

AMERICAN SPLENDOR: UMA ESTRUTURA MOEBIANA

AMERICAN SPLENDOR: A MOEBIAN STRUCTURE

Maria do Carmo Nino*

RESUMO

Os conceitos intrínsecos à indecidibilidade espacial moebiana constituiu o eixo a partir de onde analisamos os aspectos estruturais narrativos do filme *American Splendor* (2003), dos documentaristas americanos Shari Springer e Robert Pulcini, que transita parcialmente entre documentário, drama biográfico, ficção, resultante da adaptação literária da HQ homônima do autor roteirista Harvey Pekar (1939-2010). O filme em questão, metalinguístico e autobiográfico como a própria HQ, representa especularmente, por meio da *mise en abyme*, a complexidade sujeito/obra na trajetória do autor Pekar, introduzindo-o diegeticamente em vários níveis na produção, aliando assim forma e conteúdo de modo exemplar e estimulante, em perfeita sincronia com a revista *underground* de autoria do homenageado, sem que, no entanto, deixe de ser puro cinema.

Palavras-chave: fita de Moebius, metalinguagem, autorreferência, autobiografia, *mise en abyme*.

ABSTRACT

American Splendor, A Moebian Structure – The intrinsic concepts to moebian space undecidability was the axis form where se analyze the narrative in its structural aspects of the film American Splendor (2003) of american documentary filmmakers Shari Springer and Robert Pulcini that work among documentary, biographical, drama, ficcion resulting from the literary adaptation of the eponymous comic book of author Harvey Pekar (1939-2010). The film in question, metalinguistic and autobiographical as the comics itself, is spercularly through the mise-en-abyme, of the subject / work complex in the trajectory of author Pekar, introducing him diegetically at various levels in the production, thus combining form and content of exemplary and stimulating way, in perfect sync with the underground magazine written by the honored one, without, however, stop being pure cinema.

Keywords: *Moebius strip, metalanguage, self-reference, autobiography, mise en abyme.*

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE.

A vida rotineira é complexa

Harvey Pekar

Que seja de mármore, de carne ou em ouro, em cada paciente existe um ovo.

A análise é o processo de pô-lo, ou o de romper a casca e sair.

Nicole Berry

A fita de Moebius é uma estrutura matemática com características topológicas de uma certa complexidade que não deixou de fascinar alguns artistas (o gravador holandês M. C. Escher, a brasileira Lígia Clark, o escultor e pintor suíço Max Bill, para citar estes), além de músicos (S. Bach), matemáticos (Gödel), ensaístas e estudiosos, (HOFSTADTER, 2001) e encontra aplicabilidade em uma área do conhecimento humano como a psicanálise (LE DEHORS ET LE DEDANS, 1994).

De uma construção material facilmente viável, obtém-se uma coisa que pode ser definida simplesmente como uma linha paralela a ela mesma. Tem como característica uma continuidade não dirigida que une o início ao fim, como no círculo, mas que diferentemente desse coloca em relação de contiguidade o dentro e o fora, a entrada e a saída, o verso e o anverso, superfície e profundidade e por extensão o positivo e o negativo. Isso torna totalmente inoperante a tentativa de distingui-los e configura esta superfície como o espaço próprio da ambiguidade entre o efeito de endopia (entrar em um lugar) e aquele de exotopia (sair de um lugar). Pode-se dizer que é uma estrutura que problematiza questões complexas acerca de limites, tanto do ponto de vista concreto, físico quanto, metaforicamente, do ponto de vista conceitual e humano.

A ideia proposta nesta comunicação pretende usar os conceitos intrínsecos à indecidibilidade espacial moebiana como pedra de toque para analisar os inovadores aspectos estruturais narrativos e criativos recursos de *mise en scène* presentes no caloroso filme *American Splendor* (dos documentaristas Shari Springer Berman e Robert Pulcini), que transita parcialmente entre documentário, drama biográfico, ficção resultante de adaptação literária muito próxima da HQ original, com direito a efeitos visuais de *graphic novel* mesclados a truques cinematográficos, a atores profissionais e ao próprio homenageado, ou seja, o escritor da série de quadrinhos homônima, Harvey Pekar, acompanhado dos entes mais próximos que constituem o seu mundo de referências frequentes: sua mulher Joyce Brabner e a filha adotiva deles (Danielle), além de seu excêntrico colega de trabalho Toby Radloff.

Pekar, nascido em 1939, amante inveterado de jazz, é um autor roteirista deveras singular que converte ele próprio, assim como a sua visão da realidade, a sua mitologia, em objeto de criação na completa esfera do simbólico, sendo as imagens sequenciais dos quadrinhos – e isto apesar do fato de ele não conseguir desenhar – o lugar de eleição para a sua manifestação material. Para isso ele conseguiu ao longo de pouco mais de trinta anos a colaboração de diversos desenhistas dentre os quais Robert Crumb, que, tendo sido o autor do primeiro número em 1976, ainda não era a grande referência americana para os autores deste gênero literário.

Não que a vida deste anti-herói relutante tenha algo de extraordinário, ao contrário: como mero representante da classe média, tem um emprego rotineiro e medíocre, no Departamento Administrativo de Arquivos do Hospital de Veteranos da cidade de Cleveland, Ohio, e não consegue ter uma relação muito pacífica com os aspectos imediatamente mais pragmáticos da sua própria existência. Dois casamentos fracassados, sujeito socialmente inapto, inicialmente solitário e sem grandes expectativas, nada levaria, aprioristicamente, a pensar que sua aparente vocação para perdedor o colocasse na esfera de interesses de uma audiência (dando-lhe certa fama *underground*) que, no entanto, lhe permanece fiel ao longo de todos estes anos.

Mas acreditar que a exposição pública da experiência pessoal, por mais banal e desinteressante que seja, possa aludir a uma preocupação que transcenda o limite do puramente individual, não constitui a verdadeira essência desta atitude estética? Pekar apostou intuitivamente nesta direção e com seu irascível estilo desprovido de adornos ou eufemismos, uma visão humorística ácida e única de seu próprio país, um real interesse de escuta, pela captura do ritmo e das nuances dos encontros fortuitos nas ruas dos subúrbios de Cleveland, conseguiu chamar a atenção, tornar-se *cult* – embora não rico – para toda uma geração, embora mantendo inalterada a vidinha de sempre, com seu emprego no hospital até sua aposentadoria em 2001.

A autobiografia constitui um gênero seja literário, fotográfico, cinematográfico ou outro, baseado, sobretudo, em um ato de imaginação, que é simultaneamente uma descoberta, uma criação e uma imitação de si mesmo: a rigor, o verdadeiro sujeito da autobiografia não é passível de ser encontrado (LES CAHIERS DE LA PHOTOGRAPHIE, 1984). Sujeito de vários “eus”, Pekar se fez retratar por vários desenhistas, cada um deles aportando diferentes características ao personagem, conferindo-lhe várias facetas, mudando seus contornos: inclusive questões relativas à identidade estão abordadas nas próprias histórias (assim como no filme) através de algumas situações e/ou diálogos que serão posteriormente comentados.

O trabalho autoral do nosso roteirista é de natureza processual por excelência (SALLES, 2006) em eterna transformação e inacabamento constitutivo, abraça a inconstância de um limite impreciso e instável entre arte e vida, entre obra e processo, onde os dados são lançados, mas não se sabe como vão cair, eles não abolem nunca o acaso, como disse o poeta. Cada novo relato, cada nova situação e diferentes personagens levam a outras diferentes histórias, transformam em extraordinário o ordinário, numa ciranda permanente.

Onde está, tanto para ele próprio quanto para nós, o verdadeiro Pekar no meio deste espaço moebiano de vida real autoconstruído como ficção? Para tentar apreendê-lo podemos compactuar com Merleau-Ponty (1994), para quem o espaço não é o meio real ou lógico no qual as coisas são dispostas, mas o meio pelo qual a posição das coisas torna-se possível. A experiência do espaço não pode ser concebida sem uma relação com a história do sujeito. Toda percepção parte da suposição de um certo passado de um sujeito que percebe, e sua função abstrata, como encontro de objetos e de pessoas, implica um ato mais secreto pelo qual elaboramos nosso próprio meio.

Esta complexidade é ainda maior ao pensarmos na descrição do *espaço de si mesmo*, onde alteridade e identidade se intercambiam, simultaneamente entre acessibilidade e inacessibilidade, típico daquilo que se aproxima, se oferece, para em seguida se distanciar, se velar. Momento quando acontecem dois movimentos de sentidos inversos, estabelecendo uma distância *sensorial* com o objeto: “o objeto não é o objeto, ele sou eu” e “eu não sou eu, eu sou o objeto”, respectivamente (SAMI-ALI, 1974). Este é, claramente, e no singular, o espaço por excelência do *Je est un autre*, aquele do outro lado do espelho, lugar onde Lewis Carroll nos ensinou que as pessoas podem mudar de tamanho e de forma, lugar narcíseo, onde reina a morte, na visão em forma de miragem de um alívio libertador do desejo através da autossuficiência (GEISSMANN, 1974).

E o humor, na forma de uma autoderrisão, sem ser complacente, resultante de um processo constitutivo de distanciação de si mesmo, não corresponderia a uma maneira elegante (apesar do espírito satírico do autor), não apenas socialmente aceita, mas buscada, atrativa, destituída de perigo, de se ‘apropriar’ do outro, seduzindo-o?

O casal de diretores da película nos partilham cenográfica e narrativamente suas próprias reflexões sobre este conjunto de elementos que constituem o universo de Pekar e, na brilhante coreografia desta trajetória, optam pelo uso de alguns dos procedimentos que compreendem um desdobramento estrutural-temático da *mise en abyme* (DÄLLENBACH, 1977) refletindo a própria

natureza do ato criador, tornando central na sua própria obra (o filme), a problematização da criação e da enunciação através da obra de Pekar: atitude estética tipicamente pós-moderna, que nos oferece como resultado uma narrativa que cita, se cita (excita) pondo-se em movimento através de si mesma.

A estrutura narrativa de base geral do filme *American Splendor* é, a seu próprio modo, tradicional, em que a primeira parte mostra a trajetória do escritor alcançando um sucesso dentro de um círculo de aficionados, o que permite inclusive o seu posterior encontro com aquela que viria a ser sua terceira e atual esposa. Na segunda parte as agruras que fazem parte da sua vida cotidiana se tornam mais proeminentes, mas Pekar enfrenta e sublima de seu modo único e com o apoio familiar, estes conflitos de toda sorte, como por exemplo, vemos a revista *Our Cancer Year*, número resultante da difícil saga de seu embate com esta doença, a partir de uma sugestão de sua mulher.

O grande mérito dos diretores do filme foi o fato de terem inventivamente recorrido à própria linguagem cinematográfica para *representar* (e não apenas apresentar), de forma especular, o autor da revista em toda a sua complexidade de sujeito, de obra e da relação sujeito/obra, através de enquadramentos sucessivos que anulam a delimitação clara de espacialidades, mostrando-o sendo mimetizado em diversos aspectos de seu procedimento criativo e ao mesmo tempo narrando sua própria história. Vemos na tela uma plasticidade orgânica de entradas e saídas, puras *passagens* que transitam alternada e vertiginosamente entre animação extraídas da própria revista, ações documentais ‘ao vivo’ com o próprio autor e família, ficcionalização da sua vida através de atores profissionais que o representam e aos seus, e hibridações simultâneas de tudo isso. Há inclusive sequências em que vemos o ator Paul Giamatti (que representa o personagem da revista) se deslocar cenograficamente em um espaço convencionalmente representado como um desenho de quadrinhos, assim como vemos o próprio Harvey Pekar filmado em um cenário vazio, sendo entrevistado, de modo às vezes visualmente presencial, pelos próprios diretores, fato que não nos deixa margem para dúvidas na sua evocação da página em branco, símbolo do próprio ato de criação artística.

Narrador diegeticamente presente, como vemos, em vários níveis, Pekar, que nos aparece plenamente em seu costumeiro e ácido humor, encontra uma contrapartida mais melancólica e menos agressiva na bela atuação do ator Paul Giamatti. Mas, mais do que isto, em um *tour de force* de natureza pirandelliana e também brechtiniana, nós o vemos referir-se a seu próprio alter ego ficcional e assumir uma postura analítica sobre a ficcionalização de aspectos que acabaram de ocorrer no filme ou sobre seus atores: não apenas narrador, mas comentarista do filme em que é partícipe.

Há uma cena em que o filme aborda a longa e conflitante relação com o apresentador David Letterman nos anos 80. O ator Giamatti é enquadrado nos bastidores, esperando para entrar no show televisivo, mas ao se dar sua entrada no set do programa, ele permanece fora do enquadramento e vemos arquivos que mostram a participação efetiva de Pekar no *talk show*, para, em seguida, a câmera enquadrar novamente o ator atuando como Pekar, discutindo o bate-boca que tivera com Letterman.

Em outra cena a câmera recua da cena anterior que mostrava os atores Giamatti e Friedlander retratando respectivamente Pekar e seu colega Radloff, para nos mostrar diegeticamente referências do set de filmagem, e, num plano sequência, nos mostra os próprios envolvidos (Pekar e Radloff) que conversam sobre os relativos méritos da jujuba indo até uma discussão casual sobre a solidão. Percebemos então os próprios atores em uma cena de fundo, observando e prestando atenção àquelas pessoas que até então eles próprios estavam interpretando. Tudo se passa como se para nós, mas também para os próprios atores, uma barreira tenha sido rompida. Não se pode deixar de

verificar a expressão significativa deles pelo fato de estarem em presença dos sujeitos que estão encarnando: neste exato momento diegético eles são enquadrados como sujeitos da vida real e não como personagens da trama ficcional.

Além de Pekar, também sua mulher Joyce, muita bem interpretada na tela pela atriz Hope Davis, outros atores e os próprios diretores, são igualmente entrevistados, tempos e espaços são mesclados e se interpenetram indissolavelmente pela magia do cinema e, mais importante, a serviço do conceito metalinguístico que rege todo o filme.

A película se conclui – e não poderia ser de outra forma – com a visão da revista de quadri-nhos que foi roteirizada a partir da própria experiência pessoal de Pekar durante sua realização, fechando coerentemente o ciclo de autorreferências que o constitui.

Certamente o fascínio e a fortuna crítica provocada pelo filme se explique tanto pela tocante história de conteúdo profundamente humano, apesar do seu gosto agridoce, quanto pela maestria da execução da parte dos diretores, técnicos (poderosa fotografia de Terry Stacey) e excelente time de atores.

Para mim, permanece viva a experiência da descoberta de uma história de resistência, de comovente sobrevivência, associada ao deleite estético de uma escrita que soube aliar, como poucas, conteúdo e forma, em prol da arte e do entretenimento.

Afinal, até mesmo Pekar, elogiou o filme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- GEISSMANN, Pierre. L'Espace de la dépression. *Nouvelle Revue Psychanalyse*, Paris: Gallimard, n. 9, 1974. 1974. (Collectif *Ledehors et le dedans*).
- HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach*. Tradução José Viegas Filho. Brasília: UNB, 2001.
- LE DEHORS ET LE DEDANS. Paris: Gallimard, 1974. n. 9.
- LES CAHIERS DE LA PHOTOGRAPHIE. *La photobiographie*. Brax (France): ACCP, 1984. n. 13.
- LES CAHIERS DE LA PHOTOGRAPHIE. *Cadres/Formats*. Brax (France): ACCP, 1986. n. 19.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- METZ, Christian, *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Coleção Debates).
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.
- SAMI-ALI. O Espaço da inquietante estranheza. In: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris: Gallimard, n. 9, 1974. (Collectif *Ledehors et le dedans*).