”. Sara Harowitz (2015, *apud* Alvan, 2024, p. 14), em entrevista com Crystal Pite para a revista Montecristo, menciona o espetáculo como uma obra híbrida de dança e teatro, o que está em consonância com o site oficial da companhia, que descreve *Betroffenheit* como um “híbrido inovador, que expande os limites, entre teatro e dança”.¹⁷

Embora todos os exemplos acima refiram-se especificamente à uma única obra da Kidd Pivot, devido a seu grande sucesso e repercussão, é importante ressaltar que a união entre elementos da dança e do teatro como estratégia dramatúrgica encontra-se presente também em outras obras da companhia, como podemos perceber no seguinte relato:

[...] em inúmeras revistas e críticas, afirma-se que o trabalho de Pite constitui um verdadeiro exemplo de dança-teatro. Nesse sentido, durante os anos em que trabalhou com o Ballet Frankfurt de Forsythe, ela desenvolveu sua linguagem narrativa sob a influência de Bausch, considerada a mãe da dança-teatro. Tanto Bausch quanto Pite utilizam a palavra e o corpo de maneiras que desafiam normas convencionais de longa data na dança. Essa abordagem na prática de Pite já é evidente desde seus primeiros

¹⁷ KIDD PIVOT. *Betroffenheit*. **Kidd Pivot**, [S.l.] [s.d.]. Disponível em: <https://www.kiddpivot.org/production/betroffenheit/>. Acesso em: 27 abr. 2026.

trabalhos com a companhia Kidd Pivot. [...] tanto *Dark Matter* quanto *The Tempest Replica* demonstram como mesmo os trabalhos iniciais de Pite com a companhia dialogam com os preceitos do teatro pós-dramático (Ozkaya, 2018, p. 46, tradução própria).

Como vimos no capítulo 4, sobre as temáticas que envolvem as obras da Kidd Pivot, a reflexão sobre os seres humanos e suas relações é um tema bastante recorrente na dramaturgia de Crystal Pite. Seja de forma mais direta ou por meio do humor, a coreógrafa aborda assuntos de caráter social, como por exemplo, a dependência, a manipulação, o luto, a persuasão, além de questões relacionadas à política e a corrupção que pode estar atrelada a essa esfera política. A abordagem aprofundada da psique humana e das emoções do artista é, segundo Alvan (2024, p. 12), uma característica marcante da dança-teatro, principalmente pela intenção do gênero de romper com os ideais do balé que, consideravam a técnica e a perfeição física como elementos primordiais do espetáculo.

De acordo com Silveira (2009, p. 28), o uso de temas sociais e a incorporação de elementos realistas é considerada uma característica das obras de Kurt Jooss, figura de grande relevância no que diz respeito à construção dramática na dança teatro. Jooss utilizava movimentos cotidianos para criar coreografias que falavam sobre a guerra e outros problemas da humanidade. Anos depois, outra figura importante para a dança-teatro, Pina Bausch, aluna de Jooss, retomaria essas características em um processo criativo baseado em experiências do dia a dia e peças que “apropriam-se da realidade na forma de situações isoladas, criando um amplo panorama do fenômeno” (Silveira, 2009, p. 48).

Tal perspectiva aproxima-se também das discussões presentes no teatro pós-dramático que, segundo Lehmann, (2006, *apud* Ozkaya, 2018, p. 22-23) buscava, a partir da exploração do “limiar da dor”, valorizar o corpo humano como espaço de manifestação direta da realidade social. Assim sendo, esse novo tipo de teatro poderia ser considerado o “teatro do real”, não por representar algo real, mas por fazê-lo de modo autorreflexivo.

A dança-teatro busca romper com os padrões estabelecidos pela dança clássica, considerada vazia de emoção e sempre em busca da perfeição física e técnica, afastando o público e o intérprete da natureza humana. A dança-teatro concentra-se na profundidade da psique e da emoção do artista, utilizando-as como fonte de inspiração para a criação cênica. Para isso, são necessários bailarinos que não representem nem atendam ao ideal da dança clássica. Devem estar dispostos a se afastar da beleza idealizada e da invulnerabilidade, e prontos para se colocarem cena como realmente são, utilizando a linguagem, expressões faciais e demonstrando fragilidade (Alvan, 2024, p. 12, tradução própria).

A partir desse desapego da dança-teatro com relação ao virtuosismo da técnica, compreende-se o gênero artístico como um campo no qual há uma centralização da figura do intérprete, que passa a expressar sua própria personalidade em cena. O foco na criação artística, pautada na compreensão do que move o artista e não na execução do movimento em si, é considerado por Servos (1984, *apud* Alvan, 2024, p. 25), o principal fator distintivo entre a dança convencional e a dança-teatro. Nesse sentido, observa-se uma valorização de uma experiência autêntica tanto para os intérpretes quanto para o público em relação à qualidade sensível que emerge da própria forma do movimento” (Alvan, 2024, p. 25, tradução própria).

De forma semelhante, foi possível perceber, ao longo desta pesquisa, que Crystal Pite faz uso das movimentações propostas pelos próprios intérpretes em seu processo criativo, aproveitando todas as suas potencialidades. Além disso, a experiência sensorial e cinestésica demonstrou ser um importante elemento do processo criativo de Pite. Essa característica é comparável com os conceitos de empatia e cinestesia propostos por Susan Leigh Foster, discutidos no capítulo 5 sob o ponto de vista de Dickinson (2014) e Bitong (2017).

Tais aspectos evidenciam uma aproximação entre o trabalho de Crystal Pite e os princípios da dança-teatro, principalmente no que se refere à construção de uma experiência compartilhada entre intérprete e espectador. Essa perspectiva é reforçada tanto por Dickinson (2014, p. 77, tradução própria), ao argumentar que, ao mobilizar uma resposta cinestésica no público, a proposta da coreógrafa implica o deslocamento de “teorias de mimetismo a partir da ideia de os performers imitarem no palco para os espectadores espelhando essas ações na plateia”¹⁸ quanto pelas palavras da própria Pite em relação a sua concepção de criação artística:

Sou coreógrafa. Trabalho com o corpo porque estou convencida disso. Estou tentando criar performances que conectem o público com seus próprios corpos, para que, por meio do bailarino, eles possam reconhecer seus próprios dramas e experiências traduzidos em uma linguagem física intensa. Estou tentando criar no teatro um mundo no qual compartilhamos algo por meio da linguagem do corpo que vai além das palavras — algo que não está escrito e que é muito, muito presente (Pepper, 2014, p. 14).

Segundo Ozkaya (2018, p. 60), a utilização do texto em *Betroffenheit* é feita de forma que ele não se torne o principal elemento unificador da obra, dando destaque à sua capacidade de gerar movimento e despertar emoções durante a criação. Realizando uma comparação entre o processo criativo de Crystal Pite e Pina Bausch, Ozkaya argumenta que um ponto comum

¹⁸ “theories of mimeticism from the idea of performers imitating actions on stage to spectators mirroring those actions in the audience”.

entre o trabalho das artistas seria o incentivo e a valorização da liberdade criativa de seus intérpretes durante a construção das obras. O texto, nessa perspectiva, funciona como uma ferramenta impulsora do movimento, sendo assimilado também à teatralidade, construindo sua força por meio da repetição, uma vez que “o texto não desapareceu, mas perdeu sua predominância na encenação” (Ozkaya, 2018, p. 60, tradução própria). Alvan (2024, p. 33) corrobora com esse ponto de vista ao afirmar que, na obra de Crystal Pite o texto não ocupa posição dominante no processo criativo, sendo utilizado de maneira desconstruída em relação ao modelo do teatro dramático, o que confere as composições uma “qualidade irresistível” (tradução própria).

Tal uso do texto é uma das características do teatro pós-dramático descritas por Lehmann (2007, p. 75):

Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação.

O fato de o texto falado apresentar-se de maneira dissociada do corpo (como vimos no capítulo 5), sendo emanado também de objetos presentes na cena, no caso de *Betroffenheit*, condiz, segundo Ozkaya (2018, p. 59, tradução própria) com as colocações de Lehmann no que diz respeito a reorientação do objetivo das palavras em cena que, como afirma a autora, “passam a provocar movimento e a brincar com a lógica da fala cotidiana”. A presença de falas incompletas e fragmentadas, nos monólogos da obra, enfatiza, assim como no teatro pós-dramático, o uso do diálogo não vinculado aos métodos convencionais da encenação, demonstrando uma predominância do uso da linguagem de forma extra cotidiana.

No momento em que o protagonista percebe onde está, ele começa a falar com os objetos. O monólogo se desenvolve de maneira não convencional; objetos em cena respondem, revelando a história de fundo, o acidente e o trauma que Young enfrentou e continua enfrentando. A narrativa é multifacetada, exigindo um alto nível de concentração do público para encontrar coerência, lógica ou enredo no texto apresentado. Ao contrário do uso comum da literatura no teatro clássico, a encenação de *Betroffenheit* provoca múltiplos sentidos no espectador, que por vezes entram em competição entre si. Em consonância com o interesse de Pite e Young pelo lugar do *betroffenheit* nos limites desconcertantes, perplexos e chocantes da linguagem, o texto não é privilegiado como o único princípio unificador da obra. Ele não estabelece claramente suas relações com os dançarinos, objetos, iluminação, cenário, figurino e design de som (Ozkaya, 2018, p. 60, tradução própria).

Por não se basear na estrutura tradicional da narrativa, o teatro pós-dramático descrito por Lehmann (2007) cria um espaço aberto no qual a linguagem é dessemantizada e o discurso se fragmenta em múltiplas camadas de sentido. Ao afirmar que “assim como todos os elementos

do teatro, a linguagem passa por uma dessemantização. O que se visa não é o diálogo, mas a multiplicidade de vozes [...]” (2007, p. 247), o autor demonstra que o texto não se organiza mais a partir de uma lógica de finalidade ou unidade narrativa. Dessa forma, a multiplicidade das vozes, como acontece em *Betroffenheit*, não se caracteriza como ausência de sentido, mas sim um sistema de significados múltiplos e instáveis.

Lehmann acrescenta: “em vez de uma representação linguística de fatos, há uma ‘disposição’ de tons, palavras, frases e sons que dificilmente são controlados por um ‘sentido’, mas sim pela composição cênica, por uma dramaturgia visual e não orientada pelo texto” (Lehmann, 2006, p. 146). Nesse sentido, a composição cênica de Pite permite a revelação de uma linguagem visual, em vez de uma dramaturgia baseada no texto, como observamos no teatro clássico (Ozkaya, 2018, p. 52, tradução própria).

Vale lembrar que, apesar da ênfase em *Betroffenheit* como exemplo do uso não convencional do texto no repertório da Kidd Pivot, Ozkaya (2018, p. 47-48) esclarece que essa característica é perceptível também em outras obras da companhia, como por exemplo, em *Dark Matters* e *The Tempest Replica*.

A utilização da linguagem de forma desvinculada de seu significado literal é também um fator característico do trabalho de Pina Bausch. Segundo Oliveira (2010, p. 2, *apud* Araújo, 2014, p. 215), ao trabalhar “no hiato existente entre as linguagens da dança e do teatro” Bausch cria novas estruturas para as palavras, de forma que os novos significados surpreendam a plateia, mesmo que as novas construções estéticas pareçam, inicialmente, absurdas. Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo entre o trabalho de Crystal Pite, Pina Bausch e o teatro pós-dramático, uma vez que suas abordagens reconfiguram a estrutura comunicativa tradicional em prol de diferentes explorações da relação entre a palavra e o corpo na construção da dramaturgia cênica.

[...] levando o corpo performático aos seus limites, Pite o trata como um meio completamente novo de gerar energia, em vez de um movimento puramente físico. As obras de Pite também se alimentam das emoções e da teatralidade no processo de geração do movimento. De fato, como uma das características mais marcantes da dança-teatro, a teatralidade tem sido uma parte inseparável da coreografia de Pite. Em relação à associação entre teatro e dança, Lehmann também introduz a ideia de que coreógrafos como Pite colaboram com os gestos para capturar energia enquanto experimentam o movimento (Ozkaya, 2018, p. 45, tradução própria).

Como podemos perceber na citação acima a gestualidade é considerada um importante elemento participante da experimentação de movimentos na cia Kidd Pivot, corroborando com a visão da abordagem dramatúrgica de Crystal Pite como alinhada aos conceitos do teatro pós-dramático de Lehmann (Ozkaya, 2018, p. 27).

Sobre a utilização de gestos cotidianos dentro da dança:

A pesquisadora Andrea Bardawil afirma que foi a partir das investigações realizadas durante este movimento [dança pós-moderna norte americana] que surgiram as primeiras rejeições à espetacularidade. Os gestos cotidianos e a imobilidade foram incorporados à dança e ganharam status de composição. “A antiga definição de coreografia — uma sequência de passos organizados e executados harmoniosamente dentro de uma música — definitivamente não daria mais conta da composição coreográfica (Bardawil, 2011, *apud* Caldas *et al*, 2012, p. 95).

Associado ao uso do gesto, a repetição na obra *Betroffenheit* é descrito por Alvan (2024, p. 55) como um elemento participativo do desenvolvimento de uma carga emocional na busca pelo alcance de um clímax, aproximando-se das características do gênero teatral. Alvan menciona que, segundo Rivera (2011, *apud* Alvan, 2024, p. 55): “a ação dramática está ligada à intensidade, de forma gradual e evolutiva, até o clímax do texto dramático; trata-se de uma estética do gesto físico com elementos comuns nas fronteiras entre a dança e o teatro”. Nesse sentido, a repetição em *Betroffenheit* não atua apenas como recurso coreográfico, mas como procedimento dramatúrgico responsável pela construção da tensão emocional da obra.

Como se pode observar na repetição dos movimentos [em *Betroffenheit*], há um aumento de intensidade até se chegar a um clímax emocional produzido por uma crise. Isso evidencia como as ações teatrais se relacionam com a dança, gerando um híbrido entre ambas. Dessa maneira, fica evidente a importância da presença da fusão entre dança e teatro na obra (Alvan, 2024, p. 53, tradução própria).

Como relatado no capítulo 5, o fator repetição não está associado somente aos movimentos corporais, mas também se torna uma característica fundamental do texto falado. Como ressalta Alvan (2024, p. 51), os diálogos com a presença de frases repetidas, em *Betroffenheit*, contribuem para a construção da atmosfera de continuidade do trauma vivido pelo personagem principal, representada também fisicamente na atuação do intérprete. O drama da peça é, portanto, aprofundado por esse estado traumático, que resulta em sucessivos momentos de colapso do personagem durante toda a obra. Esses aspectos, segundo Alvan (2024, p. 51), “ajudam-nos a perceber características importantes da convergência entre dança e teatro”.

É importante salientar que ao relacionar o trabalho de Crystal Pite com o gênero dança-teatro o principal objetivo é ressaltar um processo compositivo no qual as inter-relações entre os elementos cênicos são valorizadas de forma a enaltecer a experiência do público que assiste a obra.

Um dos elementos utilizados pela dança-teatro para gerar uma experiência sensível ao espectador é o uso de forte referência à realidade. Como exemplo dessa característica, Araújo (2014, p. 216-217) comenta que o trabalho de Pina Bausch pauta-se “no que é pensado pelo corpo” e na exteriorização dos múltiplos significados de sua trajetória. Nesse sentido, o emprego da palavra, do canto, dos elementos expressivos do teatro, além da articulação do tempo, espaço, figurino, entre outros, surgem com base na intenção de gerar uma reflexão existencial a partir da concretude do tema (Luz, 2006, *apud* Alvan, 2024, p. 37).

A dança-teatro evidencia uma abordagem compositiva em que o bailarino-intérprete é valorizado como parte integrante da obra, dando espaço para que suas colocações como artista sejam consideradas no processo criativo. Concorro, portanto, com a visão de Levantesi e Brandolino (2013, *apud* Alvan, 2024, p. 18) ao afirmarem que:

O processo compositivo da dança-teatro explora formas de modificar e multiplicar os modos de estruturação narrativa do processo cênico, enquanto a dramaturgia se distribui nas distintas séries discursivas, a partir de sua ampla possibilidade de inter-relação e de sua diversidade em nível material.

No mesmo sentido, Alvan (2024, p. 18) complementa:

Assim, a série corporal-plástica deixa de ser o modelo único e imutável ao qual se deve ajustar no processo criativo. As demais séries atuam como fatores condutores nesse cosmos em que o movimento não exerce seu reinado. As regras canônicas do teatro e da dança são questionadas pela dança-teatro. Sob esse ponto de vista, tornam-se visíveis novas dimensões do discurso, como a complementaridade, a síntese e a abertura a estratégias alternativas de construção de significados no campo da dança.

Betroffenheit, ao articular diferentes camadas de elementos teatrais, como por exemplo, fantoches, iluminação, figurinos e paisagens sonoras, enfatiza uma estruturação dramatúrgica pautada na articulação entre diferentes elementos dramatúrgicos, assim como acontece na dança-teatro. Além disso, outra característica presente no trabalho de Pite, relevante para sua aproximação com o gênero da dança-teatro, é a fusão entre um primeiro ato com características mais teatrais e o segundo ato com elementos voltados à dança, notada por Ozkaya (2018), Keefe (2017), McCallum [s.d.], Berman (2017) e Mackrell (2016), nos espetáculos *Dark Matters*, *The Tempest Replica* e *Betroffenheit*, como visto no capítulo 6. Essa integração entre os dois gêneros artísticos é, de acordo com Ozkaya (2018, p. 50), mais um fator que aproxima as obras de Crystal Pite do teatro pós-dramático. Segundo a autora, a articulação entre teatralidade e dança é feita de forma fluida na obra de Pite, que compreende a coreografia como uma “experimentação em múltiplas camadas e com uma combinação deliberada de linguagens artísticas” (Ozkaya, 2018, p. 50, tradução própria)

[...] na prática teatral pós-dramática: gêneros de variados tipos são reunidos em uma montagem (dança, teatro de narrativa, performance...); todos os recursos têm o mesmo peso; representação, coisas e discurso apontam paralelamente para diversas direções de significação e suscitam uma contemplação ao mesmo tempo tranquila e rápida (Lehmann, 2007, p. 145).

A utilização da não hierarquização dos elementos cênicos, como podemos observar na citação acima, caracteriza o interesse latente do teatro pós-dramático por estruturas narrativas desordenadas, nas quais o processo de compreensão por parte do espectador torna-se mais complexo em comparação ao teatro dramático (Lehmann, 2006, p. 86 *apud* Ozkaya, 2018, p. 20). Segundo Pite (*apud* Ozkaya, 2018, p. 62), em seu processo de composição, o uso de narrativas fragmentadas, sem uma linearidade entre começo, meio e fim, caracteriza-se como uma relevante forma de construir movimentos capazes de estabelecer uma conexão entre o público e a obra. Dessa forma, o uso de gestos e o desenvolvimento de uma experiência cinestésica e catártica como partes essenciais na dramaturgia desenvolvida por Pite, observados no capítulo 6, aproximam-se, ao conceito pós-dramático de imagens oníricas, no qual imagens, movimentos e palavras passam a operar de maneira não hierárquica, favorecendo a emancipação das relações convencionais entre os elementos da cena (Ozkaya, 2018, p. 61). Além disso, a atenção às emoções dos intérpretes durante o processo criativo da coreógrafa dialoga com transformações promovidas pelo teatro pós-dramático em relação à abordagem da realidade humana em cena.

No teatro convencional, questões sociais e políticas frequentemente foram fontes primárias de inspiração criativa e foco narrativo. Portanto, em vez de reconhecer o corpo particular de cada intérprete ou sua experiência específica, os artistas concentravam-se em encontrar formas de abordar questões coletivas. O corpo do intérprete, nesse tipo de prática, era concebido como uma ferramenta para lidar com questões sociais e políticas. O imperativo mimético do drama tradicional levava o público a compreender o intérprete como completamente distinto da personagem e inserido em um mundo fictício. No entanto, ocorreu uma mudança significativa quando diretores e coreógrafos passaram a experimentar ideias alternativas de encenação e a incluir ou reconhecer o real em cena. Da mesma forma, Pite se interessa pelas emoções e realidades dos intérpretes durante o processo criativo e em cena (Ozkaya, 2018, p. 64).

Na dança-teatro o ser humano em sua cotidianidade torna-se objeto de pesquisa e fonte de inspiração, principalmente, pelo contexto histórico da época em que começou a se desenvolver. Rudolf Laban e Kurt Jooss, artistas pesquisadores, cujos trabalhos contribuíram para o desenvolvimento do gênero dança-teatro, começaram a observar o movimento natural dos corpos devido à preocupação com a história e a circunstância da Primeira Guerra Mundial

que viviam. Dentro dessa perspectiva, o uso da repetição dos movimentos configura-se como uma estratégia compositiva capaz de influenciar a percepção do espectador e a narrativa do espetáculo (Oliveira e Stacul, 2018).

A narrativa criada pela repetição em movimento é sutil. Ela talvez não seja tão explícita quanto as narrativas verbais, porém ela pode criar complexidades através de estratégias estruturais que direcionam nossa percepção para alguns momentos chave ao invés de outros. [...] A troca entre presentes, passados e futuros através de antecipações, retenções, expectativas, previsões ou reapresentações desenrola uma teia de significados que não somente fundamentam a percepção do espectador sobre aquilo que está sendo visto, mas também permite a ele continuar os caminhos em sua imaginação (Moraes, 2012, p. 102, apud Oliveira e Stacul, 2018, p. 202).

Conforme foi possível observar no capítulo 6, o uso de narrativas familiares e genéricas, assim como de gestos e movimentos repetitivos, é considerado um recurso dramatúrgico frequente nos espetáculos de Crystal Pite, utilizado com o propósito de aproximar o público do que é apresentado por meio da criação de uma experiência imersiva.

Em suma, é possível notar que a dramaturgia desenvolvida por Crystal Pite junto à cia de dança Kidd Pivot evidencia-se pelo uso de diferentes estratégias de composição cênica, sejam elas teatrais ou mais vinculadas à dança. Dessa forma, torna-se notável a afirmação de Dickinson (2014, p. 64, tradução própria) ao relatar que:

Em 2002, ela [Crystal Pite] fundou sua própria companhia, a Kidd Pivot, como uma forma de criar suas obras performáticas autorais, que, nas palavras de seu site, integram “movimento, música original, texto e um rico design visual”, e que “são marcadas por uma forte sensibilidade teatral e por um aguçado senso de humor e invenção” (Kidd Pivot, 2012).

Reforçando o caráter híbrido de suas obras, Crystal Pite afirma que:

Se você usa a dança para tentar comunicar outras coisas — certas emoções ou estados ou coisas que estão literalmente além das palavras — você pode usar o movimento como um atalho para uma resposta muito visceral no espectador. Para mim, acho que se trata apenas de ter todas essas possibilidades abertas e tentar encontrar uma matriz ou uma forma de entrelaçá-las para que tudo faça sentido como um todo. Eu uso qualquer ferramenta que considere mais eficaz para me conectar com o público, seja linguagem, cenografia e design de luz, objetos de cena, figurinos, fisicalidade, magia teatral... Estou interessada em questões de como e por que somos movidos, e em descobrir o que a dança pode fazer e a que ela pode nos conectar. Mas também me interessa pelo que o teatro é e faz. Por isso, não faço uma separação tão rígida entre coreografia e todas as outras coisas que se podem fazer no teatro; para mim, tudo isso é apenas uma grande ideia única. (Pite, *apud* Robertson, 2024, tradução própria).

A integração entre dança e teatro nas obras da Kidd Pivot evidencia, portanto, o caráter experimental e inventivo da construção cênica desenvolvida por Crystal Pite. Nesse contexto,

a coreógrafa evidencia uma dramaturgia essencialmente híbrida, articulando diferentes gêneros artísticos de modo a fortalecer a conexão entre seus espetáculos e o público presente.

8 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Este capítulo tem como objetivo evidenciar os principais resultados obtidos ao longo desta pesquisa, relacionando os aspectos analisados de forma a compreender como eles atuam na construção dramática desenvolvida por Crystal Pite dentro da cia Kidd Pivot.

A investigação da trajetória pessoal de Crystal Pite, realizada no capítulo 3, demonstrou que sua formação em balé possibilitou seu ingresso na cia de dança dirigida por William Forsythe, o Ballett Frankfurt. Influenciada por Forsythe e seus métodos de improvisação, Crystal Pite desenvolveu seu trabalho como coreógrafa ao mesmo tempo em que participava de turnês como bailarina da companhia. Dessa forma, foi possível ter uma percepção das bases que Pite teve para o desenvolvimento de uma dramaturgia própria, caracterizada por um estilo coreográfico que Kyra Laubacher (2020) descreveu como um visual marcante composto por gestos exagerados, detalhes posturais extremos e movimentos amplos, pontuados por acentos abruptos e transições fluídas.

Como uma oportunidade de desenvolver ainda mais seu estilo autoral, Crystal Pite cria, em 2002, em Vancouver, sua própria companhia de dança: a Kidd Pivot. Atualmente composta por doze bailarinos e dirigida artisticamente por Pite, o grupo é reconhecido pela integração entre elementos da dança e do teatro. Além disso, foi possível constatar que o nome escolhido para a cia, em referência à ideia de “pivot” como ponto de virada em processos criativos, demonstra o interesse da diretora pela elaboração de perspectivas diferenciadas e o uso da improvisação como parte integrante do processo artístico, evidenciando uma possível influência de Forsythe na dramaturgia das obras de Crystal até os dias atuais, especialmente no uso da improvisação como recurso compositivo na construção dramática.

A análise acerca das principais temáticas abordadas nos espetáculos da Kidd Pivot, realizada no capítulo 4, evidenciou o interesse de Crystal Pite por abordar, em suas obras, questões humanitárias e outras temáticas sombrias que envolvem diferentes aspectos sociais. A partir da fruição da entrevista concedida por Pite ao *CreativeMornings HQ* (2012), foi possível constatar que a essência principal de seus processos de criação gira em torno do conflito entre ideias, interesses e/ou pontos de vista. Segundo ela, a tensão entre fatores opostos, como, por exemplo, o rigor e a rebeldia ou o intelecto e o instinto, criam uma energia (inspiracional) fundamental para a criação de suas obras.

Como uma forma de compreender os diferentes níveis de conflitos manifestados nas obras da Kidd Pivot, foi possível identificar uma subdivisão das temáticas em dois aspectos, sendo eles, o conflito psicológico interno e o conflito interpessoal. Entrevistas, artigos e críticas

jornalísticas tornaram-se materiais fundamentais para a classificação das obras *Betroffenheit*, *Dark Matters* e *Lost Action* dentro da categoria de conflito psicológico interno. As análises demonstraram que experiências de vida (como perda, luto e trauma), além das tensões geradas pelo controle e o conflito tornam-se materiais importantes para a construção de uma dramaturgia pautada em consequências emocionais, psicológicas e as dimensões do inconsciente. Tais aspectos frequentemente foram retratados por meio de metáforas, como é o caso de *Dark Matters* e *Lost Action*, que discorrem indiretamente sobre a efemeridade da dança e do processo criativo.

A partir da análise dos materiais, foi possível localizar *The You Show*, *The Tempest Réplica*, *Revisor* e *Assembly Hall* como obras integrantes da subcategoria conflito interpessoal. A análise dos espetáculos dentro do aspecto dos conflitos interpessoais tornou-se fundamental para compreender a influência de peças literárias e a importância da conexão cinestésica entre o espectador e os bailarinos no processo dramático de Crystal Pite. Além disso, foi possível constatar que diversas vezes o humor, a alternância entre o presente e o passado e as qualidades de marionete do corpo, tornaram-se ferramentas utilizadas para a construção dessa conexão e da atmosfera de interligação entre duas ou mais pessoas.

Com relação à utilização de textos falados nas obras da Kidd Pivot, a análise feita no capítulo 5 mostrou que sua função vai além da narrativa. Nesse sentido, autores como Kasner (2020), Dickinson (2014) e Ozkaya (2018) contribuíram para a compreensão do uso do texto falado no processo criativo de Crystal Pite, evidenciando-o como elemento sonoro que molda o movimento e interfere na dinâmica física dos intérpretes. Dessa forma, foram analisados três aspectos em relação ao uso do texto, são eles: o texto falado como gerador de movimento e experiência cinestésica, os aspectos sensoriais do texto falado e a utilização da voz de forma dissociada do corpo. A partir dessas categorias, tornou-se possível observar as diferentes maneiras como Pite utiliza o texto como recurso dramático.

Em *Betroffenheit*, destaca-se como a palavra falada adquire na cena um peso equivalente ao movimento, tornando-a quase um elemento físico passível de ser manipulado pelo elenco da peça. Em obras como *Dark Matters*, o texto falado é utilizado antecipadamente ao movimento, de modo que este toma uma dimensão dramática completamente diferente caso fosse o contrário, apresentando uma característica de antecipação cinestésica no espectador, gerada a partir do uso de fatores como o tom e o ritmo, utilizados na narração. O uso do texto para além de sua dimensão organizadora da cena, ou seja, sem que se sobressaia aos outros elementos cênicos, é um conceito marcante do teatro pós-dramático, que segundo Lehmann (2007), contribui para uma mudança de atitude do espectador e evidencia a característica das chamadas

impressões sensíveis da cena. Dessa forma, foi possível enfatizar uma perspectiva interdisciplinar da dramaturgia desenvolvida por Crystal Pite, construída a partir da integração entre elementos dramáticos da dança e do teatro, sugerindo uma possível classificação como performance artística híbrida.

Para além das características sonoras, a pesquisa mostrou que o conteúdo do texto utilizado nas obras também auxilia no fornecimento ao público de pequenas pistas da narrativa à qual o espetáculo estará atrelado. A narração de poemas ou frases endereçadas ao público, serve tanto para descrever quanto para precipitar o movimento, de forma a tornar-se responsável por articular texto e gesto, organizar a percepção e sincronizar a experiência corporal do espectador. Assim sendo, diferentes camadas de resposta são acionadas: a do intérprete, a do parceiro em cena e a do público, que é engajado tanto em nível perceptivo quanto cinestésico (Dickinson, 2014).

Especificamente na obra *The You show*, foi identificada mais uma característica do uso de texto falado - a repetição rítmica. Segundo Dickinson (2014), o tempo, a velocidade e a ênfase utilizados em trechos do espetáculo, exercem função coreográfica ao alinhar internamente a sequência para o espectador, sincronizando sua percepção com o movimento. Nesse processo, um efeito sensorial mais profundo é desencadeado, fazendo com que o público não apenas observe o movimento, mas também o sinta cinestesicamente em seu próprio corpo.

Levando em consideração a atribuição de um caráter sensorial, relacional e performativo ao texto falado, foi possível identificar o enaltecimento de sua função fática na parte final de *The You Show*, denominada *A Picture of You Flying*. Com o uso de falas ao vivo em um idioma que, muito provavelmente, diferiria da língua materna do público presente, Pite cria uma relação de contato entre a bailarina em cena e o espectador, o que se diferencia de uma compreensão literal do que está sendo narrado. Tal característica assemelha-se às colocações de Foster (2002, *apud* Dickinson, 2014) e Lehmann (2007) no que diz respeito a uma forma alternativa de teatralidade na qual a dramaturgia da cena é construída a partir de novas perspectivas do texto, permitindo assim, a compreensão do trabalho de Pite dentro de um contexto em que o corpo é evidenciado como produtor de sentido.

As colocações de Lehmann (2007) também foram fundamentais para o entendimento do uso dissociado do corpo e da voz, evidenciado nos espetáculos da Kidd Pivot pelo emprego de dublagens e gravações em *off*. A partir desta e de todas as características citadas acima, foi possível compreender como o texto falado e a dança atuam como elementos que se complementam na construção dramática das obras de Crystal Pite.

Em relação ao processo criativo desenvolvido na Kidd Pivot, analisado no capítulo 6, foi possível observar o uso de textos escritos, da gestualidade, de um trabalho colaborativo e a construção de narrativas como procedimentos utilizados por Crystal Pite na construção de sua dramaturgia. Vimos, em *The Tempest Replica*, *Lost Action* e *Revisor*, que os textos escritos, além de fonte inspiracional, também são utilizados como uma ferramenta de organização, auxiliando em uma compreensão mais ampla do que já foi desenvolvido no espetáculo e do que ainda necessita ser complementado. Por meio de citações de Pite ficou claro seu interesse em trabalhar a partir das forças/pontos fortes de seus dançarinos, aproveitando ao máximo as movimentações propostas por eles. Além disso a influência de outros artistas, como o diretor de teatro Robert Lepage em *The Tempest Replica* e o ator Jonathon Young em *Betroffenheit*, *Revisor* e *Assembly Hall*, demonstraram a importância do trabalho colaborativo no desenvolvimento dramático dos espetáculos da companhia.

No capítulo 6 também foi possível identificar aspectos da construção dramática das obras da Kidd Pivot que potencializam a relação com os espectadores. As movimentações gestuais revelaram-se um importante meio pelo qual Crystal Pite busca construir uma comunicação emocional entre suas obras e o público, de forma que uma experiência cinestésica seja criada. Foi possível, portanto, reconhecer na dramaturgia de Pite elementos relacionados à empatia e catarse, compreendidos nesta pesquisa, principalmente, a partir das conceituações de Fraleigh (1987, *apud* Bitong, 2017) e Foster (2011, *apud* Bitong, 2017). A busca por estabelecer conexões entre o espetáculo e os espectadores também se revelou presente na escolha de narrativas como elemento estruturante do processo criativo de Crystal Pite na Kidd Pivot.

Embora o uso de narrativas seja considerado um tabu no contexto da dança contemporânea, Crystal Pite as compreende como uma ferramenta capaz de fazer com que um número maior de pessoas consiga se relacionar com as temáticas propostas. Nesse sentido, as narrativas presentes em suas obras não buscam representar histórias específicas, mas apoiam-se em situações genéricas que podem ser familiares ao público. A utilização desse recurso dramático nos espetáculos da companhia apresentou-se mais evidente no primeiro ato, enquanto o segundo se mostra mais atrelado ao movimento puro, embora não se possa afirmar que esse tipo de estrutura esteja presente em todas as obras da Kidd Pivot, com base no material analisado.

O estudo do processo compositivo de Crystal Pite e dos recursos dramáticos utilizados nos espetáculos da Kidd Pivot, contribuiu para a classificação dos trabalhos da companhia dentro de abordagens expandidas das artes cênicas, nas quais a experiência sensorial ganha destaque como elemento estruturante da obra. Diante disso, foi possível relacionar

características do trabalho da diretora com abordagens dramatúrgicas da dança-teatro e do teatro pós-dramático, tomando como base os seguintes autores: Ozkaya (2018), Alvan (2024) e Dickinson (2014).

Segundo os autores mencionados, os principais fatores capazes de exemplificar essa intersticialidade entre o gênero da dança e o gênero do teatro nos espetáculos da Kidd Pivot são: a mescla entre texto falado e os movimentos dos bailarinos em cena; as temáticas baseadas na reflexão sobre os seres humanos e suas relações; a valorização de uma experiência autêntica compartilhada entre intérprete e espectador; o desenvolvimento de aspectos sensoriais e cinestésicos; a utilização do texto de forma que ele não se torne o principal elemento unificador da obra (dando destaque à sua capacidade de gerar movimento e despertar emoções); o uso do texto falado de maneira dissociada do corpo, de forma extra cotidiana, e não organizado a partir de uma lógica de finalidade ou unidade narrativa. Outros fatores mencionados são: a valorização da gestualidade como um importante elemento participante da experimentação de movimentos, o uso da repetição como um elemento participativo na busca pelo alcance de um clímax (seja por meio da fala ou pelos movimentos corporais); a forte referência à realidade e uma abordagem compositiva baseada no reconhecimento do bailarino como parte integrante da obra.

Assim sendo, os aspectos analisados permitem observar que o uso de diferentes estratégias de composição cênica por Crystal Pite, contribui para a compreensão das obras da companhia como um exemplo de dramaturgia híbrida, em que elementos da dança e do teatro articulam-se de forma não hierárquica, potencializando a experiência estética e sensorial do espectador.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo a investigação da dramaturgia das obras criadas por Crystal Pite junto à Kidd Pivot, possibilitando a compreensão dos principais recursos cênicos utilizados pela coreógrafa. O estudo da trajetória formativa de Pite dentro da área da dança mostrou-se relevante para compreender aspectos de sua linguagem coreográfica, principalmente no que diz respeito ao uso não convencional dos recursos artísticos. Nesse sentido, foi possível perceber que os ensinamentos de William Forsythe exerceram papel significativo na construção do estilo autoral da coreógrafa ao longo dos anos, sobretudo com relação aos métodos de improvisação desenvolvidos por ele.

Conforme evidenciado durante a pesquisa, o uso de temáticas baseadas em contextos universais das relações humanas, não se constitui como uma característica exclusiva do trabalho de Crystal Pite, sendo comum dentro da dança contemporânea, da dança-teatro e até mesmo do teatro pós-dramático. Destaca-se em suas produções o uso de narrativas que oscilam entre perspectivas individuais e coletivas, sendo o principal objetivo desta alternância, a geração de conexão com uma ampla diversidade de espectadores. Seja por meio do humor ou de cenas mais sombrias, os espetáculos da companhia evidenciam formas não convencionais de exploração dos recursos dramáticos, possibilitando ao público múltiplas possibilidades de interpretação.

As análises das obras demonstram também que o uso do texto falado é um recurso dramático de extrema importância no trabalho da Kidd Pivot. Extrapolando a função como suporte narrativo, o texto falado evidenciou nas obras da companhia, características ligadas a aspectos sensoriais, cinestésicos e de geração de movimentos. Dessa forma, foi possível notar relações de proximidade entre a dramaturgia desenvolvida por Pite e o teatro pós dramático, no qual o texto teatral deixa de atuar como elemento principal da cena.

Com relação ao processo criativo de Crystal Pite, ficou evidente que a presença de movimentos gestuais, textos escritos e um trabalho colaborativo tornam-se fundamentais para a estruturação de uma dramaturgia pautada na comunicação emocional entre a obra e o público. A preocupação em gerar uma relação empática entre os bailarinos em cena e quem está assistindo a peça parece configurar o principal objetivo de Pite, como podemos observar em diversas citações ao longo do texto. Sendo a busca por uma mudança de atitude por parte do espectador uma importante característica da dança teatro e do teatro pós-dramático, favorecendo a caracterização da dramaturgia de Pite dentro de abordagens híbridas e interdisciplinares da arte.

Em suma, o estudo dos elementos constitutivos da dramaturgia de Crystal Pite junto à cia Kidd Pivot mostrou-se um caminho desafiador, principalmente pela escassez de materiais que analisem metodologicamente o trabalho da coreógrafa e de sua companhia. Nesse sentido, a pesquisa realizada pode colaborar para preencher essa lacuna no contexto brasileiro, considerando a falta de materiais em língua portuguesa sobre o trabalho de Pite.

Todavia, o reconhecimento de Pite como uma artista criativa, que não tem receio de experimentar e ousar em suas produções, pode inspirar mais artistas da dança e do teatro a expandir os seus campos de trabalho, valorizando as inúmeras possibilidades que a interdisciplinaridade entre as artes é capaz de oferecer. Nesse sentido, valorizar a troca de conhecimento entre as áreas não implica abrir mão ou descaracterizar os aspectos individuais de cada uma, mas unir suas potencialidades para que, em conjunto, se fortaleçam enquanto campo artístico.

REFERÊNCIAS

ALVAN, Francisco. **Obra Betroffenheit como peça de dança teatro: uma revisão documental**. 2024. Tesis (Título profesional de docente en danza clásica) - Escuela Nacional Superior de Ballet, Lima, 2024. Disponível em: <http://repositorio.ensb.edu.pe/handle/ENSB/44>. Acesso em: 16 out. 2025.

ARAÚJO, Laura Castro de; DIDONET, Candice. A Dramaturgia Expandida: um campo aberto de (in)definições. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p.34-50, 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/dramaturgiaemfoco/article/view/1460/1040>. Acesso em: 18 mar. 2026.

ARAÚJO, Pedro Simon Gonçalves. Pina Bausch e suas ressignificações a partir da dança-teatro. In: CHAUD, E.; SANT'ANNA, T. F. (Orgs.). **Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia-GO: UFG, Núcleo Editorial FAV, 2014. p. 211-2021. ISSN 2316-6479. Disponível em: <https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/p/9363-2014>. Acesso em: 31 mar. 2026.

BALLETBC. **Crystal Pite**. Disponível em: <https://balletbc.com/bio/crystal-pite/>. Acesso em: 25 set. 2025.

BANFF CENTRE FOR ARTS AND CREATIVITY. **Betroffenheit: A Story of Trauma, With Choreographer Crystal Pite**. YouTube, 18 de jul. de 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k5Wa_HiOqqc&t=2s. Acesso em: 02 abr. 2026.

BANFF CENTRE FOR ARTS AND CREATIVITY. **Crystal Pite: Betroffenheit, and Telling Stories Through Dance Part 1**. YouTube, 18 de jul. de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CIFap1iu3RE>. Acesso em: 06 abr. 2026.

BANOV, Luiza Romani Ferreira. Dança Teatral: origens e percepções. **Anais ABRACE**. v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3549.html>. Acesso em: 31 mar. 2026.

BERMAN, Janice. Betroffenheit Offers Relentless Sorrow, Unending Artistry. **San Francisco Classical Voice**, [s. l.] 13 mar. 2017. Disponível em: <https://www.sfcv.org/articles/review/betroffenheit-offers-relentless-sorrow-unending-artistry>. Acesso em: 7 abr. 2026.

BITONG, Leslie. **Generating catharsis through dance**. 2017. Thesis (Master of fine arts in dance) - University of California, Irvine, 2017. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/3gj2g0x5>. Acesso em: 18 out. 2025.

BOSSMANN, Reinaldo. O Teatro épico de Brecht. **Revista Letras**, [S. l.], v. 24, 1975. DOI: 10.5380/rel.v24i0.19607. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19607>. Acesso em: 9 mar. 2026.

CALDAS, Paulo; BRUM, Leonel; BONITO, Eduardo; LEVY, Regina (org.). **Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança**. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. Disponível em:

https://dancaemfoco.com.br/wp-content/uploads/2020/12/livro_2012.pdf. Acesso em: 07 out. 2025.

COOLS, Guy. Dramaturgia na dança. Traduzido por Fellipe Resende. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 29, p. 53–63, set./dez. 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/97634>. Acesso em: 05 maio 2026.

CREATIVEMORNINGS HQ. **Crystal Pite: Conflict is Vital**. YouTube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QG5S31Q7DPM>. Acesso em: 24 fev. 2026.

DICKINSON, P. Textual Matters: making narrative and kinesthetic sense of Crystal Pite's dance-theater. **Dance Research Journal**, [s. l.], v. 46, n. 1, p. 61-83, abril. 2014. DOI:10.1017/S0149767714000047. Disponível em: https://www.sfu.ca/~ped/page2/page10/assets/Dickinson_DRJ%2046.1.pdf. Acesso em: 15 out. 2025.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing empathy: kinesthesia in performance**. New York: Routledge, 2011. DOI:10.4324/9780203840702. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/286707796_Choreographing_empathy_Kinesthesia_in_performance. Acesso em: 21 out. 2025.

FROST, Suzanne. Crystal Pite/Jonathon Young: Revisor. **Springback Magazine**, [S.l.], 11 mar. 2020. Disponível em: <https://springback.org/magazine/2020/03/crystal-pite-jonathon-young-kidd-pivot-revisor>. Acesso em: 09 mar. 2026.

GARTNER, Annelies. Trauma inspires drama in Betroffenheit. **The West Australian**, Perth, 15 fev. 2017. Disponível em: <<https://thewest.com.au/entertainment/piaf/trauma-inspires-drama-in-betroffenheit-ng-b88341716z>>. Acesso em: 24 fev. 2026.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GUERRA, Elaine Linhares de Assis. **Manual de pesquisa qualitativa**. Belo Horizonte: Grupo Anima Educação, 2014. Disponível em: <https://docente.ifsc.edu.br/luciane.oliveira/MaterialDidatico/P%C3%B3s%20Gest%C3%A3o%20Escolar/Legisla%C3%A7%C3%A3o%20e%20Pol%C3%ADticas%20P%C3%BAblicas/Manual%20de%20Pesquisa%20Qualitativa.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2025.

JENNINGS, Luke. Kidd Pivot: The Tempest Replica review – a perfect storm. **The Guardian**, Londres, 10 maio 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2014/may/11/kidd-pivot-tempest-replica-review-mesmerising-storm>. Acesso em: 6 mar. 2026.

JOHNSON, Robert. Dark Matters review: a look at the Canadian dance piece. **NJ.com**, [S.l.], 15 out. 2010. Disponível em: https://www.nj.com/entertainment/arts/2010/10/dark_matters_review_a_look_at.html. Acesso em: 02 mar. 2026.

JOWERS, Christine. The Dance Enthusiast Asks Crystal Pite. **The Dance Enthusiast**, [S.l.], 17 mar. 2012. Disponível em: <https://www.dance-enthusiast.com/features/the-dance-enthusiast-asks/view/268/>. Acesso em: 7 abr. 2026.

KASNER, Charlotte. The word becomes physical in Crystal Pite and Jonathon Young's must-see Revisor. **SeeingDance**, 5 mar. 2020. Disponível em: <https://www.seeingdance.com/crystal-pite-jonathon-young-revisor-05032020/>. Acesso em: 20 mar. 2026.

KEEFE, Maura. Crystal Pite. Dance Interactive: Women in Dance. **Jacob's Pillow**. [S.l.], mar. 2017. Disponível em: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/women-in-dance/crystal-pite/>. Acesso em: 7 abr. 2026.

KIDD PIVOT. 1Day for the Climate. **Kidd Pivot**, [S.l.], 2023. Disponível em: <https://www.kiddpivot.org/1day-for-the-climate/>. Acesso em: 17 mar. 2026.

KIDD PIVOT. Betroffenheit. **Kidd Pivot**, [S.l.] [s.d.]. Disponível em: <https://www.kiddpivot.org/production/betroffenheit/>. Acesso em: 24 fev. 2026.

KIDD PIVOT. Lost Action. **Kidd Pivot**, [S.l.] [s.d.]. Disponível em: <https://www.kiddpivot.org/production/lost-action/>. Acesso em: 03 mar. 2026.

KIDD PIVOT. Performers. **Kidd Pivot**, [S.l.] [s.d.]. Disponível em: <https://www.kiddpivot.org/people/performers/>. Acesso em: 19 maio 2026.

KIDD PIVOT. The You Show. **Kidd Pivot**, [S.l.], 2010. Disponível em: <https://www.kiddpivot.org/production/the-you-show/>. Acesso em: 04 mar. 2026.

KUSSELL, Stacey Menchel. A day with Kidd Pivot. **The Dance Enthusiast**, 24 nov. 2012. Disponível em: <https://www.dance-enthusiast.com/features/day-in-the-life/view/A-Day-With-Kidd-Pivot-2012-11-24>. Acesso em: 17 out. 2025.

LAUBACHER, Kyra. **Becoming-Pite**: an application of Deleuzian theory to Crystal Pite's choreography. 2020. Thesis (Graduation)- Butler University, Indianapolis, 2020. Disponível em: <https://digitalcommons.butler.edu/ugtheses/537/>. Acesso em: 15 out. 2025.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUDKE, Menga. ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MACKRELL, Judith. Betroffenheit review – human suffering transformed into heroic brilliance. **The Guardian**, [S.l.], 1 jun. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/01/betroffenheit-review-human-suffering-transformed-into-heroic-brilliance>. Acesso em: 7 abr. 2026.

McCALLUM, Kirstie. Dark Matters: Tormented atoms in a bed of mud. **Plank Magazine**, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.plankmagazine.com/review/dark-matters-tormented-atoms-bed-mud>. Acesso em: 02 mar. 2026.

MADDOCK, Rachel Silver. Kidd Pivot's Assembly Hall Weaves Worlds With Style. **The Dance Current**, [S.l.], 6 nov. 2023. Disponível em: <https://thedancecurrent.com/review/kidd-pivots-assembly-hall-weaves-worlds-with-style/>. Acesso em: 20 abr. 2026.

MOORE, Avia. Kidd Pivot Frankfurt RM's "The You Show" at Festival Transamériques. **Culturebot**, [S.l.], 10 jun. 2011. Disponível em: <https://www.culturebot.org/2011/06/10885/kidd-pivot-frankfurt-rms-the-you-show-at-festival-transameriques/>. Acesso em: 04 mar. 2026.

NATIONAL ARTS CENTRE. **Crystal Pite | Biographies**. 2024. Disponível em: <https://nac-cna.ca/en/bio/crystal-pite>. Acesso em: 25 set. 2025.

OLIVEIRA, P. H. de; STACUL, J. F. Traços de um rascunho pós-dramático: "...é o que fica.". **Jangada: crítica | literatura | artes**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 196–211, 2018. DOI: 10.35921/jangada.v0i11.160. Disponível em: <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/160>. Acesso em: 19 maio. 2026.

OPERA BALLET VLAANDEREN. **Crystal Pite. Bio**. [s.l.] [s.d.]. Disponível em: <https://www.operaballet.be/en/bio/crystal-pite>. Acesso em: 25 set. 2025.

OPÉRA NATIONAL DE PARIS. **Crystal Pite**. [s.l.] [s.d.]. Disponível em: <https://www.operadeparis.fr/en/artists/crystal-pite>. Acesso em: 16 mar. 2026.

OZKAYA, Olga. **Reading Betroffenheit as postdramatic theatre: an analysis of the Crystal Pite's collaborative work with The Electric Company Theatre in Vancouver**. 2018. Thesis (Master of arts) – University of British Columbia, Vancouver, 2018. Disponível em: <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0371214>. Acesso em: 15 out. 2025.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. **Dança e dramaturgia(s)**. São Paulo: Nexus, 2016. p. 27-59. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/91b8404f-2969-466a-adcf-091abdeb34a9>. Acesso em: 18 mar. 2026.

PAIS, Ana, **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

PEPPER, Kaija. Game-Changer. **Dance International**, Vancouver, v. 42 n. 3, p.10-14, 2014. Disponível em: <https://vancouverballetsociety.com/di-magazines/>. Acesso em: 09 abr. 2026.

ROBERTSON, Emma. Crystal Pite: "The consonance rings true". **The Talks**, [s.l.], 17 jul. 2024. Disponível em: <https://the-talks.com/interview/crystal-pite/>. Acesso em: 18 out. 2025.

ROY, Sanjoy. Meeting of minds – Crystal Pite and Jonathon Young on Assembly Hall. **Sadler's Wells Theatre**, [s.l.], 20 mar. 2024. Disponível em: <https://sanjoyroy.net/2024/03/assembly-hall-crystal-pite-jonathon-young/>. Acesso em: 14 abr. 2026.

SACCHET, Gislaine; DANTAS, Mônica Fagundes. Um fazer dramatúrgico na dança: processo documental em The Hot One Hundred Choreographers de Cristian Duarte. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 48, p. 1–26, 2023. DOI: 10.5965/1414573103482023e0111. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24037>. Acesso em: 6 maio. 2026.

SCOTT, Aaron. Review: Kidd Pivot's Dark Matters. **Portland Monthly**, [S.l.], 17 mar. 2012. Disponível em: <https://www.pdxmonthly.com/arts-and-culture/2012/03/review-kidd-pivots-dark-matters-march-2012>. Acesso em: 02 mar. 2026.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. Contextualização da dança-teatro de Pina Bausch. **Cena em Movimento**, 1, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/21603>. Acesso em: 27 mar. 2026.

SMITH, Janet. Dance review: By turns cerebral and funny, Kidd Pivot's Assembly Hall plays elaborate games. **Createastir**, [S.l.], 28 out. 2023. Disponível em: <https://www.createastir.ca/articles/assembly-hall-kidd-pivot-dancehouse-review>. Acesso em: 20 abr. 2026.

SOUZA, Paulo Henrique Alves de. Dança Contemporânea: Percepção, contradição e aproximação. **Pensar a Prática**, Goiânia, v. 16, n. 4, 2013. DOI: 10.5216/rpp.v16i4.20245. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fef/article/view/20245>. Acesso em: 6 abr. 2026.

SWEENEY, Stuart. Crystal Pite and Jonathan Young / Kidd Pivot: Assembly Hall. **CriticalDance**, [S.l.], 25 mar. 2024. Disponível em: <https://criticaldance.org/crystal-pite-and-jonathan-young-kidd-pivot-assembly-hall/>. Acesso em: 20 abr. 2026.

TRAFÓ. Crystal Pite – Kidd Pivot: Lost Action. **Trafó**, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: https://trafo.hu/en/programs/program_1451. Acesso em: 03 mar. 2026.

TURNER, Cathy; BEHRNDT, Synne. **Dramaturgy and performance**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

UPCHURCH, Michael. Dance review: Lost Action weaves a sobering tale. **The Seattle Times**, [S.l.], 21 nov. 2008. Disponível em: <https://www.seattletimes.com/entertainment/dance-review-lost-action-weaves-a-sobering-tale/>. Acesso em: 03 mar. 2026.

WEINSTEIN, Tresca. 'Lost Action' brings intensity to Jacob's Pillow. **Times Union**, [S.l.], 21 ago. 2009. Disponível em: <https://www.timesunion.com/preview/article/lost-action-brings-intensity-to-jacob-s-pillow-553868.php>. Acesso em: 03 mar. 2026.