



### Verdade ou desafio? *Birdman* e os novos caminhos para o cinema mainstream

Jeferson Ferro<sup>I</sup>

Fernando Andacht<sup>II</sup>

**RESUMO** – Filmes “baseados em fatos verídicos” têm sido frequentemente premiados pelo Oscar. O recente sucesso de “*Birdman* – ou a inesperada virtude da ignorância” (maior vencedor da última premiação), em que a representação realista do mundo é desestabilizada, pode indicar a abertura para novas estratégias narrativas no cinema voltado ao grande público? Em busca de respostas, refletiremos sobre a ficção contemporânea, focando em aspectos relacionados à narrativa hollywoodiana clássica e ao hibridismo na linguagem cinematográfica atual.

Palavras-chave: *Birdman*. Cinema *mainstream*. Realismo. Hibridismo.

<sup>I</sup> Mestre em Literatura (UFPR), doutorando em Comunicação (UTP), pesquisa narrativas ficcionais contemporâneas, com especial interesse pelas relações de verossimilhança no cinema.

<sup>II</sup> Doutor em Filosofia - Universidad de Bergen, Professor Titular do Depto. de Teoria y Metodología, da Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República (Udelar), Montevideú, Uruguai, e Professor Compartilhado na Universidade Tuiuti do Paraná.

## **Truth or dare? Birdman and the new paths for mainstream cinema**

Jeferson Ferro<sup>I</sup>

Fernando Andacht<sup>II</sup>

**ABSTRACT** – *Films “based on actual events” have often been awarded at the Oscar. Can the recent success of Birdman – or the unexpected virtue of ignorance (the great winner in the last edition), in which the realistic representation of the world is shaken, introduce new narrative strategies in movies made for larger audiences? We will reflect upon contemporary fiction, focusing on aspects related to the classic Hollywood narrative style and the hybridization in current cinema language.*

*Keywords: Birdman. Mainstream cinema. Realism. Hybridization.*

---

<sup>I</sup> *Master in Literature (UFPR - Federal University of Parana State), Phd in Communication (UTP - Tuiuti University), who researches contemporary fictional narratives, with special interest on likelihood relation in cinema.*

<sup>II</sup> *Phd in Philosophy - Universidad de Bergen, Professor within the Theory and Metodology faculty, at the Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República (Udelar), Montevideú, Uruguai, and Guest Professor at the Tuiuti University.*

Considerado o grande vencedor da última edição do Oscar (conquistou quatro prêmios, os de melhor filme, roteiro, fotografia e diretor), “*Birdman – ou a inesperada virtude da ignorância*” foi sucesso de público e crítica na temporada 2014/2015. Além dos Oscars, venceu dois Golden Globes, o Bafta de melhor fotografia, quatro prêmios em Veneza e mais duas centenas de prêmios em festivais de menor expressão ao redor do mundo. Financeiramente, foi a maior arrecadação da carreira de Alejandro Iñárritu nos EUA: U\$42 milhões, para um orçamento de produção em torno de U\$18 milhões. Todavia, a recepção crítica ao filme não chegou a ser unânime. Ainda que claramente favorável, sobretudo na imprensa norte-americana, “*Birdman*” recebeu avaliações ruins por parte da crítica de cinema. Num primeiro momento, o filme causou surpresa aos críticos por se distinguir radicalmente das produções anteriores de seu diretor, sendo marcado por elementos que estavam praticamente ausentes na cinematografia de Iñárritu (“*Amores Brutos*” - 2000, “*21 Gramas*” - 2003, “*Babel*” – 2006 e “*Biutiful*” - 2010): o humor, a linearidade narrativa, a trilha sonora envolvente. O diretor mexicano era conhecido por levar às telas dramas intensos, retratos pungentes da dor e do desespero humanos em situações limite. Além disso, seus filmes anteriores foram montados como verdadeiros quebra-cabeças, compostos por ações paralelas e *flash-backs* costurados ao longo da narrativa. “*Birdman*”, portanto, incorpora uma série de novidades na produção de seu diretor. E quais novidades ele traria para o universo da narrativa clássica, tradicionalmente celebrada em Hollywood? Eis a questão que nos interessa responder.

Neste sentido, a inserção do elemento fantástico – o super-herói “*Birdman*” e os poderes tele cinéticos que ele parece emprestar ao protagonista do filme –, habitando um espaço ambíguo na trama, é um aspecto a ser destacado. Em “*Birdman*”, técnicas de edição e filmagem – como a inserção de imagens digitais e a movimentação da câmera (obra do diretor de fotografia Emmanuel Lubezki, premiado pela Academia em 2013 por “*Gravidade*”), que persegue os personagens pelo set, intensificando a sensação de proximidade – estarão imbricadas ao desenvolvimento da trama, revelando uma combinação original de novas possibilidades na realização cinematográfica.

Vencer um bom número de Oscars, por si só, não significa que um filme seja um acontecimento relevante para a história do cinema. Na verdade, os

vencedores do grande prêmio da academia norte-americana costumam se encaixar no grupo das realizações convencionais. É justamente nesse sentido que a vitória de “*Birdman*” chama nossa atenção: por não ser uma narrativa convencional no contexto cinematográfico do *mainstream*. Uma comparação com os últimos cinco vencedores do prêmio de melhor filme pode nos ajudar a entender por quê:

<b>Ano</b>	<b>Vencedor</b>
<b>2014</b>	12 anos de escravidão
<b>2013</b>	Argo
<b>2012</b>	O Artista
<b>2011</b>	Discurso do Rei
<b>2010</b>	Guerra ao Terror

**QUADRO 1** – Vencedores do Oscar de melhor filme

O que vemos nessa lista é, com a exceção de “O Artista” – filme mudo, em preto e branco, concebido como uma homenagem à história do cinema –, um conjunto de filmes cujo apelo narrativo está calcado na representação de fatos históricos. São filmes “baseados em fatos verídicos”, ou seja, realistas, preocupados com a dramatização de uma verdade (histórica) que se busca revelar ao espectador por meio da narrativa fílmica. Os conflitos dos personagens, suas lutas internas, estão a serviço de uma narrativa que tem o fato histórico em primeiro plano. O contexto sócio-histórico também se faz presente em “*Birdman*”. O egocentrismo das celebridades midiáticas, a popularização do banal e insignificante no mundo digital, o conflito entre a arte e o entretenimento grotesco. Todavia, ainda que estas sejam portas legítimas de interpretação para o filme, seu centro gravitacional é a jornada do protagonista, imerso em conflitos existenciais e problemas concretos no relacionamento com seus familiares e colegas de trabalho, todos envolvidos na realização de uma peça teatral cuja apresentação de estreia será o clímax da

narrativa. Como alguns críticos mencionam, “*Birdman*” encena, em primeiro plano, “o pesadelo da alma de Riggan” (MUREDDA, 2015).

Esse pesadelo, por sua vez, é corporificado na figura de seu alter ego, o super-herói “*Birdman*”, e nos seus supostos poderes sobrenaturais. O elemento fantástico, aliado ao trabalho de montagem que buscou apagar as marcas de corte entre as cenas, tornando a passagem do tempo diegético invisível, gera um potencial de estranhamento para o filme que certamente não passa despercebido ao espectador. Guimarães, ao comentar a polêmica recepção que filmes como “*Cidade dos Sonhos*” (2000) e “*O Fabuloso Destino de Amélie Poulin*” (2001) tiveram, em virtude de seu uso inovador de recursos digitais na narrativa, aponta para as possibilidades de “redimensionamento da criatividade e do exercício do imaginário” (2005, p. 8) que a hibridização do cinema contemporâneo – a mistura de imagens geradas por computador com aquelas captadas pela câmera – pode suscitar. “*Birdman*”, ao que tudo indica, atua nesse sentido. Cabe-nos, portanto, analisar estas possibilidades dentro do cenário artístico atual para tentar compreender como isto acontece.

### **O hiper-realismo na ficção contemporânea**

Nos últimos anos, percebe-se uma tensão crescente no universo da produção audiovisual em relação às fronteiras entre o real e a ficção. Em 1999, “*A Bruxa de Blair*”, um filme de terror de baixíssimo orçamento, tornou-se um fenômeno mundial apoiando-se na estratégia de “fingir ser um documentário”. O filme foi produzido com atores amadores, abandonados pela produção numa floresta – supostamente o local em que a bruxa de Blair teria aparecido. O intuito dessa estratégia era o de reforçar o sentido de verossimilhança de suas ações e falas, basicamente improvisadas, e a dramaticidade das cenas, gravadas pelos próprios atores com uma câmera de mão. O resultado dessa experiência foi então lançado como se fosse um documentário, apoiado por falsas notícias plantadas na mídia, o que depois foi desmentido pela produção.

Antes disso, porém, “*The Truman Show*” (1998) já havia, premonitoriamente, nos alertado para o risco de a vida comum ser reduzida a um programa de *reality show* na televisão – estilo cujo reinado seria consolidado pela franquia Big Brother, lançada em 1999, e que segue firme até os dias de hoje. A influência deste modelo televisivo e de suas técnicas de

filmagem já é bastante visível em produtos ficcionais populares, como os seriados “*The Office*” e “*Modern Family*”, por exemplo, que incorporam a estética da câmera documental em suas narrativas. No cinema também temos exemplos marcantes desta tendência de aproximação com o real. Um caso recente é “*Under the Skin*” (2013), de Jonathan Glazer, filme de ficção-científica/suspense que foi gravado de maneira original: a atriz principal (Scarlett Johansson), representando seu personagem, dirige pelas ruas de uma pequena cidade escocesa com uma câmera escondida. Ela aborda transeuntes desavisados que se tornam, sem saber (num primeiro momento), personagens de um filme de ficção. “*Boyhood*” (2014), projeto de Richard Linklater e principal concorrente de “*Birdman*” na última edição do Oscar, é outro acontecimento interessante dentro desse cenário. Seu grande feito foi o de ser realizado ao longo de 12 anos, com os mesmos atores, incorporando suas transformações físicas e as marcas da passagem do tempo real à narrativa fílmica. Apesar de se tratar de um filme ficcional sem qualquer intenção de se fazer passar por documentário, sua estratégia de filmagem ao longo de tantos anos potencializa o sentimento melancólico da inexorável passagem do tempo, e dessa forma confere um apelo documental à sua realização.

Não são apenas o cinema e a televisão que sentem os efeitos de um redimensionamento estético das fronteiras entre o real e o ficcional. Na pintura e nas artes plásticas em geral este fato tem sido digno de nota ao menos desde os anos 70. O pintor espanhol Pedro Campos, com suas telas a óleo que reproduzem imagens cotidianas com precisão milimétrica, levando o espectador incauto a acreditar que são fotografias, e o escultor australiano Ron Mueck, autor de esculturas da figura humana hiper-realistas e de enormes dimensões (como “*Baby Girl*”, 2006), são apenas dois exemplos desta tendência. Na literatura contemporânea, por sua vez, nota-se a presença marcante do discurso confessional e autobiográfico. Romance brasileiro mais premiado pela crítica nos últimos anos, “*O Filho Eterno*” (2008) , de Cristóvão Tezza, é um exemplo da estética da ficcionalização da vida real. Em comentário sobre essa tendência, Christian Schwartz observa que “[...] os cruzamentos entre ficção e não-ficção parecem ter se tornado, particularmente nas duas últimas décadas, o terreno artístico mais fértil no campo das letras.” (SHWARTZ, 2012, p. 36)

Nos estudos literários, a problematização de como a arte representa o mundo é uma questão fundamental: vem desde a Poética de Aristóteles, pelo menos, e já passou por vários desdobramentos. Em que pese essa longa trajetória de reflexão, a questão nunca se fecha. Há uma tensão permanentemente aberta em torno do tema que ganha novos contornos em cada época, conforme os meios de produção e os estilos narrativos se modificam. Dois momentos dessa discussão, no âmbito da teoria literária, nos parecem dignos de um resgate oportuno para nossa discussão. O primeiro deles é o texto do poeta romântico inglês Samuel Taylor Coleridge, “Biographia Literaria”, de 1817. Coleridge havia publicado, juntamente com Wordsworth, em 1798, a coletânea “*Lyrical Ballads*”, livro fundador do Romantismo inglês. No trecho que reproduzimos a seguir, o poeta reflete sobre seu processo de criação em busca de uma justificativa literária para o emprego de elementos até então pouco convencionais na literatura: “[...] de modo a transportar de nossa natureza profunda um interesse humano e uma semelhança de verdade suficiente para propor a tais sombras da imaginação a desejada suspensão da descrença, naquele momento, o que constitui a fé poética” (1817, chap. XIV – trad. nossa, grifos nossos).

A frase “suspensão da descrença” tornou-se, desde então, muito importante para os estudos literários, funcionando como uma espécie de autorização tácita para o uso de elementos sobrenaturais na escrita. É importante perceber como esse conceito representava um rompimento com uma tradição literária que, mesmo quando lidava com eventos inverossímeis, adotava um discurso realista. O romance “As Viagens de Gulliver” (1726), por exemplo, inicia com uma nota do editor que apresenta o autor daquele relato como uma pessoa real no mundo e, além disso, alguém extremamente confiável: “[...] e realmente o autor era tão distinguido por sua veracidade, que se tornou uma espécie de provérbio entre seus vizinhos de Redriff, quando alguém afirmava algo, dizer, era tão verdade como se o Sr. Gulliver o tivesse dito” (SWIFT, 2004, p. 10-11). Podemos entender, portanto, que Coleridge, ao empregar a frase “suspensão da descrença”, queria defender seu direito de tratar literariamente de temas e eventos que não pudessem ser considerados como naturais, ou seja, pertencentes ao mundo real, sem ter que fingir o contrário – como o faz Swift, por exemplo. Mary Shelley, na edição de 1831 de

seu “Frankenstein”, seguiria Coleridge na sua tentativa de conciliar a literatura com o sobrenatural. A autora incluiu um prólogo em que justifica o elemento fantástico de sua obra, argumentando que “ainda que impossível como realização física, ao delinear as paixões humanas oferece um ponto de vista mais compreensivo e verdadeiro para a imaginação do que qualquer forma de relato de fatos reais” (2015, trad. nossa). Tradicionalmente, o termo “suspensão da descrença” tem sido utilizado em referência a obras de fantasia e ficção científica. Todavia, os estudos contemporâneos da narrativa apontam para um desgaste do conceito: já estaríamos tão bem treinados para o universo da ficção fantástica que hoje faria mais sentido pensar em contratos de crença, ao invés de atos de fingimento, que se estabelecem diante de determinadas obras de ficção (BILLANDZIC, 2008).

A outra referência literária que nos interessa para essa discussão vem de um texto de Oscar Wilde, de 1889: “A Decadência da Mentira”. Neste ensaio, escrito em forma de diálogo, Wilde critica duramente a literatura realista/naturalista de sua época, inspirada num socialismo emergente, que almejava produzir um retrato profundo e verdadeiro do mundo real. O personagem de Wilde nos diz: “Os antigos historiadores apresentavam-nos deliciosas ficções sob a forma de fatos; o moderno romancista oferece-nos fatos estúpidos à guisa de ficções.” (1994, p. 28-9) Wilde defende um ideal de beleza estética na arte, repudiando qualquer compromisso com o real. Em outro trecho, seu personagem declara:

[O jovem escritor] [...] muitas vezes acaba por escrever romances tão fiéis à vida que perdem toda verossimilhança. [...] E se nada pode reprimir, ou, ao menos, modificar essa monstruosa idolatria do fato, a Arte tornar-se-á estéril e a Beleza desaparecerá da terra. (p. 30)

Enfim, Wilde defende a primazia do artístico sobre o factual.

Nos dias atuais, como poderemos entender esse movimento em direção ao reality empreendido pela produção audiovisual? Haverá hoje uma supervalorização da verdade referencial no cinema? Seria esta tendência hiper-realista uma resposta às possibilidades de manipulação dos meios de reprodução da imagem inerentes ao mundo digital, hoje ao alcance de qualquer um? Robert Stam nos lembra que “[...] uma vez que sabemos que as imagens podem ser criadas eletronicamente, ficamos mais céticos quanto ao seu valor

de verdade.” (2000, p. 319-20, trad. nossa) Os efeitos dessa perda do valor documental da imagem no universo da ficção audiovisual, todavia, ainda são pouco claros.

Sabemos que o cinema nasce, experimentalmente, no final do século XIX, contemporâneo da tendência realista na literatura. Conforme nos lembra Manovich (1995, p. 2, trad. nossa): “O cinema surgiu do mesmo impulso que originou o naturalismo, a estenografia e os museus de cera. O cinema é a arte do índice, é uma tentativa de se fazer arte com pegadas.” Quando o cinema começa a desenvolver uma linguagem narrativa própria, ela é em grande medida inspirada na literatura e calcada na reprodução realista das imagens. Não é à toa, portanto, que profissionais como cenógrafos e maquiadores tenham sido tão importantes para o desenvolvimento da indústria cinematográfica no século XX – era preciso convencer o espectador da verossimilhança daquilo que se apresentava na tela. Hoje, os artistas da maquiagem e do cenário sentam-se à frente de uma tela de computador, e o filme que nos captura o olhar pode ter sido inteiramente criado por imagens de coisas que nunca existiram fisicamente no mundo. Como Manovich ressalta, “[...] o cinema não pode mais se distinguir claramente da animação. Ele não é mais uma tecnologia indicial de mídia, mas, antes, um subgênero da pintura” (1995, p. 3, trad. nossa).

Para o teórico Ismail Xavier (1977), a linguagem cinematográfica se desenvolveu entre dois polos: “a opacidade e a transparência”. Enquanto o cinema opaco seria aquele que chama a atenção para seus elementos constitutivos, evidenciando ao espectador que há pessoas por trás da câmera contando uma história, organizando as imagens de uma determinada maneira etc., o cinema transparente seria aquele calcado numa técnica de representação que deseja ser invisível, com o intuito de envolver o espectador no filme como se a história naturalmente se desenrolasse diante de seus olhos. Para Xavier, no cinema clássico, essencialmente transparente: “[...] trata-se de projetar na tela um microcosmo que se propõe, na sua totalidade, como réplica em relação ao mundo do lado de cá; e, em suas relações internas, constitui uma rede consistente de fatos que parecem contar-se a si mesmos” (2005, p.62). O cinema se apresentaria ao espectador, dessa forma, como uma “janela para o mundo”. É por esta janela que tomamos conhecimento de fatos

inequívocos, que verdades históricas nos são reveladas. Outro teórico do cinema clássico, Bordwell, vai nos dizer que:

É tarefa da narração clássica convidar à formulação de hipóteses altamente prováveis e exclusivas e então confirmá-las, mantendo ao mesmo tempo a diversidade no desenvolvimento concreto da ação. [...] No conjunto, a narração clássica administra o ritmo de fruição do filme solicitando ao espectador que elabore o syuzhet e o sistema estilístico de uma única forma: construindo uma fábula denotativa, unívoca e integral. (2005, p. 298)

Ainda que Bordwell e Xavier tomem como base para seu trabalho de análise da narrativa cinematográfica um conjunto de filmes produzidos por Hollywood anterior à década de 70, não é difícil de constatar como estas características do cinema transparente são dominantes até hoje. No grupo dos vencedores do Oscar de melhor filme no período de 2010 a 2014, listados no Quadro 1, nota-se que em nenhum deles há qualquer tendência ao “opaco”, ou seja, à revelação das técnicas narrativas, ou ainda qualquer falha na observância dos três critérios básicos mencionados por Bordwell: denotação, unidade de sentido e integridade narrativa. “*Birdman*”, por sua vez, nos parece dispor desses elementos de uma forma original que, em certa medida, contraria os cânones da representação clássica no cinema hollywoodiano.

### **“*Birdman*” – ou a luta pela verdade**

Crise de identidade, futilidade do mundo das celebridades, vaidade, envelhecimento, sentido da vida: todas essas são opções válidas enquanto possibilidades interpretativas para “*Birdman*”. Entretanto, se temos que definir um grande tema ao redor do qual toda a trama, e a própria feitura do filme, se desenvolve, só há uma palavra a escolher: a verdade. Isso não quer dizer, todavia, que “*Birdman*” seja um filme realista no sentido de que se ocuparia em revelar uma verdade inequívoca que está em algum lugar fora da tela. Pelo contrário, é na permanente tensão da dúvida entre o que é verdadeiro e o que não é, dentro da própria narrativa, que o filme encontra seu brilho. A verdade que está em conflito aqui é a da experiência humana de seus personagens, tão somente. Ademais, o que interessa em “*Birdman*” é problematizá-la, e não capturá-la.

A narrativa se desenvolve dentro de um teatro, o espaço da representação ao vivo, ambiente indicial por natureza. No palco, é o olho-no-olho entre atores, e entre estes e a plateia, o que prevalece. Riggan Thomson, estrela decadente de Hollywood, investe suas economias na produção de uma peça na Broadway, estrelada, dirigida e escrita por ele a partir de um conto de Raymon Carver (Sobre o que falamos quando falamos no amor). O universo diegético em que se desenrola o filme é, portanto, antagônico ao que seu protagonista ocupava e onde amealhou fama e fortuna: o do filme de efeitos especiais, gênero em que a realidade é falsificada em função da fantasia e do delírio da emoção fácil, potencializados pela tecnologia – e que, numa coincidência nada acidental, fora também o universo do ator que o interpreta, Michael Keaton. Essa busca pela “verdade”, a tensão entre o autêntico e o falso, irá muito além do cenário, pois estará representada em praticamente todos os conflitos entre os personagens, além, claro, do grande embate de Riggan Thomson com sua própria consciência, encarnada na figura fantasmagórica do personagem-herói. Além disso, nós, espectadores, nos descobriremos dentro de uma charada aparentemente sem resposta – o que é real e o que é imaginário para Riggan: “Thomson, assim como o espectador, não sabe o que é verdade e o que é teatro (ou cinema): ele pode levitar? Consegue fazer objetos flutuarem? Está morto?” (DÁVILLA, 2015)

Logo na primeira cena do filme, após o prólogo em que vemos um foguete cruzando o céu, nos deparamos com Riggan flutuando em seu camarim, em pose de meditação. Minutos depois, leremos, no canto inferior do seu espelho, a frase: “Uma coisa é uma coisa, não o que se diz sobre aquela coisa”. Mais tarde, novamente no camarim, Riggan ouvirá de “*Birdman*”: “Nós deveríamos ter feito aquele *reality show* que nos ofereceram.” (31’) Irônica e nada casual, a referência ao *reality show* é uma chave de leitura poderosa para o filme, pois esse tipo de programa costuma combinar encenação da realidade, busca da originalidade, confinamento e conflito de egos – todos ingredientes pronunciados na trama de “*Birdman*”. Alguns outros momentos marcantes em que a determinação do real é problematizada são:

1. Quando Riggan e sua filha (Sam) discutem, ela o lembra de que ele parece estar fora do mundo, pois não tem identidade virtual

- (Facebook ou Twitter). Sam encerra a discussão com a frase: “É você que nem existe.” (40’);
2. O personagem de Riggan, Eddie, durante uma encenação da peça, declara, em sua última e derradeira fala: “Eu não existo. Eu não estou aqui.” (44’);
  3. Riggan se coloca no topo de um prédio, prestes a pular, quando ouve de uma moradora do prédio vizinho, que o enxerga do terraço: “- Isso é de verdade ou você está fazendo um filme?” Ao que ele responde, após um segundo de hesitação: “- Um filme.” E ela rebate: “- Vocês do cinema são cheios de lorota.” (91’)

Esse debate sobre o que é real e verdadeiro de forma alguma fica restrito ao protagonista. Ele envolve todo o universo do teatro e seus atores num grande jogo representativo. Numa das sequências mais marcantes do filme, após uma apresentação teste, as duas atrizes, Leslie e Laura, estão no camarim. Leslie acaba de ter uma discussão violenta com seu namorado e colega de palco, Shiner, pois ele havia tentado transar com ela durante a encenação da peça – ironicamente, eles não conseguem fazer sexo na vida real há muito tempo. Psicologicamente abalada, ela chora e procura consolo nos ombros de Laura, quando lhe diz: “Eu sempre sonhei em ser uma atriz da Broadway, desde que eu era pequena e agora estou aqui. E eu não sou uma atriz da Broadway, eu ainda sou uma criança. Eu continuo esperando alguém me dizer que eu cheguei lá.” (46’) Laura então segura seu rosto e declara, em tom sério: “Você chegou lá”. Em seguida, Riggan, que é namorado de Laura, entra no camarim e faz um breve discurso elogioso a Leslie, dizendo-lhe o quão bela, talentosa e importante ela é. Agora é a vez de Laura chorar no ombro da amiga: “Dois anos e ele nunca disse algo assim pra mim.” E então Leslie repetirá para Laura os elogios que recebeu de Riggan. A cena se encerrará com um beijo apaixonado entre elas. São duas atrizes no camarim, após uma pré-estreia, encenando uma para outra o que gostariam de ter ouvido “de verdade”, enquanto problematizam suas relações amorosas e identitárias, acrescentando mais uma camada de dúvida para a trama.

Shiner, por sua vez, ao mesmo tempo em que representa a salvação do projeto teatral de Riggan – ele é incorporado ao elenco quando um ator se acidenta –, o antagoniza, dificultando a realização da peça como pode: questiona o texto, fica bêbado no palco durante uma apresentação teste, reclama do cenário. Ele é o personagem que inverte os valores “realidade e ficção” e proclama a arte como única coisa essencialmente verdadeira no mundo – ecoando Oscar Wilde. Para Shiner, a verdade é sempre maior no palco do que na vida. Na cena da briga com Leslie, ao término da apresentação teste, ela lhe dirá: “Talvez lá em cima você seja o Sr. Verdade. Mas no mundo real, onde realmente conta, você é uma baita fraude.” (45’) Mas ele certamente não pensa assim. Em seus jogos pueris com Sam (“verdade ou desafio?”), no terraço do teatro, ele sempre escolherá a verdade. Quando ela reclama que Shiner nunca escolhe “desafio”, ele dirá: “A verdade é sempre interessante.” (51’) E ainda, referindo-se ao palco: “Eu não finjo lá – apenas em todos os outros lugares.” Shiner não apenas duvida da capacidade de Riggan realizar seu projeto, ele também sabota sua motivação. Ao saber que Riggan tinha uma ligação pessoal com Carver – o escritor teria assistido a uma encenação escolar em que Riggan atuou e, ao final, lhe enviado um elogio rabiscado em um guardanapo, “Obrigado por uma atuação honesta.” (35’) –, Shiner deliberadamente se apropria da história: numa entrevista a um suplemento cultural de jornal, conta-a como se fosse sua, o que deixa Riggan furioso e ainda mais complexado.

O clímax do filme acontece ao final da apresentação de estreia, quando Riggan, ao invés de usar uma arma de mentira para encenar o suicídio de seu personagem, usa uma arma de verdade – Shiner havia, durante um ensaio, lhe pedido que usasse uma arma mais convincente. Ele não morre, mas é seriamente ferido. Não por acaso, a primeira cena no palco do teatro havia se encerrado com sangue, o daquele mau ator que sofre um “acidente” e em seguida é substituído por Shiner. É o sangue humano que abre e fecha a jornada dos personagens no palco. Nas palavras da crítica Tabhita, que teria o poder de arruinar a peça com uma resenha negativa: “Thomson deu à luz uma nova forma de arte que só pode ser descrita como ‘super-realismo’. Sangue foi derramado literal e metaforicamente por artista e público, sangue de verdade. O sangue que tem dolorosamente faltado nas veias do teatro americano.”

(105') Minutos depois, no quarto do hospital em que Riggan está internado, o filme será encerrado com um final aberto: a última cena é um sorriso de Sam, ao olhar para o céu, da janela, procurando o pai. Ouvimos sons de pássaros e pensamos: o que aconteceu com ele?

A montagem do filme, por sua vez, nos leva ao extremo do naturalismo: os cortes são invisíveis na maior parte do tempo. Conforme nos lembra Xavier: "...o 'efeito de janela' e a fé no mundo da tela como um duplo do mundo real terá seu ponto de colapso ou de poderosa intensificação na operação de montagem." (2005, p. 25) Aqui, é claro, a opção foi a de potencializar o efeito da transparência, o que por sua vez se choca com a indistinção entre o mundo imaginário de Riggan e a realidade diegética. Acrescente-se a isso o fato de que a trilha sonora transita em dois níveis: é trilha enquanto elemento técnico, é também "personagem" (possui caráter denotativo), pois o músico que a executa aparece duas vezes durante o filme, e temos mais um elemento de confusão entre o "opaco e o transparente". A crítica de cinema reconheceu a qualidade das atuações e da técnica de filmagem em "*Birdman*" de forma praticamente unânime. Todavia, houve quem visse aí um virtuosismo vazio, alegando que o filme seria um punhado de clichês hollywoodianos embalados numa técnica de filmagem impecável, num filme confuso, e por isso mesmo enganador (FRODON, 2015). Para nós, é justamente a combinação da técnica narrativa com as peculiaridades da trama o que faz deste filme um acontecimento digno de nota no universo do cinema *mainstream* – forma e conteúdo são aqui absolutamente indissociáveis e interdependentes. Diferentemente do cinema realista clássico, que quer garantir a integridade do mundo diegético, "*Birdman*" nos convida a apagar a linha que separa o sonho da realidade. Bordwell nos lembra que (grifos nossos):

Enquanto a narração do cinema de arte pode promover um apagamento das linhas de separação entre a realidade diegética objetiva, os estados mentais dos personagens e os comentários narrativos inseridos, o filme clássico nos solicita a supor distinções bastante claras entre esses estados. (BORDWELL, 2005, p. 290)

Ao espectador de "*Birdman*" não é dado o direito de traçar uma linha clara que separa o que é estado mental do que é realidade diegética, efeito alcançado graças ao uso de modernas tecnologias de manipulação de

imagens. Manovich, ao refletir sobre a reconfiguração do imaginário em nossa sociedade a partir do impacto das novas mídias, chama a atenção para as possibilidades cada vez maiores de se expor e manipular o universo interior dos indivíduos: “O que antes havia sido um processo mental, um estado único e individual, agora torna-se parte da esfera pública.” (2001, p. 60) Em “*Birdman*”, é como se nós, os espectadores, tivéssemos um acesso direto à consciência do protagonista, como se vivêssemos a sua loucura – não há um filtro que nos indique em que momento ele começa a sonhar. Refletindo sobre os efeitos das tecnologias digitais na produção cinematográfica, tendo em mente a produção dos anos 90, Manovich reforça o argumento de que o cinema *mainstream* permanece profundamente ligado à representação realista do mundo, em que pese a ampla utilização de recursos tecnológicos na construção e modificação das imagens:

Embora hoje a maior parte dos lançamentos em Hollywood envolva cenas manipuladas digitalmente, o uso dos computadores é cuidadosamente escondido. O cinema narrativo comercial ainda continua preso ao estilo realista clássico em que imagens funcionam como imaculados documentos fotográficos de alguns eventos que se passaram diante da câmera. O cinema se recusa a abandonar seu efeito cinemático original, um efeito que, de acordo com a penetrante análise feita por Metz nos anos 70, depende da forma narrativa, do efeito do real e da arquitetura cinematográfica funcionando conjuntamente. (1995, p. 11, trad. nossa)

Pois é justamente na organização deste conjunto – forma narrativa, efeito do real e arquitetura cinematográfica, para retomar as palavras de Manovich – que “*Birdman*” nos parece capaz de apontar para um novo horizonte no cinema *mainstream*. Em “*Birdman*”, o real e o imaginário se sobrepõem para dar sustentação à trama: o hiper-realismo das técnicas de filmagem e montagem, criador de uma estética próxima do documental, é conjugado à presença fantástica do personagem imaginário e seu efeito sobrenatural às ações do protagonista, que se mistura à trama desde o primeiro momento e nunca nos deixa saber ao certo o que é real e o que não é. Ao tornar indistinguíveis no fluxo diegético estados mentais, alucinações e representação realista da ação, “*Birdman*” encena a tensão entre “a opacidade e a transparência” na arte contemporânea, entre nossa latente atração pelo real e o reconhecimento de sua impossibilidade última de determinação, numa

narrativa construída a partir de múltiplos conflitos sobre a determinação da verdade, que se revelam tanto na trama e na caracterização dos personagens quanto no processo da montagem cinematográfica, culminando numa obra com final aberto. Por tudo isso, o sucesso de “*Birdman* – ou a inesperada virtude da ignorância”, vencedor dos prêmios mais importantes da edição de 2015 do Oscar, nos sugere a possibilidade de o cinema *mainstream* estar se abrindo a estratégias narrativas que, de alguma maneira, fogem aos preceitos da estética hollywoodiana clássica.

## REFERÊNCIA

BILANDZIC, Helena. Fictionality and perceived realism. **Communication Theory**, n. 18, 2008.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**, vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

COLERIDGE, Samuel. Biographia Literaria. 1814. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>>. Acesso em: 08/12/2014.

DÁVILLA, Sérgio. Cheio de referências, Birdman é o mais ousado do Oscar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28. jan. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1581416-critica-cheio-de-referencias-birdman-e-o-mais-ousado-do-oscar.shtml>>

FRODDON, Jean-Michel. Birdman: l’illusion de la complexité. 24/02/2015 Disponível em: <<http://www.slate.fr/story/98321/birdman-parfait-oscar-meilleur-film>>. Acesso em: 14/04/2015.

GUIMARÃES, Denise. O hibridismo no cinema contemporâneo. **Revista Contracampo**, n. 13. Niterói: UFF, 2005.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

\_\_\_\_\_. What is digital cinema? (1995) Disponível em: <<http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema>>. Acesso em: 15/03/2015.

MUREDDA, Angelo. Easy virtue: Alejandro González Iñárritu's Birdman. Disponível em: <<http://cinema-scope.com/CURRENCY/EASY-VIRTUE-ALEJANDRO-GONZALEZ-INARRITUS-BIRDMAN/>>. Acesso em: 14/04/2015, 18h23.

SCHWARTZ, Christian. Gênese autobiográfica da ficção. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, **Jornal Cândido**, no. 09, abril de 2012.

SHELLEY, Mary. Frankenstein. (1831) Disponível em: <<http://literature.org/authors/shelley-mary/frankenstein/preface.html>>. Acesso em: 07/07/2015.

STAM, Robert. **Film theory** – an introduction. Massachusetts: Blackwell, 2000.

SWIFT, Jonathan. As viagens de Gulliver. (1726) eBooks Brasil: 2004. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/gulliver.pdf>>. Acesso em: 23/05/2015, 23h07.

WILDE, Oscar. **A decadência da mentira e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 26.08.2015

Aceito em: 09.10.2015