



JACK SMITH: PERFORMANCE, PRESENÇA E RISCO

Ana Gabriela Dickstein Roiffe (PUC-Rio)¹


Resumo: Embora tenha-se tornado célebre por sua importância no cinema underground dos anos 60 e 70, influenciando artistas como Andy Warhol e Hélio Oiticica, Jack Smith também foi um dos fundadores do que mais tarde seria conhecido como arte performática. Seu trabalho era uma espécie de ritual privado em ampla exposição, que incluía músicas exóticas, trechos de filmes e slides, em apresentações que duravam até oito horas. A partir da análise de *The Secret of Rented Island*, de 1976/77, uma ousada adaptação de *Ghosts*, de Ibsen, a apresentação discute de que forma Smith aproxima-se do “teatro performativo”, convocando subjetividade, presença e risco, num movimento dialógico entre texto, corpo e tecnologias audiovisuais.

Palavras-chave: Jack Smith; teatro performativo; Abralic.

Ainda que seja comumente associado apenas a seu legado no cinema de vanguarda, Jack Smith construiu uma obra em variadas frentes, que é considerada por especialistas uma das mais importantes da cultura underground nova-iorquina dos anos 60 e 70. Smith foi um desses artistas maiores do que a delimitação de um único campo pode suportar: seus filmes, fotografias, performances, desenhos, colagens e escritos estavam todos imbuídos de um transbordamento que tornava os resultados no mínimo curiosos e estimulantes. Entre eles, além da geração de uma certa condição de perplexidade, havia características comuns, como o caráter processual das obras, a criação de universos extravagantes, a transgressão das ideias de feminino e masculino e uma obsessão com a cinematografia B da Hollywood dos anos 40. Essa obra pioneira foi fundamental para a trajetória de grande parte dos personagens daquelas décadas, como Andy Warhol e Hélio Oiticica, que o considerava um “Artaud do cinema”.

Smith surgiu como mais um *enfant terrible* aos olhos do grande público ao dirigir o filme *Flaming Creatures* (1963), rodado em preto e branco, num telhado de Manhattan, que resultou numa grande viagem sensorial. Assim como o heterogêneo repertório musical, que passava de Bela Bártok à trilha sonora do filme *As Mil e Uma Noites* (1944), as imagens também corroboravam para criar uma atmosfera de nebulosa perturbação. A partir de uma montagem não linear, as cenas associavam um universo *vintage* ao travestismo, com homens maquiando os próprios lábios, um baile com as

¹ Graduada em Comunicação Social (ECO/UFRJ), mestre em Ciências Sociais (IFCS/UFRJ), doutoranda em Literatura e Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Contato: anadickstein@gmail.com.




mais variadas criaturas, uma grande cena de estupro coletivo, necrofilia, além de muitos pênis e seios na tela, retratados sem qualquer sexualidade, como se fossem partes de grandes esculturas delirantes. Uma das consequências dessa estranheza visual foi um processo judicial, responsável por manter o filme censurado até os dias de hoje nos Estados Unidos. Essa situação de interdição tornou-se um ponto de virada na sua trajetória e, a partir de então, Smith decidiu nunca mais fazer um produto fechado. Foi nesse momento que passou por uma metamorfose, criando e protagonizando obras que o tornaram um importante precursor da arte de performance e do que Josette Féral (2008) classificou como “teatro performativo”.

Para os pesquisadores, tem sido uma tarefa desafiadora analisar essas performances de Smith porque, embora ele tenha produzido compulsivamente, sua obra foi registrada e arquivada de forma bastante precária. Além dos roteiros, restaram insuficientes documentos em áudio e vídeo que permitissem abarcar a extensão desses trabalhos e recuperar a vivacidade das apresentações, o que acabou por dar continuidade ao caráter imprevisível e irreproduzível dessas obras. Por esse motivo, os textos de amigos que testemunharam as performances de Smith são os relatos que permitem uma maior aproximação com esse trabalho, conferindo também uma carga afetiva à documentação relacionada a essa espécie de xamanismo que acontecia nos palcos.


As performances de Smith começaram a ser apresentadas em 1965, no loft em que vivia no bairro nova-iorquino do Soho, com *Rehearsal for the Destruction of Atlantis*. O espaço – a que chamou de Plaster Foundation of Atlantis – foi totalmente destruído e reconstruído para funcionar como palco de suas apresentações, transformando-se numa área de dois andares, interligados por uma grande escada de ferro, ornamentada com cadeiras e sofás velhos, uma piscina inflável que simulava um lago e uma série de objetos criteriosamente selecionados dos lixos das ruas de Manhattan. Smith foi despejado algumas vezes e trasladou suas apresentações para esses espaços, além de se apresentar em pequenos palcos de performance e festivais. Ao variável elenco dessas performances, chamava de Reptilian Theatrical Company, ainda que, muitas vezes, apenas o próprio Smith estivesse no palco. Foram inúmeras apresentações até sua morte, por complicações decorrentes da Aids, em 1989.

Considerado uma grande inspiração para o Teatro do Ridículo e para artistas como Bob Wilson e Richard Foreman, Smith mantém-se no terreno dos inclassificáveis,



dos inomináveis, dos artistas cuja obra alcança um grau de desconforto que causa, ao mesmo tempo, repulsa e veneração. A partir desses escritos de amigos próximos, jornalistas e pesquisadores, algumas características destacam-se no funcionamento das suas controversas performances:


1. **Títulos grandes e potentes.** Para Jack Smith, o título era 50% da obra e, muitas vezes, dele derivava todo o conteúdo. Entre os exemplos estão: *Exotic Landlordism of the World* [inquilinismo exótico do mundo], *Shark Bait of Capitalism* [Isca de tubarão do capitalismo] e *The Horror of Uncle Fish Hook's Safe*. [O horror do cofre do Tio Anzol].
2. **Relação anárquica com a política.** Embora as performances de Smith fossem extremamente políticas, tanto atravessando relações de gênero e sexualidade como destilando críticas à produção capitalista e à arte em geral, ele rejeitava construções identitárias, jamais aderindo a classificações ou agrupamentos. Associado aos teatros *queer* e *camp*, por exemplo, nunca foi entendido pela militância gay; sua obra sempre foi estranha para qualquer tipo de plateia.
3. **Uso de não-atores.** Um dos motivos que levaram Smith a se tornar um devoto da atriz porto-riquenha Maria Montez, estrela dos estúdios da Universal dos anos 40, foi o fato de que sua péssima atuação sempre deixava transparecer a sua personalidade. Da mesma forma, ele adotava com frequência não atores e pedia a ajuda de voluntários durante as suas performances.
4. **Performances vivas.** A partir de 1969, Smith começou a adotar trechos de seus próprios filmes e slides nas suas performances, editando as imagens ao vivo e tornando o aparelho de projeção um objeto móvel, manipulável ao gosto do momento. Essa mistura de filme e ação – as “live film performances” – antecedeu o que ficou conhecido posteriormente como “cinema expandido”.

- 
5. **Performance da própria vida.** Ciente das performances culturais que todos desempenhamos, Smith considerava a própria vida como uma ininterrupta performance. Suas apresentações funcionavam como rituais particulares, realizados mesmo sem a presença de plateia, que muitas vezes não aparecia nas apresentações ou se retirava durante a performance. Da mesma forma, essas obras acompanhavam o tempo da vida: duração longuíssima, sem começo ou fim determinados, atrasos constantes, ações repetidas, arrumação do cenário e direção ao vivo. É como se a plateia fosse convidada a assistir a parte da vida de Smith.
 6. **Estética do fracasso.** Smith participava a plateia sobre a própria decepção com as obras apresentadas. Queixava-se do texto – escrito por ele mesmo –, das atuações, dos cenários amadores e de várias situações daquilo que considerava uma vida miserável.

Embora as performances de Smith fossem reconhecidas por sua originalidade, foi a adaptação de um clássico que despertou a curiosidade da crítica teatral. Em 1976 e 1977, ele montou uma ousada encenação de *Ghost*, de Ibsen, chamada de *The Secret of Rented Island* [O segredo da ilha alugada] ou *Orchid Rot of Rented Lagoon* [Orquídea podre da lagoa alugada].

Traduzida em português como *Espectros* e escrita originalmente em 1881, a obra de Ibsen foi um marco para o drama moderno e realista, mas também o transformou – assim como o próprio Smith, quase um século depois – em uma figura controversa e censurada, por apresentar a hipocrisia das instituições burguesas, como a religião e o casamento. Na peça, a senhora Alving tenta se libertar da influência do marido infiel, construindo um orfanato depois de sua morte, mas se vê às voltas com as questões do filho Oswald, que recebe como herança uma sífilis hereditária e acaba apaixonando-se por sua meia-irmã. No final da peça, com o filho debilitado pela doença, a senhora Alving precisa decidir se concorda ou não com sua eutanásia.


A montagem de Smith, realizada em um local chamado Collation Center, mantinha-se num fluxo constante de mudanças, assim como era parte do seu processo em todas as suas obras. Mais além da experiência única que cada obra teatral ou performáticas proporciona, neste caso a variabilidade de cada apresentação traduzia-se



em grandes diferenças de elenco, atuação, duração e mesmo do enredo. Essas transformações são ilustradas por Stefan Brecht, que descreve no livro *Queer Theater* (1986) as três ocasiões em que assistiu à obra.

No primeiro fim de semana, a senhora Alving havia sido interpretada por um professor da NYU vestido como uma velha *drag queen*, com o rosto coberto por um véu negro e atuando dentro dos limites de um carrinho de supermercado. Com o figurino de um sheik árabe, Smith ficou com o papel de Oswald, filho da protagonista. Todos os outros personagens – Regina (a meia-irmã de Oswald), o pastor Manders e o senhor Alving – eram interpretados por bonecos de brinquedo: respectivamente, um grande porco rosa e dois macacos sobre rodas, manipulados durante a apresentação por um performer de rosto mascarado. Todas as falas, com exceção das de Smith, haviam sido pré-gravadas por ele mesmo, usando entonações, que, nas palavras de J. Hoberman, “variavam entre uma histeria confusa e um zumbido ridiculamente lento” (HOBERMAN, 2000, p. 31). O acompanhamento musical misturava um repertório kitsch heterogêneo, efeitos sonoros de ondas e uma chuva torrencial. A atmosfera era composta por luz verde e arcos mouros. Smith falava baixo, lia suas falas (ou fingia lê-las) de forma mecânica, com o roteiro nas mãos, muitas vezes pedindo ajuda para encontrar novamente em que ponto estava. Não se sabia se estava perdido no texto ou se tudo isso fazia parte de uma metódica interpretação de seu personagem com sífilis, que teria a memória comprometida. Havia momentos também de digressão pessoal e de quebra absoluta do jogo cênico, em que Smith introduzia metáforas e personagens da sua própria vida, além de fazer comentários queixosos sobre a corrente apresentação, que deixavam a plateia estática, entre o constrangimento e a estranheza dessa ambígua interpretação. “Ninguém aqui está fazendo nada certo!”, ele gritava. Ao final da apresentação, Smith expelia glitter pela boca e a senhora Alving, de pé em seu carrinho de supermercado, espalhava esse mesmo glitter pelo palco, segundo Brecht, como forma de simbolizar a morte do filho por morfina (BRECHT, 1986, p. 159). Ambos vestiam máscaras (ele, a de um esqueleto; ela, a de um rosto leproso), ao som de “Once I Had a Secret Love”, com Doris Day.

No segundo fim de semana, a senhora Alving foi substituída por uma bota feminina, o que transformou Oswald no grande protagonista da peça, a despeito do texto original de Ibsen. A vendedora dos ingressos passou a manipular os animais de



brinquedo que “atuavam” no palco e estavam adornados de forma ainda mais exuberante, com flores e brilhos. Em um momento, quando as falas do tape tornaram-se quase inaudíveis, Smith decidiu desligá-lo e de forma improvisada, colocou a assistente no papel da senhora Alving. Ao comentar uma das cenas dessa apresentação, Brecht descreve uma temporalidade que poderia ser aplicada a toda a obra performática de Smith: “Teatro sem pressão, sem pressa, sem urgência – uma cerimônia infinitamente lenta, quase sem sentido, mas totalmente necessária”². (BRECHT, 1986, p. 167)


Na terceira semana, Smith passou a se apresentar totalmente sozinho e com uma lata de cerveja na mão. Pedia ajuda a assistentes e à plateia, formada por dois Hare Krishnas, que se retiraram no meio, e por um homem que estava dormindo. No meio da apresentação, outros dois espectadores chegaram, pedindo desconto no ingresso. À beira do colapso – e talvez por isso –, Brecht conta que a peça miraculosamente se estabeleceu como uma forma. De uma hora e meia na primeira semana, essa apresentação já tinha três horas de duração e há relatos de que a performance do último dia passou de cinco horas e meia.

Após sair de outra obra performática de Smith, o cineasta Jonas Mekas enalteceu o sentido ritualístico dessas apresentações. Segundo suas palavras, o acabara de ver era como uma cerimônia funerária do fim da civilização capitalista, de um mundo que estava adormecido às duas da manhã, enquanto o único personagem ainda vivo, o próprio Smith, um *madman*, administrava os últimos serviços desse enterro: “sabíamos que tínhamos visto uma das maiores e mais puras noites de teatro das nossas vidas”³. (MEKAS, 1997, p. 50)

Por todas essas características, Smith pode ser considerado precursor do que se consolidou como a arte de performance, mas especialmente do que Josette Féral classificou como “teatro performativo” – nomenclatura que abarca o que se conhece como teatro pós-moderno ou teatro pós-dramático, mas que adota a ideia de performatividade como central na sua concepção. O teatro performativo abandona uma visão mais clássica da cena teatral e coloca em jogo o processo, o desenrolar da ação e a experiência do espectador, mas, ao mesmo tempo, não escapa à narratividade e a algum

² No original, “No pressure, no hurry, no urgency, - an infinitely slow, almost pointless, but quite necessary ceremony, - theatre”. Tradução minha.


³ No original, “(...) we knew that we had seen one of the greatest and purest theater evenings of our lives...”. Tradução minha.



grau de representação. Mais ainda, o teatro performativo seria na sua gênese o cruzamento entre duas diferentes acepções do conceito de performance: a ideia de performance como parte de um domínio estético, dentro do universo das variadas artes (defendida por autores como Andreas Huyssen e predominante nos países europeus e no Canadá), e a ideia de performance como pertencente a todos os domínios da cultura, tal como os rituais e manifestações do cotidiano (o que se associa à escola anglo-saxã, no trabalho de autores como Richard Schechner, Austin, Erving Goffman e Victor Turner).

Dentro da concepção estética, os trabalhos de Jack Smith reuniram grande parte das características que se consolidaram nos 1970, sob a forma do que se convencionou como arte da performance, modificando as relações entre produção e recepção e provocando, como classificou Érika Fischer-Lichte (2011), uma “virada performativa”, cujos reflexos atravessaram também as artes visuais, música e literatura. Em Smith, confluem algumas das mais importantes características da arte de performance: a ruptura com o jogo de ilusão que aprisionava o teatro e o cinema convencionais, a partir de uma estética derivada dos meios de comunicação e que também revelava os próprios aparatos ou máquinas performativas, como fonógrafos, vitrolas, toca-fitas e projetores de imagem; a alternância entre real e ficção, com a subjetividade do performer em primeiro plano; o caráter processual e irreprodutível dos eventos, a partir de uma estética da presença; e um desrespeito planejado com a própria dramaturgia, fazendo da escrita a ponta de lança de um evento imprevisível. Com tudo isso, ao beber da alta cultura e da cultura de massas, Smith criou fusões originais que instauraram uma genealogia própria, desenvolvendo uma linguagem original, na fronteira entre teatro, performance e cinema expandido, que acenava para um risco menos físico do que emocional e, sobretudo, para uma prova de curiosidade e resistência a esse desconfortável formato que se apresentava.

Por outro lado, o sentido de performance de Schechner, que amplia o seu domínio da prática artística para o comportamento humano de modo geral, também oferece uma interessante chave de leitura quando se aborda o trabalho performático de Smith. Se no artigo “What is Performance Studies?” (2013), Schechner enumera situações de um mundo reconhecível como um grande teatro, no caso de Jack Smith, essa característica se acentua, considerando-se que havia um contínuo processo entre a sua existência e o que apresentava como arte. Tratava-se de uma verdadeira fusão entre



ser, fazer e mostrar, que tornava as apresentações pequenos fragmentos de uma vida em forma de arte, já que a delimitação entre o começo das apresentações e a continuidade da vida jamais mostrava-se finamente demarcado, e de uma arte em forma de vida – na medida em que o olhar de Smith era permanentemente atento e encantado com as coisas do mundo, num processo de ininterrupta criação.

Se as escritas para performances hoje adquirem a forma de programas e breves indicações direcionadas para ação, o conceito de “teatro performativo” permite reconhecer de que maneira Smith usou o texto dramaturgico como seu disparador, ainda que não houvesse um encadeamento em sentido cronológico, ainda que muitas vezes o resultado acenasse mais para a reunião de cenas esparsas que para um todo teleológico. É dessa forma que se observa como um escritor precede o performer – ou como o performer se constrói a partir do exercício da prática da escrita. A combinação desse suporte textual com uma tendência à sua própria desconstrução diante da magnânima força da presença adere ao trabalho de Smith como mais uma dentre as suas inúmeras formas de fazer da ambivalência o princípio de tudo.

Referências bibliográficas

BRECHT, Stefan. *Queer theatre*. New York: Methuen, 1986.


FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, n. 08, 2008, p. 197-210.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.

JOHNSON, Dominic. *Glorious catastrophe: Jack Smith, performance and visual culture*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2012.

HOBERMAN, J. *On Jack Smith's Flaming Creatures (and Other Secret-Flix of Cinemaroc)*. New York: Granary Books, 2001.

_____. Performance Notes. Gladstone Gallery. “Jack Smith Report”, p. 29-31. Disponível em http://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/JS_LaFuriaUmana_2016_1.pdf. Acesso em 26 set 2017.



MEKAS, Jonas. Jack Smith, or the End of Civilization. In: LEFFINGWELL et al. (eds.). *Jack Smith, Flaming Creature: His Amazing Life and Times*. New York: The Institute For Contemporary Art, P.S. 1 Museum/Serpent's Tail, 1997.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

_____. What is performance studies? *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. V, n. 2, 2013. Disponível em rupkatha.com/performance-studies. Acesso em 26 set 2017.