
BIRDMAN E O SENTIDO DA EXISTÊNCIA: ANÁLISE FÍLMICA CELEBRANDO 10 ANOS DE UMA MASTERPIECE

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9827

Antenor Ferreira Correa¹

Resumo: Neste texto, proponho uma análise fílmica de base hermenêutica para o filme *Birdman (ou a inesperada virtude da ignorância)* escrito e dirigido por Alejandro Gonzalez Iñárritu. Esta obra é aqui considerada em relação às interpenetrações e interações entre os planos filosóficos, simbólicos, perceptuais e técnicos realizados no filme. Estes domínios são complementados com reflexões sobre aspectos da cinematografia e da transdiégese ocorrente na trilha sonora com o objetivo de interpretar as múltiplas camadas de significado e as questões existências propostas no enredo. Desse modo, intento demonstrar a absoluta organicidade do filme de modo a justificar, com base em critérios artísticos, o adjetivo *masterpiece* explícito no título deste artigo.

Palavras-chave: *Birdman*; crítica de cinema; análise fílmica; existencialismo.

BIRDMAN AND THE MEANING OF EXISTENCE: FILM ANALYSIS CELEBRATING THE 10TH ANNIVERSARY OF A MASTERPIECE

Abstract: In this article I propose a hermeneutic film analysis of the movie *Birdman (or The Unexpected Virtue of Ignorance)* written and directed by Alejandro Gonzales Iñárritu. This work is considered in relation to the interactions and interpenetrations among the philosophical, symbolic, perceptual, and technical levels carried out in the film. These domains are complemented with reflections on aspects of cinematography and the transdiégesis that occurs in the soundtrack. By analyzing these elements, I aim to interpret the multiple layers of meaning and the existential questions proposed in the narrative. In doing so, I intend to demonstrate the organicity of the film to justify, based on artistic criteria, the adjective “masterpiece” explicitly used in the title of this article.

Keywords: *Birdman*; film criticism; film analysis; existentialism.

BIRDMAN Y EL SENTIDO DE LA EXISTENCIA: ANÁLISIS DE LA PELÍCULA EN CONMEMORACIÓN DE LOS 10 AÑOS DE UNA OBRA MAESTRA

Resumen: En este artículo propongo un análisis cinematográfico de base hermenéutico de la película *Birdman (o La inesperada virtud de la ignorancia)* escrita y dirigida por Alejandro Gonzales Iñárritu. Este trabajo se considera en relación con las interacciones e interpenetraciones entre los niveles filosófico, simbólico, perceptual y técnico que se llevan a cabo en la película. Estos dominios se complementan con reflexiones sobre aspectos de la cinematografía y la transdiégese que se produce

¹ Universidade de Brasília. *Visual music*, música para cinema, arte sonora. <https://orcid.org/0000-0003-0257-3059>. antenorferreira@yahoo.com.br

en la banda sonora. A través del análisis de estos elementos pretendo interpretar las múltiples capas de sentido y las preguntas existenciales propuestas en la narrativa. Al hacerlo, pretendo demostrar la organicidad de la película para justificar, a partir de criterios artísticos, el adjetivo “obra maestra” utilizado explícitamente en el título de este artículo.

Palabras clave: Birdman; crítica de cine; análisis de cine; existencialismo

Introdução

O filme *Birdman (or The Unexpected Virtue of Ignorance)*, 2014, escrito e dirigido pelo cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu, apesar das críticas positivas e das premiações recebidas, não é uma obra que surge imediatamente à memória quando pensamos nos filmes mais marcantes que já assistimos². *Birdman* (Figura 1) foi indicado em nove categorias do Oscar e venceu quatro: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro Original e Melhor Fotografia. Recebeu o prêmio de Melhor Elenco (em cinema) oferecido pela Screen Actors Guild e, também, recebeu Globo de Ouro de melhor ator (para Michael Keaton) e de Melhor Roteiro. Partindo dessa constatação, o objetivo aqui não é identificar as possíveis causas desse esquecimento, mas, de outro modo, justificar o porquê *Birdman* deveria não somente ser lembrado dentre os melhores filmes, mas também ser considerado no âmbito das obras classificadas como “obra-prima” [*chef-d'œuvre*]. Para tanto, utilizarei o método de análise hermenêutica visando evidenciar as articulações entre as partes componentes, os aspectos técnicos envolvidos e fornecer uma interpretação da obra.



Figura 1: poster de divulgação de *Birdman*. O filme foi classificado no gênero comédia dramática.

² Essa afirmação tem por base, além de conversas informais com amigos cinéfilos, algumas listas, a cada ano revisitadas, dos “melhores filmes de todos os tempos” publicadas por instituições ligadas ao cinema, tais como a *Hollywood Reporter*, que promove esse tipo de classificação baseada em opinião de críticos e na preferência popular. Tanto nas listas publicadas em [2014](#) e em [2023](#) nota-se a ausência de menção a *Birdman*.

O adjetivo obra-prima será entendido como um trabalho artístico considerado extraordinário, constituindo, assim, uma realização ímpar e notável de seu autor que não apenas demonstra o ápice de sua competência técnica e estética, mas também uma originalidade intelectual. Neste sentido, acompanha a definição e a problematização histórica embutida nessa expressão como proposto por Hans Belting e Artur Danto na coleção intitulada *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre?* (2000), na qual os autores analisam a transformação dos sentidos do termo obra-prima que, a partir do final do século XVIII, deixou de significar uma prova para avaliar a aptidão técnica de um artesão e adquiriu conotações filosóficas mais amplas (Belting et. al, 2000). Nessa nova compreensão, o conceito de obra-prima deixa de ser um aspecto exclusivamente ligado ao gosto individual ou a um contexto cultural particular e adquire critérios objetivos para a avaliação do trabalho artístico³. Em vista disso, a crítica de arte passou a basear o julgamento da obra em razão de aspectos permanentes que não são afetados por modismos ou por variações do gosto das distintas sociedades.

Quais seriam, então, esses critérios objetivos para balizar um julgamento artístico? A pergunta não possui uma resposta consensual (Danto, 2000), pois há a compreensão de que o julgamento artístico é essencialmente subjetivo e, conseqüentemente, atrelado a preferências individuais forjadas culturalmente em um momento histórico determinado. Desse modo, não existiriam padrões universais de excelência artística e, por conseguinte, o significado de uma obra de arte estaria mais determinado pela interpretação do observador do que pela intenção do artista. Entretanto, penso que alguns aspectos intrínsecos ao labor artístico podem certamente ser elencados, tais como originalidade, capacidade da obra em evocar uma resposta emocional, habilidade técnica e organicidade. Há autores que acrescentariam o domínio formal (Clement Greenberg, 1988), o engajamento do observador (Michael Fried, 1998, com seu conceito de “teatro do espectador”) e uma temática relevante. Jacques Rancière (2014), adicionalmente, afirmaria que toda obra de arte comporta uma dimensão política e, assim, deve desafiar os modos dominantes de percepção, ou seja, as estruturas de poder existentes, e criar novas possibilidades para se perceber o mundo.

No orbe da análise filmica, compreende-se que o filme deve *mostrar* uma história, isso significa que, embora o roteiro em si seja importante para os aspectos narrativos, o discurso com as imagens tem a primazia. Esse entendimento, por sua vez, implica na excelência da cinematografia (ou fotografia, como é chamado em português) e da edição (que, obviamente, refere-se não somente aos aspectos técnicos de justaposição de cenas, mas sobretudo à manipulação temporal do enredo). Penso que, além dos critérios apresentados, para ser avaliado como obra-prima, um filme deve permitir múltiplas camadas de significado, promover uma experiência estética significativa, refletir sobre questões relevantes (mesmo quando se trata de filme cuja função primeira seja a de entretenimento) e possuir uma organicidade explícita. Esses aspectos estão presentes em *Birdman* e serão demonstrados a seguir; todavia, vale uma observação inicial a respeito da organicidade.

Organicidade refere-se às relações entre as partes e o todo. Em arte, isso implica que todos os componentes de uma obra devem estar intrinsecamente articulados de modo a serem percebidos como integrantes desse todo e, caso alguma dessas partes seja retirada ou modificada, o todo será afetado, transformado e, possivelmente, ressignificado. Tratando-se do cinema, essa organicidade deve estar manifesta em todos os componentes do filme, ou seja, enredo, cinematografia, planos de filmagem, sonoplastia, etc. Estes devem estar conectados e concorrendo para integridade da obra de modo que as relações existentes possam ser percebidas como convergentes. Parece óbvio, mas essa característica nem sempre está presente. Por exemplo, é muito comum no cinema brasileiro a contratação de um compositor para criar a música sem que este/a assista ao filme. Mais problemático é o uso de músicas já existentes como trilha sonora. Nesse procedimento, o cineasta (ou responsável

³ Essa paráfrase provém da seguinte passagem de Belting & Danto (2000): “L'élection de certaines œuvres jugées, selon des critères propres à chaque société, au-dessus des autres reflète l'évolution du goût. Mais la permanence dans l'estime et la fascination qu'exercent certains chefs-d'œuvre peuvent donner à penser que ceux-ci se situent au-delà des fluctuations du goût, à un niveau complexe de rapports entre le spectateur et l'œuvre, de façon, semble-t-il, objective”.

pela parte sonora) escolhe alguma música de sua preferência e que pensa ser adequada para a cena na qual será inserida. A utilização de músicas antigas (não compostas especificamente para o filme) pode ser um problema quando estas carregam significados que nem sempre convergem com o contexto do filme. Esta foi uma das principais críticas dirigidas a Stanley Kubrick que incluiu, entre outras, composições de Johann Strauss e Richard Strauss em *2001 uma Odisseia no Espaço*⁴. Embora compreensível, a utilização da valsa *Danúbio Azul* de Johann Strauss, por exemplo, carrega significados ligados a um período e a um contexto social distintos daquele mostrados em *2001*. Royal Brown comenta que “em *2001*, o espectador/ouvinte tende a vivenciar a abertura de *Also sprach Zarathustra*, de Richard Strauss, por exemplo, mais como um fragmento artístico separado expressando em um meio diferente aquilo que o filme expressa em termos visuais e narrativos do que como um gerador de afeto narrativo⁵ (Brown, 1994, p.239). Um exemplo positivo de organicidade explícita entre trilha sonora (*underscore music*), sonoplastia (*sound design*) e narrativa é encontrado no filme *Oppenheimer* (2023) no qual se percebe a integração absoluta desses e de outros aspectos do filme⁶. Outro exemplo da fragilidade trazida com a falta de organicidade pode ser observado nos *blockbusters* de ação. Em muitos trabalhos desse gênero há o uso gratuito da violência, da destruição e da pirotecnia explosiva pelo simples fetiche. Esses efeitos, além de não estarem necessariamente articulados com a narrativa, já que permanecem como um fim em si mesmos, não abrem espaço para a complementação criativa do fruidor, diminuindo, assim a experiência estética. Há ótimos filmes de guerra (*Dunkirk*, *Apocalypse Now* ou *Blackhawk Down*, por exemplo) onde explosões e perseguições são usadas comedido com objetivos plásticos, emocionais, sempre a serviço da história e estimulando a imaginação do observador.

***Birdman*: sinopse**

Birdman é o nome de um super-herói que o ator Riggan Thomson (astro de filmes de ação) interpretou algumas vezes no cinema e com isso conseguiu fama e ascendeu ao estatuto de celebridade. Entretanto, Thomson não se sentia de fato realizado como ator nesse papel e decidiu não mais interpretá-lo, interrompendo, então, a sequência dessa franquia de filmes. Na tentativa de realizar algo significativo como artista, Thomson adapta para teatro o conto *What We Talk About When We Talk About Love* do escritor e poeta Raymond Carver. Ele levanta dinheiro penhorando sua casa e usando a pequena fortuna que havia conseguido, aluga um teatro na Broadway, contrata atores e todo o pessoal técnico para levar a cabo a montagem desse espetáculo no qual também atua como diretor e ator principal. O conflito instaurado se dá pelo fato de que a maioria das pessoas envolvidas nessa montagem cênica, incluindo seus familiares, não veem sentido no que ele está fazendo e acham que a peça será um grande fiasco e certamente irá levá-lo à falência. Paralelamente, Riggan Thomson sofre alucinações e é assombrado pelo super-herói antes interpretado que ora surge como espécie de esquizofrenia e ora revela-se como alter ego do ator, sempre criticando-o pelas decisões tomadas e por havê-lo abandonado.

Observam-se, de saída, algumas camadas em jogo no enredo: um ator de cinema comercial interpretando uma peça de teatro, por sua vez, baseada em obra literária e apresentada (para nós

⁴ Há várias entrevistas (encontradas facilmente na Internet) tratando da polêmica rejeição de Kubrick à música original composta por Alex North para *2001*, em especial a opinião do renomado compositor Jerry Goldsmith que se manifestou ofendido com as substituições feitas por Kubrick ([Jerry Goldsmith: Recording Alex North 2001 A Space Odyssey Part 1 \(youtube.com\)](#)). No contexto acadêmico vale a leitura do artigo de Paul Merkley (2007) abordando, entre outras questões, as implicações semióticas da utilização de músicas do repertório sinfônico nesse filme.

⁵ No original: the viewer/listener tends to experience the opening of Richard Strauss's *Also sprach Zarathustra* in *2001*, for instance, more as a separate artistic fragment expressing in a different medium what the film expresses in visual and narrative terms than as a generator of narrative affect.

⁶ Por exemplo, os sons das batidas de pés no chão do teatro pelas pessoas que ovacionavam *Oppenheimer* convertem-se em sons musicais nos instrumentos de percussão usados na música que se seguirá para ambientar a cena.

espectadores) como um filme. Estrutura-se, assim, uma história sobre uma história dentro de outra história. Nessa “boneca russa”, realidade e irrealidade se imbricam, se fundem e se confundem (como será detalhado adiante). Um ator conhecido por trabalhar em uma forma de arte considerada menor (cinema comercial) busca sua realização no teatro, compreendido como a verdadeira arte dramática. Todavia, mesmo conscientemente fazendo algo que entende como significativo, ele não consegue se desvencilhar da personagem que desgosta (ou seja, *Birdman*). Em vista disso, um outro problema relevante surge: a permanência.

Lápide, água-viva e estrela cadente: dimensões simbólicas do enredo

O filme começa com uma citação textual retirada da lápide de Raymond Carver: “And did you get what you wanted from this life, even so? I did. And what did you want? To call myself beloved, to feel myself beloved on the earth⁷”. Essa frase antecipa dois temas centrais do enredo de *Birdman*, a saber, o sentido da existência humana e a morte, ou seja, o final (físico) dessa existência. Para o autor da frase, o sentido da vida estaria em sentir-se amado e poder afirmar-se a si mesmo como uma pessoa amada. Para Riggan Thomson, o que trará sentido à sua vida é realizar algo significativo como ator. Após essa citação, surge uma segunda imagem que passa despercebida por muitos, pois além de durar apenas 1 segundo, não permite uma interpretação imediata: água-viva na praia (Figura 2). Essa imagem da água-viva também antecipa o terceiro tema abordado no enredo, a permanência. No âmbito da simbologia, das alegorias e intertextualidades presentes no filme, a imagem da água-viva é das mais importantes pois introduz o tema da permanência e da mortalidade. Sabe-se que as águas-vivas são os únicos animais capazes de se regenerarem e, assim, viverem para sempre (Pascual-Torner, 2022). Essa problemática da imortalidade transpassará a narrativa do filme, assumindo distintas interrogações, tais como, o que torna a pessoa imortal? Sua obra, suas conquistas, sua longevidade? Uma personagem fictícia que, de alguma maneira, tornou-se “eterna”, também imortaliza seu intérprete real? Alguém falecido, mas que permanece na memória, não estaria de fato vivo? Ainda relacionado ao tema da mortalidade, a questão do suicídio será apresentada e, desse modo, irá resgatar o tópico da liberdade como ponto central da filosofia de Albert Camus (1989) para quem a única questão existencial realmente relevante é o suicídio (vide adiante). Por fim, uma terceira imagem aparece, uma imagem verdadeiramente em movimento mostrando um meteoro que cai: metáfora do declínio do astro de cinema (ou seja, uma estrela cadente) que irá surgir na próxima cena. Com essas três informações o eixo temático narrativo do filme é estabelecido: início e fim da existência, o sentido dessa existência e a duração dessa existência (que pode ser longa, devido à permanência, ou curta, em razão da decadência).

⁷ “E você conseguiu o que queria desta vida, apesar de tudo? Eu consegui. E o que você queria? Chamar-me de amado, sentir-me amado na terra”

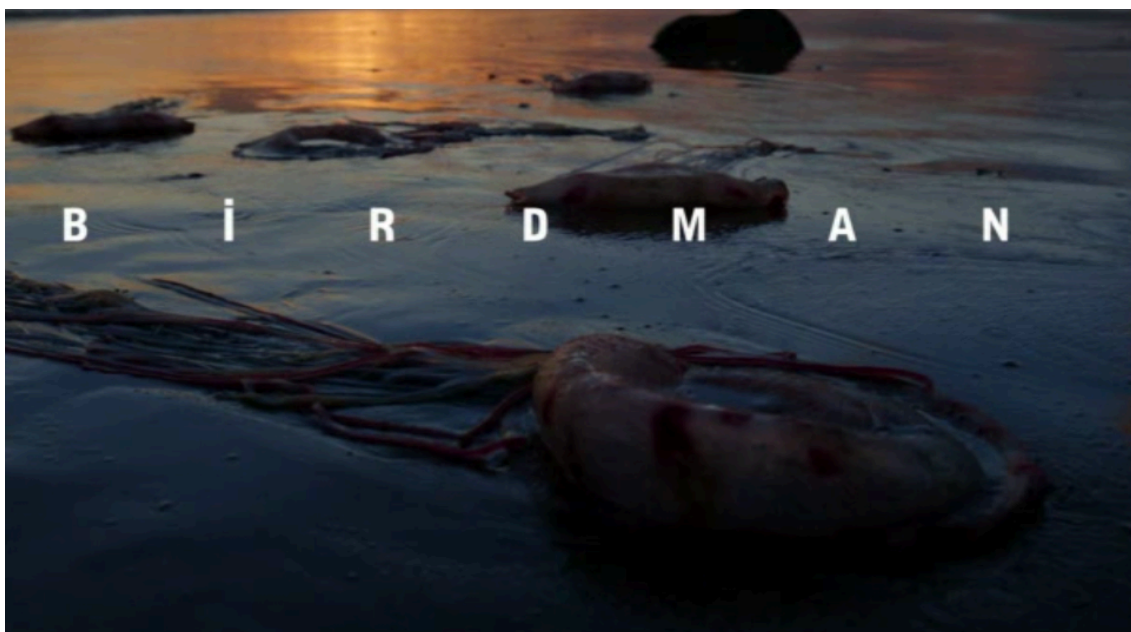


Figura 2: captura de tela da segunda imagem mostrada em *Birdman*.

Água-viva antecipando o tema da imortalidade

Informados por esse eixo temático, é possível já aventar uma explicação para o subtítulo do filme: *Birdman: or the unexpected virtue of ignorance* (a inesperada virtude da ignorância). Isso possibilita questionar por que a ignorância é uma virtude e, também, sobre qual ignorância se afirma a imponderável virtude: qualquer tipo de ignorância é um benefício? Ou somente a ignorância sobre o sentido da vida? Ou, sabendo que o texto adaptado para teatro discute o amor, seria essa virtude somente aquilo que se ignora a respeito do amor? Ainda sobre o título do filme, *Birdman* refere-se, ao homem pássaro, aquele que deseja voar. Contudo, para a personagem real (Riggan Thomson), voar é ser livre, metáfora da liberdade (poder das asas à sua imaginação artística); porém, ironicamente, essa liberdade só pode ser conquistada na alienação da sua segunda persona (*Birdman*), portanto, livrando-se da alucinação que o persegue. Ocorre que Thomson, ao abdicar do super-herói que antes interpretava, perdeu seu estatuto de celebridade e, conseqüentemente, seu controle e influência. Dessa maneira, o conflito se instaura pelas vias existenciais: como continuar reconhecido por fazer algo significativo como ator, porém, desvincilhando-se do cinema comercial? A resposta de Thomson é a peça que encenará no teatro, pois segundo sua própria fala no filme “o teatro trata de emoções humanas complexas. Cinema de ação é o genocídio cultural!”.

Paralelamente, como segunda trama, Thomson tenta se reconectar com sua filha (Sam) que, por sua vez, tenta se reabilitar do uso de drogas. Na tentativa de reaproximação, Thomson traz a filha para trabalhar na produção da peça e Sam tenta recuperar um pouco da notoriedade que o pai antes conquistara valendo-se das chamadas mídias sociais. No entanto, ele recusa fazer parte disso, convencido de que a validação e a transcendência que almeja não podem vir dos quadrinhos ou das plataformas sociais da Internet. Sua filha não acredita em suas intenções como ator e afirma que ele “não está fazendo isso pela arte, mas para se sentir relevante de novo”.

Desse modo, percebe-se a fricção entre o real, o ficcional, o simbólico e o imaginário no interior do próprio filme: drogas, cinema de entretenimento e alucinações representando a fuga da realidade. Vida, arte, meditação, busca de existência significativa, repúdio pelo banal e pelo virtual representando a realidade da personagem principal. O paradoxo é estabelecido em função do que é ou não considerado como significativo. Para o público (e para os amigos, familiares e para a imprensa), Thomson já adquirira notoriedade e importância ao interpretar o super-herói. Todavia, isso não é entendido como significativo pelo próprio ator, mas sim considerado como um fardo. Essa observação remete a uma questão filosófica apresentada por Albert Camus.

O mito de Sísifo e a dimensão filosófica do enredo

Nas linhas iniciais de seu *O Mito de Sísifo* (1989), Albert Camus, talvez tomado por um estado de perplexidade ante os horrores da guerra (já que escreveu esse ensaio em 1942), atesta: “só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio” (1989, p.9). Essa frase reverbera em *Birdman* nos vários momentos em que o suicídio é insinuado e “realizado”, bem como ao longo do enredo (re)confrontando a questão da existência que aflige o personagem principal. Há algumas cenas mostrando personagens dialogando nas sacadas e terraços de prédios com pessoas ocultas passando nas ruas pedindo para se jogarem ou perguntando se se tratava de suicídio mesmo ou de uma filmagem⁸. Em outro momento dentro de seu camarim, Thomson confessa para sua ex-mulher que havia tentado se afogar na praia. Contudo, o momento de maior tensão relacionado ao suicídio acontece na última cena da peça quando Riggan Thomson usa uma arma real e atira em si mesmo no palco. Esse fato será objeto de comentários apologéticos nos jornais identificando mesmo a criação de um novo estilo de se fazer teatro que, segundo a crítica, só poderia ser classificado como “super-realismo”.

No caso específico do personagem (Riggan Thomson) e seu alter-ego (*Birdman*) a questão proposta por Camus valendo-se do mito de Sísifo se articula pelo eixo existencial. Sísifo, após haver escapado da morte por duas vezes, foi condenado por Zeus a uma existência fútil e absurda (carregar uma pedra montanha acima para que, ao fim do dia, esta role montanha abaixo e ele tenha que repetir o mesmo trabalho eternamente). Similarmente, Thomson se vê obrigado a carregar o fardo do super-herói antes interpretado, trabalho este considerado por ele como insignificante. Para livrar-se dessa condenação, a saída é o suicídio. No entanto, contraditoriamente, Thomson ao cometer (ou ao menos tentar) suicídio no palco acaba reconquistando o reconhecimento que buscava como ator e, assim, impingindo novo sentido à sua vida.

O filme é aberto a interpretações a respeito do suicídio de Thomson. A cena de suicídio no teatro é ápice e ponto de segmentação do filme. A partir desse momento divisor há um corte na narrativa, o plano sequência (vide adiante) é interrompido e todo o restante do filme acontece no quarto de um hospital (aqui há também uma ironia, isto é, a migração do teatro para o hospital insinuando a transformação da arte expressiva em uma arte doentia). Há ao menos duas interpretações possíveis para o final do filme. Ou Thomson não conseguiu suicidar-se e o final do filme é realmente como mostrado (mulher, filha e agente visitando-o no hospital comemorando o sucesso da peça⁹), ou ele morreu de fato e tudo o que segue após o suicídio continua sendo sua imaginação. Essa hipótese é plausível justamente porque imediatamente após o suicídio diversas cenas acontecem em retrospecto, como se a sua vida estivesse passando como um filme em câmera lenta diante de seus olhos. Ainda, logo após a visita das pessoas ao quarto de hospital, sua filha Sam vai ao banheiro para colocar água no vaso com as flores que trouxera. Ao voltar ao quarto, Thomson não está mais na cama; Sam vai até a janela e olha para o alto, como se observasse algum pássaro, e abre um sorriso, como se estivesse vendo seu pai voando. Isso poderia ser analisado como se Thomson houvesse morrido no hospital e a filha, ao olhar para o céu, estivesse recordando os momentos gloriosos de seu pai como *Birdman* e, talvez, até pensando que agora, após a morte, ele estivesse mesmo voando.

Observam-se, adicionalmente, outras coincidências entre o livro de Camus e *Birdman*. (1) O Mito de Sísifo contém capítulo sobre o amor, que é também o tema da obra encenada em *Birdman*. (2) Neste ensaio, Camus reflete majoritariamente sobre o absurdo da condição humana. Aspectos absurdos da atualidade são explícitos em vários momentos de *Birdman*, como por exemplo, o fato de a personagem principal ter caído no ostracismo mesmo trabalhando duramente para fazer algo relevante

⁸ Esse aspecto também reverbera na trilha sonora do filme, analisada adiante.

⁹ Essa interpretação é também suportada pela imagem do meteorito ou estrela cadente que, após o suicídio, é mostrado na ascendente.

como ator. Não obstante, há uma passagem no filme na qual ele não faz nada, somente, por acidente, anda de cuecas na rua da Broadway. Nessa caminhada, Thomson é filmado, fotografado, postado nas redes e “viralizado”. Com isso, ele volta novamente a ser notado e comentado pelas pessoas (350.000 visualizações em 2 horas). (3) Camus cita Hamlet, de Shakespeare, para discutir algumas noções atreladas ao sentido da vida. Em *Birdman* não há uma citação direta à Hamlet, mas no camarim de Thomson há um crânio que insinua a famosa caveira do bobo da corte segurada por Hamlet. Ainda, em uma cena externa há um homem amarrado a um andaime gritando uma passagem de Macbeth, que se refere justamente ao significado da vida. O texto gritado pelo homem é pronunciado por Macbeth depois que ele recebe a notícia da morte de Lady Macbeth, no Ato 5, cena 5, linhas 16-27. É um dos discursos mais famosos de toda essa peça de Shakespeare. Nesta passagem, Macbeth insiste que não há sentido ou propósito na vida: “Contrariamente, a vida é um conto / Contado por um idiota, cheio de som e fúria, / Significando nada¹⁰”. Não obstante essas similaridades, o foco do mito de Sísifo é o sentido da existência humana e, assim como em *Birdman*, a pergunta que permanece é: a condenação a uma existência vazia de sentido, a viver com um propósito inútil, é pior que a morte?

O conflito entre desaparecimento e permanência é ilustrado discreta e metaforicamente em alguns momentos do filme. Ao lado das citadas águas-vivas (que reaparecem após o suicídio) e a própria recusa de Thomson em continuar a franquia de filmes do *Birdman*, duas informações são sintomáticas da questão da permanência. Primeiramente, ao lado do teatro no qual a peça está sendo encenada há um poster onde se pode ver o anúncio do musical *O Fantasma da Ópera*. Em 2014, *O Fantasma da Ópera* era o musical mais longevo da história da Broadway, havendo estreado em 1988¹¹ e somente finalizado as performances, devido aos impactos ocasionados com a epidemia do Covid, em 16 de abril de 2023, acumulando quase 14000 apresentações e \$1.3 bilhões de dólares (Lunden, 2023). Esse poster do musical parece, também, sugerir que a longevidade é a condição aspirada pelas montagens cênicas. Ratificando esse ponto, ao final do filme, quando o agente visita Thomson no hospital, ele comenta sobre o sucesso da atuação de Thomson e sobre a crítica recebida no jornal: “esta peça vai permanecer para sempre”. Em segundo lugar, há uma insinuação discreta de que Thomson não conseguiu, mesmo com o sucesso de sua montagem, livrar-se completamente de seu fardo, *Birdman*. Quando ele atira em si mesmo no palco, acaba acertando seu nariz, que depois é refeito plasticamente no hospital. Esse segundo nariz, entretanto, tem o formato parecido com o bico de um pássaro, sugerindo, assim, que, com a sua nova aparência, Thomson terá ainda que recordar de seu passado ao olhar-se no espelho. Ou, dito de outro modo, a imagem especular de Thomson é *Birdman* e, desse modo, amalgamam-se definitivamente as duas personas.

As dimensões filosóficas e simbólicas mencionadas estão articuladas com outros aspectos da filmografia, tais como aspectos técnicos, textuais e imagéticos comentados a seguir.

Plano sequência e transdiegese: dimensões técnicas

Como afirmado, a narrativa de *Birdman* tem um de seus focos baseado na mistura entre real, ficcional, virtual, imaginário e o simbólico. Esse argumento está intrinsecamente associado e mesclado com outros aspectos do filme, tais como a cinematografia e a composição sonora.

Cinematografia ou direção de fotografia referem-se à mesma função. Por isso é comum definir cinematografia como “a arte e a técnica de fotografar filmes, nas quais uma série de imagens são

¹⁰ No original: Rather, life “is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing”.

¹¹ *O Fantasma da Ópera* (musical de Lloyd Webber) havia estreado em 1986 em Londres e dois anos depois se estabeleceu em Nova Iorque permanecendo em cartaz por mais de 35 anos. Estimasse que tenha sido assistido por mais de 20 milhões de pessoas e tenha dado emprego a mais de 6500 pessoas (Lunden, 2023).

criadas para contar uma história visualmente” (NYFA¹²). A cinematografia, portanto, envolve diversos aspectos relacionados à captura de imagens em movimento, tais como iluminação, movimento de câmera, cores (de figurinos, objetos e cenários), seleção de cenas, bem como a duração destas.

A narrativa fílmica é composta de várias tomadas chamadas de cenas e as várias cenas formam uma sequência narrativa. Em *Birdman*, o espectador é imediatamente exposto ao chamado “plano sequência”, isto é, a impressão de que as diversas cenas foram filmadas em uma tomada contínua, sem nenhum corte ou interrupção. Para o olhar da pessoa que assiste ao filme, *Birdman* parece ter sido filmado inteiramente em uma única tomada contínua. Essa realização de grande dificuldade técnica foi atingida fazendo uso de planos sequência e combinando várias tomadas, posteriormente, disfarçadas na edição fazendo uso de transições o mais perfeitamente escondidas. Em razão dessa precisão técnica, Emmanuel Lubezki foi premiado com o Oscar de melhor cinematografia por *Birdman*, que apresenta quase duas horas de um plano sequência.

Em geral, o principal motivo para assumir essa dificuldade extra em um filme é conseguir maior imersão e envolvimento do espectador nas ações dos personagens filmados. Por exemplo, no filme *Children of Men* (também com cinematografia de Lubezki) há uma cena de perseguição filmada dentro de um carro em movimento. Com o plano sequência, o espectador também é colocado dentro do veículo e pode ver e sentir o que acontece a partir do mesmo ponto de vista dos personagens. O espectador torna-se um passageiro desse mesmo carro e, assim, recebe um impacto emocional distinto. Em *Birdman*, além desse caráter imersivo, a opção pelo efeito de tomada única atende também ao propósito estético da organicidade. Com o plano sequência o espectador caminha e voa com o ator, assumindo a perspectiva de Thomson em seus momentos de realidade e alucinação adicionando, desse modo, uma camada extra de percepção desses domínios, isto é, a fusão entre real e ficcional, entre público e privado. O observador não somente acompanha, mas sente a ansiedade e a tensão que afligem a personagem, tornando-se conhecedor de suas intenções e inquietações particulares e das formas como ele escolhe expressá-las para as demais personagens.

Os momentos em que o super-herói alter-ego alucinatório de Thomson se manifesta possuem uma contraparte musical, um solo de bateria (composto pelo baterista mexicano Antonio Sánchez) que também, como a tomada única, parece soar continuamente na cabeça de Thomson. O mais emblemático da mistura entre realidade e imaginação, entretanto, está na forma como essa música se manifesta ao espectador, a saber, ora diegética ora não diegeticamente. O solo de bateria possui a função emotiva e atua, na maioria das vezes, como ambientação sonora (não diegética, portanto). Porém, em alguns momentos, é possível ver o baterista tocando dentro do teatro ou mesmo na calçada (externa ao teatro), e a música passa a atuar diegeticamente. Essa passagem da não-diegeese para a diegeese e vice-versa converge e funde as distintas camadas de realidade e ficção presentes no enredo provocando a pensar se a música não diegética é de fato diegética, já que ressoa renitentemente na cabeça de Riggan.

Há outras músicas (não originais) escolhidas para o filme que comportam a mesma função, ou seja, a transdiegeese. Por exemplo, em uma cena em que uma atriz conversa com Thomson em seu camarim ouve-se como trilha sonora a *Pavane pour une infante défunte* de Maurice Ravel. Quando a atriz deixa o camarim e se dirige ao palco nota-se que essa música acontecia de fato na peça que estava sendo ensaiada. Novamente, o não diegético era, na verdade, diegético e o imaginário era real.

Como já pode ser antevisto na citada *Pavane pour une infante défunte*, trata-se de uma obra cuja temática (morte) relaciona-se intrinsecamente com um dos eixos temáticos do filme. Outras obras musicais utilizadas evidenciam a mesma vinculação orgânica com as questões discutidas no filme. O

¹² Esta definição e mais informações sobre a arte da cinematografia estão disponíveis no sítio da New York Film Academy: <https://www.nyfa.edu/student-resources/best-cinematography-look-birdman/>

uso da música de Tchaikovsky, *Sinfonia No. 4* (Andantino in modo di canzona), bem como o famoso solo de trompa do segundo movimento da *Sinfonia No. 5*, trazem implícito o tema do suicídio, pois supostamente, o compositor russo teria tentado se matar. Outras obras têm uma ligação mais evidente com o enredo, tal como *Harpad* (da missa de Réquiem) do compositor mexicano Victor Stumpfhauser, “Chorus of exiled palestinians from the death of klinghoffer” de John Adams e o *Lied* “Ich bin der welt abhanden gekommen” (estou perdido para o mundo) de Gustav Mahler. Nesta canção, de um caráter expressivo muito angustiante, a letra sugere a imagem de alguém que já transitou por todas as veredas do mundo e atingiu a imobilidade no tempo. Outra obra sintomática da expectativa de fim de existência sentida pelo personagem principal é a *Sinfonia No. 9*, também de Mahler. Neste caso, contudo, a relação entre ambas é mais sutil. Mahler veio a falecer logo após o término da *Sinfonia No.9* e não pode apreciar a performance de sua obra. No caso de *Birdman*, se Thomson houvesse sucedido em seu suicídio teria, também, morrido logo após a conclusão daquela que para ele é a sua realização mais significativa. Por fim, é digno de nota o uso da *Sinfonia No.2* de Sergei Rachmaninoff. Essa obra foi alvo de severas críticas, o que fez com que o compositor russo caísse em um estado de depressão profunda e acabasse por questionar toda a sua produção anterior pelo insucesso dessa sinfonia. Do mesmo modo, Riggan Thomson, durante a maior parte do filme, está sempre confrontando-se e sendo confrontado pelas suas realizações anteriores, conduzindo-o à última tentativa de produzir algo de relevante com a montagem teatral do texto Raymond Carver. Rachmaninoff acabou por redimir-se para si mesmo após a composição de seu famoso *Concerto No. 2* para piano e orquestra que até os dias de hoje é uma das obras mais executada do repertório sinfônico, reconvocando, também, a refletir sobre o outro eixo estruturador de *Birdman*, ou seja, a questão da permanência.

Nesses apontamentos técnicos, fica ilustrado como as demais dimensões temáticas estão articuladas em prol da organicidade do filme.

Labirintos; uma coisa é a coisa: dimensões perceptuais

Em *Birdman*, há a confluência e a mistura entre vários planos perceptuais conflitantes: realidade x ilusão; real x virtual; realismo e ficção; real x descrição do real. Essas imbricações poderiam ser ponderadas também sob uma base psicanalítica considerando-se os planos simbólicos envolvidos. Entretanto, como alguns destes já foram comentados inicialmente, sigo focando em alguns aspectos relacionados à percepção e como estes são inseridos na narrativa fílmica.

Há várias cenas indicativas do trânsito entre estes domínios. Em uma destas, o ator Edward Norton, que interpreta a personagem Mike Shiner (um consagrado ator de teatro), está deitado em uma câmara de bronzeamento artificial lendo “Labirintos” (Figura 3), a coleção de contos e ensaios, de 1962, de Jorge Luís Borges. O uso deste livro não é gratuito ou acidental. O escritor argentino é reconhecido como um mestre do realismo mágico no qual propõe uma aceitação dos elementos sobrenaturais ou fantásticos no ambiente cotidiano¹³. A presença desse elemento mágico é explicitada desde a primeira cena do filme, que mostra Riggan Thomson flutuando enquanto medita em seu camarim, como se a meditação pudesse tirá-lo do plano real e o permitisse levitar. Logo a seguir, ele deixa o camarim e vai ao palco onde os atores fazem uma leitura à mesa (*table read*). Durante este ensaio, um holofote despenca sobre a cabeça de um ator. Thomson, que não estava gostando da atuação daquele ator, acredita ter usado seus poderes de super-herói e ter provocado a queda do objeto. Posteriormente, ele confessa ao seu agente: “não foi acidente, eu fiz isso”. Para a pessoa que sofre de alucinações, aquilo que ela acredita de fato existe. Dessa maneira, a esquizofrenia e a perda de controle entre os planos reais e ilusórios pela personagem vão sendo evidenciados ao espectador.

¹³ Vale notar que o teatro onde a peça está sendo ensaiada, que é também cenário principal do filme, se parece com um labirinto. Essa forma é revelada nas caminhadas das personagens e nas cenas filmadas sempre em plano sequência.



Figura 3: captura de tela. Mike Shiner lê “Labirintos” de Jorge Luís Borges.

A mencionada cena da meditação é interrompida por uma chamada via Skype, indicando a interferência do virtual ao quebrar a situação de distanciamento da realidade que acontecia. Essa chamada vem de sua filha Sam que precisava saber que tipo de flor ela deveria comprar – essa simbologia das flores irá retornar em outros momentos do filme. Thomson pede a filha que compre alguma flor que tenha um bom cheiro e, meio indeciso, sugere camélias. Entretanto, ela responde: “tudo aqui cheira a kimchi” (um prato coreano de repolho em conserva picante) e não compra a flor solicitada, justificando, depois, com um bilhete pouco educado onde se lê: “eles não tinham o que quer que seja que você queria”. Ao final do filme, depois do suicídio, Sam leva ao hospital as flores que o pai queria, ato este que permite identificar uma reaproximação entre ambos. Entretanto, como Thomson teve seu nariz refeito cirurgicamente após o tiro, ele não consegue mais sentir o cheiro das flores. Uma interpretação possível dessa situação seria que, para atingir o desejado reconhecimento como ator, ele teve que abdicar de sua sensibilidade (neste caso, olfativa). No entanto, a metáfora da flor como reconexão entre pai e filha pode ser compreendida como resposta à questão existencial proposta no filme, isto é, o sentido da vida está nos verdadeiros laços afetivos que constituímos.

Outro momento significativo da interferência do virtual no real se dá em uma conversa entre Thomson e sua filha, na qual Sam insinua que o pai não existe na atualidade, pois além de “odiar os bloggers e zombar do Twitter ele nem mesmo tem Facebook!”. Esse comentário da filha aponta para um problema relevante da atualidade: a inexistência no domínio virtual acaba por determinar a inexistência no contexto real. Mais problemático ainda, no que se relaciona ao ambiente virtual, está aquilo que se entende como verdade. Em uma entrevista coletiva, uma repórter pergunta a Thomson se ele ainda continuava com o tratamento de “injetar sêmen de porcos recém-nascidos”. Ele fica perplexo e questiona de onde ela havia tirado tal informação, ao que ela responde em tom de obviedade “estava no Twitter!”. Esse diálogo já antecipava um problema que vem se intensificando até os dias de hoje, ou seja, a verdade. O que é a verdade? O que se escreve na imprensa? O que se publica nas mídias sociais? No contexto pós-digital, a maioria das pessoas não tem a preocupação de verificar a veracidade daquilo que lê na internet ou nos grupos criados em aplicativos para telefone. Essa falta de cuidado em pesquisar a fonte e até a plausibilidade das coisas publicadas na Internet conduz ao perigoso reforço no viés de confirmação, porque as pessoas acabam por compartilhar aquilo que acreditam, disseminando, assim, matérias por vezes estapafúrdias como a exemplificada no filme e, mais grave, fortalecendo posições radicais e atitudes extremistas.

Na fricção entre planos de realismo e de ficção alguns diálogos e situações apresentam-se como elementos complementares. Há detalhes importantes como, por exemplo, a personagem principal usar uma peruca no palco que é retirada imediatamente quando ele sai do contexto ficcional. Mostra-se, assim, uma forma dele modificar a realidade de sua própria imagem, instituindo espécie de fingimento admitido no teatro. Nessa mesma linha, surge uma pergunta retórica da atriz que está envolvida romanticamente com Shiner: “por que eu não tenho autorrespeito?”, ao que Thomson replica: “você é uma atriz”. Desse modo, sugere-se que a essência dessa profissão é destinar-se a ser quem não se é, ou dito de outro modo, admitir e conviver com a farsa assumindo o risco de esta terminar por imiscuir-se com a existência real tornando as fronteiras entre esses domínios cada vez mais fluidas. Por conseguinte, a vida tornar-se-ia a interpretação de uma personagem. É sintomático, neste ponto, a ironia discreta feita por Iñarritu em um dos diálogos no qual Thomson, considerando a problemática situação financeira em que se encontrava, diz para a ex-esposa: “deveríamos ter aceito o reality show que a TV ofereceu”. A insinuação é que esse tipo de programa, não obstante o título, não tem quase nada de realidade.

Riggan Thomson, contrariamente a Mike Shiner (a personagem de impacto neste filme), não consegue se conectar com o seu personagem na peça nem com os seres humanos reais. Uma outra atriz com quem vinha tendo um caso amoroso chega a ele e diz que poderia estar grávida. Após receber essa notícia, ele não consegue esboçar qualquer reação. Já a personagem Mike Shiner, não se conecta emocionalmente com as pessoas fora do palco, ele só consegue ser real quando está interpretando: “eu preciso sentir que é real”. Por conta dessa característica, ele mistura os contextos da realidade e da representação. Ele consome bebida alcoólica no palco e, após ter uma ereção durante o ensaio, propõe à atriz realmente fazer sexo no palco. No entanto, quando Sam propõe a Shiner fazer amor com ela, ele declina justificando que poderia não funcionar. Ao que ela rebate: “mas, você parece não ter problema com isso no palco”, ao que ele atesta: “no palco nada é problema pra mim”. Shiner finge na vida, mas é verídico no palco. Thomson finge no palco e se esforça em ser verdadeiro (ao menos consigo mesmo) na vida.

Outro momento relevante dessa mistura de planos perceptuais se dá após a citada caminhada de Thomson, vestindo somente cueca, nas ruas próximas ao teatro. Uma porta ao fundo do teatro fechou-se por acidente e, assim, obrigou o ator a entrar pela porta da frente. Ao fazê-lo, ele retorna pela plateia ao ensaio geral que acontecia. Há aqui uma espécie de quebra da quarta parede pela imersão do ator no espaço dos espectadores sugerindo, mesmo que não intencionalmente, a mistura entre representados e representantes. Por fim, o auge dessa interpenetração entre domínios reais e ficcionais se dá na mencionada tentativa de suicídio. Em seu ato, Thomson acaba por admitir a interferência do real no ficcional ao usar uma arma verdadeira, fazendo, assim, o que Mike Shiner faria. Nesse ato extremo, é possível perceber uma crítica mesmo que velada ao teor cada vez mais realístico adquirido pelo cinema. Sabe-se que cinema ou teatro são representações, portanto, locais de imaginação e de fantasia; assim sendo, por que a necessidade de um ultrarrealismo?

Esse questionamento sobre o realismo fantástico será mesmo objeto de elogio ao final da obra. Aproximadamente na metade do filme, Riggan Thomson é apresentado por Shiner à Tabitha Dickinson, crítica do influente jornal New York Times. Ela declara a Thomson que faria uma crítica depreciativa de sua montagem que, em suas palavras, iria “matar sua peça”. Ele não entende o motivo dessa raiva, pois a peça ainda nem havia estreado. A crítica, então, diz a ele que não o considerava um artista, mas somente uma celebridade que estava se apropriando de um espaço reservado somente aos talentos legítimos. Para ela, Thomson não possuía os predicados necessários para adaptar, dirigir e atuar em um palco na Broadway (em suas palavras: o ápice que um artista poderia almejar) e o valor de uma obra não poderia ser mensurado pela bilheteria. A inserção do posicionamento de uma crítica no filme incita um debate recorrente no showbusiness: o fato de produtores (movidos por interesses mais monetários e menos artísticos) adaptarem filmes do cinema para o teatro, inclusive selecionando atores de cinema para atuarem no palco. Há inclusive uma fala sutil de uma pessoa em um grupo que deixava o local após um ensaio geral aberto ao público referindo-se a essa demarcação entre as fronteiras teatrais e cinematográficas: “não sabia que Hollywood também podia fazer Broadway”.

Esse trânsito entre domínios terá sua parte visual explicitada após o suicídio de Thomson, quando o plano sequência é interrompido e uma série de imagens são mostradas em câmera lenta. Dentre essas imagens, pode-se ver a montagem de filmes de ação, como *Spider Man* e *Transformers*, acontecendo nos palcos da Broadway¹⁴.



Figura 4: captura de tela. Detalhe da inscrição afixada no espelho do camarim de Riggan Thomson.

Todavia, Thomson não foge da discussão com Tabitha Dickinson, para ele, as resenhas que ela escreve não possuem qualquer conteúdo, mas são apenas rotulações que nada significam. Não há uma análise real do trabalho, da técnica ou da execução. Esse debate entre o ator e a crítica relaciona-se diretamente com uma inscrição (Figura 4) afixada no espelho do camarim de Thomson na qual se lê: “a thing is a thing, not what is said about that thing” (uma coisa é uma coisa, e não aquilo que é dito sobre aquela coisa). A fusão entre os planos perceptuais está novamente em jogo, questionando-se o que é a realidade? Aquilo que experimentamos ou o modo como a descrevemos? Especificamente, no caso do espetáculo objeto de debate entre ator e a crítica, o que é de fato a obra? Aquilo que as pessoas assistem ou o que os críticos escrevem nos jornais. Obviamente, a crítica acaba, para o bem e para o mal, por influenciar a percepção. No entanto, assim como outras questões apresentadas no enredo, o filme não sugere respostas, mas motiva os espectadores a refletirem sobre estas perguntas. Ironicamente, Tabitha Dickinson contribuirá para a resolução dos problemas financeiros e pessoais Thomson. Após assistir à apresentação da peça e presenciar o suicídio de Thomson, ela escreve uma apreciação positiva da montagem observando, entre outros aspectos, que “Riggan Thomson sem querer deu origem a uma nova forma teatral que só pode ser descrita como super-realismo”. A

¹⁴ Este detalhe também converge para o trânsito entre domínios físicos e artísticos. Assim como o cinema invadiu o espaço teatral, uma banda marcial que anteriormente fora mostrada tocando na rua aparece tocando no palco. Do mesmo modo, atores de teatro foram contratados para atuarem em filmes de Hollywood, fato também mencionado em um diálogo entre Thomson e seu produtor quando consideravam os possíveis nomes para substituir aquele ator envolvido no acidente com o holofote. Dentre esses atores, são cogitados: Woody Harrison, Michael Fassbender e Jeremy Renner, todos formados em escolas de teatro e atuando no cinema de ação. Outrossim, é sintomático o fato de o elenco de *Birdman* ser composto de atores e atrizes notórios por suas personagens em filmes de ação: Michael Keaton (Batman), Edward Norton (Hulk), Emma Stone (Spider Man), Naomi Watts (King Kong) e Andrea Riseborough (Oblivion).

validação crítica da obra é recebida pelo agente de Thomson como o modo de perpetuar a peça e, obviamente, fazer dela um sucesso comercial. Outrossim, o teor elogioso da resenha ratifica para Thomson a relevância daquilo que ele produziu.

Outra reflexão relacionada ao domínio perceptual e, também, deixada em aberto no filme refere-se ao papel ocupado na atualidade pela cultura de entretenimento. Logo na parte inicial de *Birdman*, Thomson concede uma entrevista para alguns jornalistas. Participam desta a jornalista (nécia) citada anteriormente (sobre o caso do tratamento do com sêmen de porcos), um jornalista japonês (para quem as falas são traduzidas¹⁵) e outro jornalista sério que pretende realmente produzir uma matéria com conteúdo relevante. Ele (talvez tentando avaliar o conhecimento do ator) pergunta se Thomson concorda com a afirmação de Roland Barthes de que “o trabalho cultural anteriormente feito por deuses e sagas épicas agora estava sendo feito por comerciais de sabão em pó e por estrelas de cinema¹⁶”. Thomson vai responder, ele sabe como contestar, pois está consciente das razões que o motivam a fazer o que está fazendo, ou seja, trocar o cinema de ação por algo mais significativo. Porém, ele é bruscamente interrompido pela repórter que não se interessa por questões relevantes. Para os tabloides e mídia de massa que ela personifica o “importante” são fofocas e fake news.

Essa passagem é baseada no livro *Mythologies*, publicado originalmente em 1957. Neste, Roland Barthes introduziu a chamada crítica cultural, analisando os significados da cultura *pop* e seus impactos sobre os valores da sociedade. Barthes argumenta que a cultura *pop* e os sistemas tradicionais de mitologia compartilham o mesmo impulso prático na mente cultural, constituindo modos orais de transmissão de informação. No contexto do filme, a sugestão é que a adaptação da obra artística de Raymond Carver não tem o mesmo peso que os heróis dos quadrinhos. Sob tal conclusão, *Birdman*, o super-herói que usa terno de dia e combate o crime a noite, recebe um significado similar às divindades mitológicas, e a ironia sugerida pelo jornalista é que há uma queda de prestígio e no poder de Thomson, já que ele abdicou de seu estatuto de estrela *hollywoodiana* e resolveu dedicar-se à arte séria. Essa discussão é interrompida pela repórter nécia, mas irá reverberar em uma parte posterior no filme, em um diálogo entre Thomson e Shiner. Este afirma que o teatro trata de emoções humanas complexas, enquanto o cinema de ação é genocídio cultural. Já aquele, neste ponto ainda não transformado pela sua interação com a personagem de impacto, justifica que os filmes de ação são como drogas, pois ajudam as pessoas a fugirem da realidade (“as pessoas gostam de sangue e ação e não de séria filosofia de vida”): o teatro é depressivo, o cinema é celebrativo. Ao que Shiner replica que ninguém sabe realmente quem Riggan Thomson é, nem o seu trabalho. As pessoas só conhecem um super-herói inútil. Assim, a questão perceptual é reinserida: Thomson se percebe como artista, mas devido ao seu passado, acabou sendo confundido e, posteriormente, substituído pela personagem que interpretava (*Birdman*) levando-o, inclusive, a desenvolver espécie de esquizofrenia. Nesse embate, o artista tenta resolver sua crise presentificando-se e perpetuando-se pela sua obra que, para ele, é significativa. No entanto, sua própria filha irá interrogá-lo: “significa alguma coisa para quem? *For WEIRD old white people?*¹⁷ E sentencia: “você não está fazendo isso pela arte, mas para se sentir relevante de novo”. Sam deixa a sala onde conversavam e Thomson, perplexo, repete as duas críticas lançadas contra ele pela filha: “Eu não existo” (referindo-se ao que ela havia dito sobre o mundo virtual) e “Nada disso importa” (ponderando em sua situação no mundo real). Esses pensamentos vão embasando a decisão do ator em cometer suicídio.

¹⁵ Aspecto este que não é acidental. A intenção é adicionar outra camada de significado questionando se uma tradução corresponderia ao realmente dito. Reverbera aqui a famosa máxima de Freud “tradutor, traidor”, isto é, toda tradução é uma forma de traição ao pensamento do autor original, pois sempre algo se perde ou é incompleto em uma tradução.

¹⁶ A fala, no original, do repórter nesse diálogo é: “the cultural work done in the past by gods and epic sagas is now being done by laundry detergent commercials and comic-strip characters”.

¹⁷ WEIRD é o acrônimo para western, educated, industrialized, rich and democratic.

Considerações finais

As interconexões e interpenetrações dos planos simbólico, filosófico, técnico e perceptuais analisadas mostram a organicidade presente no filme. Estes, bem como os diversos outros aspectos aqui não mencionados em razão de delimitação e objetividade, indicam que *Birdman* demanda reflexão, pois não é um simples blockbuster de ação para ser assistido de modo desinteressado: olhar não é conhecer, como escreveu Rancière (2014, p.8). O espectador será certamente seduzido pelo discurso imagético, pela cenografia elaborada e pela bela trilha sonora. Entretanto, a passividade não bastará para uma apreciação da obra em sua totalidade, pois esta demanda a participação ativa daquele que assiste se desejar adentrar aos meandros simbólicos, ideológicos e filosóficos do filme. Não se nota imediatamente, por exemplo, a relação entre o nome da personagem principal e sua função no filme, esta terá que ser desvendada pelo espectador. Riggan Thomson, o ator esquecido por abdicar de seu estatuto de celebridade *hollywoodiana* que segue batalhando para ser reconhecido e para fazer algo de significativo enquanto, ao mesmo tempo, tenta driblar os imprevistos e óbices que surgem. “Thom-son”, o filho daquele que golpeia, isto é, que luta contra as adversidades cotidianas para “rigger” (de onde deriva Riggan), ou seja, produzir um resultado ou situação favorável. Essa personagem obscurecida é então confrontada com sua antípoda, Shiner, o ator brilhante que o questionará e causará uma mudança em sua atitude para com a arte da encenação.

As imbricações do enredo, os trânsitos entre os domínios perceptuais, as interações entre personagens e a transdiégese sonora de *Birdman* sugerem que nossa vida é uma peça de teatro e o mundo é o palco onde somos os atores a representar a nós mesmos. A personagem que expressamos socialmente é a versão que construímos de nós mesmos, friccionando, assim, as realidades interna e a externalizada.

Birdman merece receber o adjetivo de obra-prima porque constitui um trabalho artístico extraordinário sob os critérios técnicos e estéticos. É uma realização admirável do pessoal envolvido em sua produção, demonstrando não apenas o domínio das respectivas competências formais, mas também uma originalidade intelectual. A obra engaja e produz o impacto emocional no espectador ativo e confronta-o com temas relevantes.

A existência humana e o final desta acontecem em um domínio cronológico, ou seja, a vida faz sentido durante a nossa permanência nesse ciclo temporal e (segundo Camus) o corolário do livre arbítrio é poder abdicar dessa duração. A liberdade é a possibilidade de decidir livrar-se do fardo da existência e escolher sair do ciclo cometendo suicídio. Riggan Thomson tentou essa opção, mesmo que não estivesse absolutamente certo sobre sua decisão, pois a única coisa que ansiava verdadeiramente era livrar-se da pedra que fora obrigado a carregar. Neste sentido, *Birdman* é um drama, mas, como nos ensina Rancière, é também ação, pois “drama quer dizer ação” (2014, p.9). Ignorar os aspectos filosóficos presentes na vida e no filme pode até ser uma virtude, embora relegue o espectador à condição de passividade e, talvez, alienação, esta o oposto de liberdade.

Para o admirador do cinema, há em *Birdman* (cerca de 0:53:32) uma cena simples e impressionante que merece ser apreciada e ponderada. Simples porque tem função de marcar a passagem do tempo, não há diálogos, somente a imagem de pássaros voando no céu. É impressionante devido ao trabalho técnico perfeito de cinematografia. O movimento começa no alto, como se a câmera estivesse próxima aos pássaros, e gradualmente retorna (em espécie de marcha a ré) para dentro do teatro passando, inclusive, pelas grades da janela. Toda a cena é realizada em único plano sequência. Essa passagem poderia ser lida como se o pássaro real adentrasse ao ambiente ficcional do teatro de *Birdman*, mas também poderia ser interpretada como se o pássaro fictício que persegue e alucina o ator retornasse ao ambiente físico. Outrossim, permite ainda aventar que a imaginação de Thomson, isto é, sua liberdade artística, estivesse regressando ao contexto da realidade cotidiana. Esse momento de divagação criativa e imbricação entre real, irreal e simbólico e pode servir para nos inspirar e motivar nossa imaginação, pois essa é uma das funções do cinema.

Referências

- BELTING, Hans; DANTO, Arthur; GALARD, Jean; HANSMANN, Martina; MACGREGOR, Neil; SPIES, Werner; WASCHEK, Matthias. *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre?* Paris: Gallimard, 2000.
- BROWN, Royal S. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. California: University of California Press, 1994.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989. Disponível em: http://revistapandorabrasil.com/camus/camus_sisifo_completol.htm
- FRIED, Michael. *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism, Volume 1, Perceptions and Judgments, 1939-1944*. John O'Brian (Ed.). Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- LUNDEN, Jeff. 'Phantom of the Opera' takes a final Broadway bow after 13,981 performances. In: *NPR*, 15 de abril de 2023. Disponível em: <https://www.npr.org/2023/04/15/1169698583/phantom-of-the-opera-closes-broadway>
- MERKLEY, Paul. "Stanley hates this but I like it!": North vs. Kubrick on the music for 2001: a Space Odyssey. *The Journal of Film Music*, Volume 2, Number 1, 2007, pp.1–34.
- METZ, Walter. *Engaging Film Criticism: Film History and Contemporary American Cinema*. New York: Peter Lang, 2004.
- PASCUAL-TORNER, Maria *et. al.* Comparative genomics of mortal and immortal cnidarians unveils novel keys behind rejuvenation. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences*. Vol. 119, No. 36, 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.