



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 36 – julho de 2026

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2026i36p402-421>

***Birdman ou (A inesperada virtude da ignorância), de Iñárritu:
a construção da personagem na narrativa neofantástica***

***Birdman or (The unexpected virtue of ignorance), by Iñárritu:
the construction of the character in neofantastic narrative***

*Sandra Trabucco Valenzuela**

RESUMO

Este artigo analisa o personagem Riggan Thomson, no filme *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*, dirigido por Alejandro Iñárritu (2014). Riggan é um ator em crise, que busca se reinventar artisticamente após alcançar fama, interpretando o super-herói Birdman. Riggan decide encenar uma peça de Raymond Carver, que espelha os conflitos do protagonista: amor, medo do esquecimento, narcisismo, solidão e a tensão entre realidade e delírio. A narrativa propõe uma ambiguidade entre o real e o imaginário, utilizando o insólito como expressão simbólica dos dilemas do personagem. A análise do personagem parte dos conceitos freudianos de id, ego e superego (Freud, 1976; Lima, 2010); estuda-se a simbologia segundo Barthes (2001), Sartre (1996) e Sagan (2006); a compreensão da diegese ficcional (Maffesoli, 1984; Barthes, 2001); intertextualidades remetendo a Shakespeare e Andersen aprofundam a análise. O estudo adota o conceito de neofantástico (Alazraki, 1990), como chave de leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Raymon Carver; Insólito, Birdman; Alejandro Iñárritu; Neofantástico

ABSTRACT

This article examines the character Riggan Thomson in *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*, directed by Alejandro Iñárritu (2014). Riggan, a former film star, seeks artistic reinvention by staging a play by Raymond Carver, which mirrors the protagonist's inner conflicts: love, fear of oblivion, narcissism, solitude, and the tension between reality and delusion. The film constructs a symbolic ambiguity between the real and the imaginary, using the uncanny to express the protagonist's psychological dilemmas. The analysis draws on Freudian concepts of the id, ego, and superego (Freud,

* Universidade de São Paulo – USP; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – São Paulo – SP – Brasil – sandratrabuccovalenzuela@usp.br Faculdade de Tecnologia de Carapicuíba – Fatec – Design de Mídias Digitais – Carapicuíba – SP – Brasil – sandra.valenzuela@cps.sp.gov.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 36 – julho de 2026

1976; Lima, 2010), explores symbolic structures through Barthes (2001), Sartre (1996), and Sagan (2006), and interprets the fictional diegesis in light of Maffesoli (1984) and Barthes (2001); intertextual references to Shakespeare and Andersen enrich the narrative's symbolic depth. The study adopts the concept of the neofantastic (Alazraki, 1990) as a key interpretative framework.

KEYWORDS: Raymon Carver; Uncanny; Birdman; Alejandro Iñárritu; Neofantastic

Introdução

Birdman ou (A inesperada Virtude da Ignorância) — *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*, de 2014, é um filme dirigido por Alejandro G. Iñárritu, com roteiro de Iñárritu, Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris e Armando Bo, baseado na obra de Raymond Carver (1938-1988), que tem como enredo os bastidores de uma montagem teatral na Broadway, da peça *What we talk about when we talk about love* (Carver, 2015), tomando a forma de um relato emoldurado. O ator Michael Keaton (que, na vida real, já interpretou *Batman* em dois longas [1989 e 1992], dirigidos por Tim Burton) interpreta Riggan Thomson, que, no passado, ganhara fama no cinema com o personagem Birdman, um herói de filmes de ação, mas que, agora, luta consigo mesmo para impor-se dentro do meio artístico como um ator de teatro talentoso e “sério”, que conseguiu se distanciar dos chavões hollywoodianos. Para tanto, o personagem Riggan adapta a peça de Raymond Carver para encená-la, enfrentando problemas que vão além das dificuldades inerentes à montagem, especialmente ao lidar com seu próprio delírio narcísico, com as expectativas sobre sua própria performance, sobre a recepção do público e da crítica, e a angústia provocada pela constatação de que o tempo é implacável. Os críticos, assim como o seu passado, o atormentam, o instigam e, ao mesmo tempo, o amedrontam, mantendo-o sempre à beira de um abismo pessoal e solitário.

1 *Birdman*: Freud e elementos do insólito na construção do personagem central

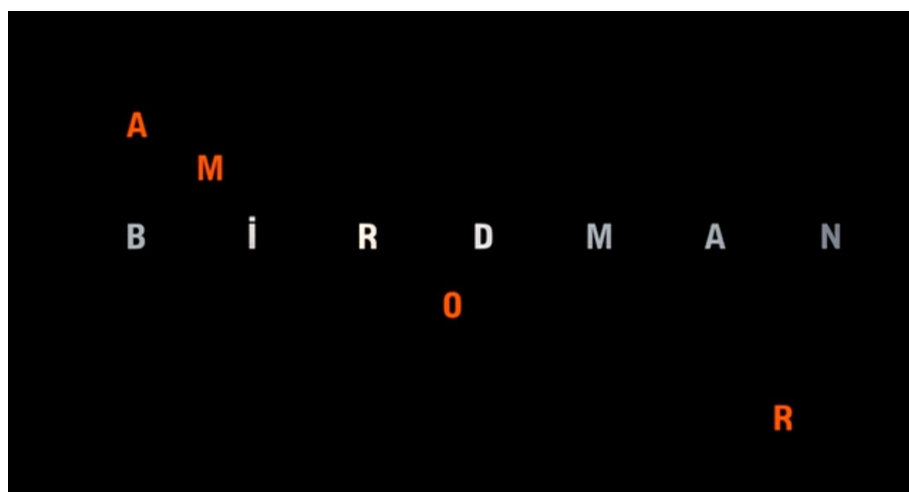
O filme se inicia ao som de uma bateria que acompanha ritmicamente a introdução letra a letra, em vermelho, sobre uma tela escura, que permitirá, a modo de epígrafe, a leitura do último poema do livro *A new path to the waterfall* (1989), de Raymond Carver, publicado postumamente em 1989 e escrito no estágio terminal do câncer que o levou à morte, em 1988:

E você conseguiu o que
queria desta vida, mesmo assim?
Eu consegui.
E o que você queria?
Chamar a mim mesmo de amado, para
me sentir
amado na Terra. (Carver, 1989, Tradução nossa).¹

¹ “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 earth” In: Carver, 1989, *VI Foreboding*. Chekhov.

Na mesma tela escura, novos caracteres em branco formam o título “Birdman”. Antes da dissolução completa do poema, algumas letras vermelhas persistem, entrecruzando o título com a palavra “amor” — e não “love” —, formando um novo poema visual a partir da posição das letras, o qual perdura por alguns *frames*, marcado por uma batida seguida de silêncio, o que prolonga e amplia o poema visual, citando, por sua vez, o tema da peça e o poema de Carver.

Figura 1 – Créditos de abertura do filme *Birdman*, formando a palavra “amor”



Fonte: Print de tela. Abertura do filme *Birdman ou A inesperada virtude da ignorância* (2014).

O poema de Carver revela um eu-lírico que questiona o leitor — no caso do filme, o espectador ou receptor —, provocando-o, fazendo com que logo de início surja o autoquestionamento: o que se deseja da vida, da existência. O eu-lírico dá a sua solução para sentir felicidade: chame a si próprio de ser amado, isso o fará se sentir amado. Pode-se pensar num amor egocêntrico, num amor próprio que faz se sentir digno e independente, ou num amor egoísta incapaz de sentir amor pelo outro, no sentido físico, ou pelo próximo, no sentido humano. Por outro lado, essa percepção do amor que se volta sobre si mesmo revela a solidão absoluta e a fragilidade das relações humanas. Assim, logo nos créditos, vislumbra-se o primeiro confronto ou tentativa de autoconhecimento que o filme propõe: o que você — espectador — espera da vida? Ame-se para ser amado. Sentir-se amado é o primeiro passo para esquivar-se da solidão a que o ser humano está condenado.

Na sequência, ainda ao ritmo da bateria, vê-se uma imagem de apenas um segundo, que mostra águas-vivas mortas numa praia, ao entardecer. Volta a tela preta e

surge o subtítulo, “*or (the unexpected virtue of ignorance)*”. A seguir, o espectador acompanha a queda de um meteorito incandescente. As imagens das águas-vivas e do meteorito remetem à ideia da criação, mas também à morte, valendo-se dos elementos fogo, água, terra e ar, e da extinção da vida sobre o planeta Terra, seja no passado, seja numa perspectiva futura, em associações.

A cena do meteorito em queda, tanto imagem como som, é abruptamente interrompida pela apresentação do personagem principal, Riggan, em seu camarim, no centro da tela, numa posição meditativa, apenas de cuecas, de costas e levitando diante de uma janela que permite a passagem de luz do sol. O espaço é caótico, com tom de verde musgo, com roupas colocadas sobre um sofá verde; a câmera aproxima-se do personagem com um *dolly-in*, e começa, então, um monólogo, com uma voz rouca, que tece afirmações sobre o lugar, que o considera horrível, com cheiro de “testículos”, e termina por afirmar que “nós” não pertencemos àquele espaço. Esse narrador não aparece na tela, usa a primeira pessoa do plural, levando o receptor a reboque em suas afirmações.

O questionamento do espaço e a sensação de não pertencimento traz à luz um questionamento filosófico fundamental: quem sou, de onde vim e para onde vou. Tal dúvida é partilhada com o receptor: “Como viemos parar aqui?”. O “aqui” pode ser entendido como o espaço-tempo vivido tanto na diegese ficcional como na realidade cotidiana do receptor, é o tempo-espaço presente, que reflete as escolhas feitas pelo sujeito no passado.

A aproximação da câmera cessa num primeiro plano do personagem, que permanece de costas, sendo que a reflexão é interrompida pelo som de uma ligação telefônica e a voz desse narrador desaparece. Riggan age como se descesse da posição em que levitava, voltando para a realidade, e atende ao chamado pelo computador. Sua filha, Sam, está numa floricultura comprando flores — alquemilas — a pedido de Riggan, para que, segundo ele, alguma coisa cheirasse bem naquele ambiente. Sam mostra-se agressiva, impaciente, irritada por não encontrar as flores desejadas. Para ela, todas as flores “fedem” tempero.

Até aqui, o rosto de Riggan ainda não foi revelado: o espectador o viu somente de costas e depois refletido num espelho, caminhando em direção a uma mesa. Ao atender o telefone, ouvimos sua voz falando com a filha, que o trata com desdém. Quando a filha desliga de repente, a imagem do rosto de Riggan vê-se refletida na tela do *notebook*; ao fechá-lo, surge novamente a imagem do rosto de Riggan, mas num plano médio, refletida num espelho. Esse espelho revela detalhes do quarto, com destaque para o cartaz do

super-herói Birdman, colado na parede. O som da bateria preenche o espaço e a imagem enquadra Riggan na linha do terço à esquerda, com o cartaz ocupando o centro.

Há um corte quase imperceptível, quando a câmera inicia uma panorâmica, saindo da imagem do espelho, mostrando a ambiência, para a imagem real de Riggan, num plano fechado, com o rosto sombrio, em oposição à luz da janela. Ele ouve uma voz que chama pelo alto-falante para que ele se dirija ao palco: “todos estão prontos para o 1º Ato, Cena 4”. Tem início, aqui, o primeiro longo plano-sequência, que será a marca da condução visual dessa narrativa filmica, imprimindo angústia, desespero e uma sensação de permanente perseguição, como se Riggan estivesse sempre acuado.

O jogo de imagens de Riggan refletidas sobre superfícies como a tela do computador e o espelho revela o conflito do personagem, que convive com o eu de realidades construídas, o eu do espelho e o eu real. Essa tríplice imagem de um único personagem remete à concepção do aparelho psíquico, criado por Sigmund Freud, publicado em 1923, em *O ego e o id* (1976). Esse modelo estrutural apresenta um conjunto de elementos com funções específicas que interagem e se influenciam de modo recíproco e constante: trata-se das instâncias psíquicas id, ego e superego.

Para Freud, o id constitui a fonte de toda a energia psíquica, sendo regido pelo princípio do prazer e orientado para a satisfação imediata dos impulsos, sem considerar as condições da realidade; o ego, que se desenvolve a partir do contato com o mundo exterior, opera em níveis consciente, pré-consciente e inconsciente, guiado pelo princípio da realidade, e tem como função mediar as exigências do id, as restrições do superego e as imposições do meio, encontrando-se tensionado por essas forças. O superego, formado a partir do ego ao longo do desenvolvimento, em especial entre a infância e a adolescência, corresponde à instância normativa que internaliza valores sociais e culturais. Atuando como juiz ou censor, ele reprime os impulsos do id, exercendo uma função central na regulação moral e na repressão dos desejos. (Lima, 2010, p. 281).

Figura 2 – Primeira imagem de Riggan Thomson: o id reflete-se no espelho e seu superego é retratado no cartaz, ao fundo, como “Birdman”, o super-herói



Fonte: Print de tela. *Birdman*, 2014, 3m20s.

A Figura 2 expõe a primeira imagem do rosto de Riggan, visto até aqui apenas por meio de sua imagem refletida num espelho e na tela do computador, o que sugere o duplo, a fragmentação do eu. Assim que Riggan fecha o *notebook*, o som da bateria recomeça, Riggan suspira, como tentando suportar aquele ambiente sufocante. No plano fechado do rosto de Riggan, vemos outra instância psíquica: o ego. Finalmente o receptor observa o personagem de perto (Figura 3), colocado no terço direito da tela, compondo a tríade recorrente na composição da imagem nessa cena: no terço esquerdo situa-se o id, ao centro o superego e à direita o ego. Se o id é espelhado, e surge à esquerda, o ego é posicionado à direita, em diagonal ou de lado, nunca encarando o receptor.

Em plano-sequência, a câmera na mão persegue Riggan, em movimento descendente, pelos estreitos e sinuosos corredores até o palco onde era aguardado pelo elenco. Finalmente, o personagem chega à cena e, sob uma luz azul, encontra Jake, seu advogado, produtor e, nas palavras de Riggan, o “seu melhor amigo”. Riggan reclama de Ralph, um dos atores da peça, a quem ele considera medíocre. No palco, os três personagens da peça estão na cozinha, sentados à mesa, ensaiando a cena. Ralph está discutindo com as duas personagens femininas a respeito do amor, conforme propõe a peça que está sendo montada. Riggan considera Ralph um péssimo ator e anseia que ele deixe a montagem. Prosseguindo em plano-sequência, após um *travelling* em torno da mesa mostrando os atores, a tensão aumenta entre os personagens, os quais diversas vezes saem do papel, perguntam, reclamam e argumentam, valendo-se de uma metalinguagem que visa exibir o processo de construção tanto da cena teatral, quanto do audiovisual.

Figura 3 – Imagem revelando o rosto de Riggan, como um homem real e sombrio

Fonte: Print de tela. *Birdman*, 2014, 3m28s.

Riggan alterna seu olhar para o alto e logo para Ralph, e interrompe a cena para corrigi-lo em sua interpretação. Após uma das falas de Ralph — “Seus dias estão contados” —, ele pergunta a Riggan se exagerou. Riggan mostra-se impaciente e irritado e é então que um *spot* de luz despenca sobre a cabeça de Ralph, que cai ao chão desacordado. Nesse momento, há mais um corte rápido, quando a câmera chicoteia para mostrar a reação da plateia, formada nesse momento pelos técnicos. Todos vão em socorro de Ralph, mas Riggan deixa a cena, quase em fuga, seguido por Jake. Recomeça a bateria e também um novo plano-sequência (embora o corte seja feito de modo a que o espectador não familiarizado com a linguagem cinematográfica não o perceba). A câmera faz um outro caminho, descendo ainda mais, indo ao setor onde estão o figurino e os acessórios dos contrarregistas, mostrando Riggan de frente. Riggan quer cancelar o ensaio aberto ao público e devolver o dinheiro dos ingressos, porque não acredita que possa encontrar um bom ator para substituir Ralph. Jake concorda que Ralph era muito ruim, mas prefere não cancelar o ensaio aberto.

Se no primeiro plano-sequência, os olhos do espectador perseguem Riggan por meio da câmera, dessa vez, o plano-sequência mostra Jake nessa perseguição. Jake alerta que a imprensa estará no camarim para entrevistá-lo em algumas horas. Angustiado pela sensação de culpa pelo acidente de Ralph, Riggan alerta Jake que a queda do *spot* não fora um acidente, mas um desejo que ele tornou realidade. Esse desejo foi revelado ao público que assiste ao filme no momento em que Riggan olha para cima e para Ralph, durante o ensaio da cena.

Jake estranha o comentário, pergunta se Riggan estava bêbado, mas Riggan retoma a caminhada ao camarim e exige de Jake a contratação de um bom ator. Segue um diálogo carregado de ironia:

- Só me ache um ator! Um bom ator. Woody Harrelson!
- Está em *Jogos Vorazes*.
- Michael Fassbender.
- *Introdução origem dos X-Men*.
- E Jeremy Renner?
- Quem?
- Jeremy Renner! Indicação ao Oscar por *Guerra ao Terror*.
- É um *Vingador*.
- Cacete! Botaram capa nele também?! (*Birdman*, 2014, 06m52s)².

Riggan considera que os bons atores estão sendo comprados por Hollywood para fazer papéis em *blockbusters*. Ao nomear atores que considera “bons”, Riggan questiona a si mesmo sobre o acerto na decisão de ter abandonado o papel que impulsionou sua carreira: *Birdman*.

Sozinho no camarim, Riggan ouve na TV: “A seguir, entrevista exclusiva com Robert Downey Jr., que está gravando a franquia bilionária de *O Homem de Ferro* com a sequência bem-sucedida de *Os vingadores*”. Em plano médio de Riggan e a TV com a imagem do ator Robert Downey Jr. ao fundo, Riggan aponta para o aparelho e o desliga como se usasse o poder de sua mente. O recurso de citar nomes de atores reais e os papéis de super-heróis que desempenharam no cinema, impõem à diegese fílmica um aspecto de realidade.

O espectador do filme confirma, então, que Riggan usa seus poderes paranormais ou sobrenaturais sempre que está determinado a concretizar seus desejos mais íntimos, a exemplo da levitação meditativa inicial, da queda do *spot* sobre a cabeça de Ralph e, agora, ao desligar a TV. Riggan impressiona-se com suas próprias habilidades secretas, introjetando a ideia secreta de que, de fato, ele é um super-herói, capaz de fazer coisas acontecerem usando o poder da mente.

Sentado no camarim diante do espelho, é possível observar Riggan e suas três estruturas psíquicas no mesmo enquadramento inicial: o ego — enfraquecido e acovardado com a estreia — é visto de costas, o id é mostrado no espelho e o superego está presente na forma do cartaz de *Birdman*, posicionado atrás do ego, sempre

² Neste artigo, todas as falas do filme citadas em língua portuguesa foram reproduzidas a partir das legendas que constam no DVD do filme *Birdman* (2014).

censurando Riggan. A estrutura composta por *Birdman* critica tanto o id como o ego: “Aquele palhaço não tem metade de seu talento e ganha uma fortuna fantasiado de homem de lata. Nós éramos autênticos, Riggan. Tínhamos tudo! Dispensamos tudo” (*Birdman*, 2014). Dito isso, a imagem mostra um plano fechado da nuca de Riggan, que toma dois terços da tela, ao som da voz mordaz e cruel de Birdman, que instrui Riggan a manter-se vivo: “Inspire”, “Expire”.

Na sequência inicial do camarim, ouvimos a *voz off* de Birdman, que comenta e julga, sem se revelar na tela, as ações de Riggan. Birdman exerce um discurso de dominação sobre Riggan, sobrepondo-se a ele ao assumir o estatuto de mito: “Uma prestidigitação inverteu o real [...] A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou se se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência sensível (Barthes, 2001, p. 163).

2 Sartre e Sagan: liberdade e pensamento mágico como motes do insólito

Riggan teve a oportunidade e a liberdade de continuar, mas preferiu renunciar à máscara. Sua escolha foi racional e consciente. Esse impasse pode ser abordado pela perspectiva existencialista proposta por Jean-Paul Sartre, em especial, em sua obra *A Idade da Razão* (1996). No primeiro volume, “Os caminhos de liberdade”, Sartre discute as diversas facetas do conceito de “liberdade”, problematizando sua busca, implicações, contradições e consequências. É possível identificar discussões propostas por Sartre em *Birdman*, pois a situação em que Riggan se encontra é uma consequência de sua “liberdade de escolha”. A frase “A tua vida está cheia de oportunidades perdidas” (Sartre, 1996, p. 7) reverbera no discurso de Birdman: “Nós éramos autênticos, Riggan. Tínhamos tudo! Dispensamos tudo” (*Birdman*, 2014). O uso da primeira pessoa do plural inclui as três estruturas da personalidade de Riggan — id, ego e superego —, pois todas sofrem as consequências da decisão de abandonar a fama da personagem do super-herói cinematográfico em busca da autoafirmação de ser um ator “sério”.

Solidão, angústia, escolha, responsabilidade, conhecimento e autoconhecimento constituem condições para atingir a liberdade. A respeito, Sartre escreve o seguinte diálogo entre os personagens Mathieu e Jacques:

— Eu imaginava — disse Jacques — que a liberdade consistia em olhar de frente as situações em que a pessoa se meteu voluntariamente e aceitar as responsabilidades. Não é certamente a tua opinião: condenas

a sociedade capitalista e, no entanto, és funcionário dessa sociedade. Proclamas uma simpatia de princípio pelos comunistas, mas tens cuidado em não te comprometer. Nunca votaste. Desprezas a classe burguesa e, no entanto, és um burguês, filho e irmão de burgueses e vives como um burguês.

Mathieu fez um gesto, mas Jacques não deixou que o interrompesse.

— Estás, no entanto, na idade da razão, meu caro Mathieu — disse com uma piedade reprimida.

— Mas isso também o escondes, queres parecer mais novo (Sartre, 1996, p. 94).

Ao aproximar o diálogo à narrativa filmica, por contiguidade, depreende-se que Riggan, assim como Mathieu, busca a liberdade, porém, o faz de forma contraditória, já que rejeitou a máscara, mas continuou trabalhando como ator, tentando assumir, sem sucesso, outras máscaras. A chamada “idade da razão” é a maturidade, evidenciada pela passagem do tempo que deixa suas marcas na aparência e na personalidade. Com uma intenção semelhante à de Birdman, que instiga Riggan a respirar, Brunet diz a Mathieu: “— Renunciaste a tudo para ser livre. [...] — Respira, respira, mas apressa-te. Amanhã serás demasiado velho, terás os teus pequenos hábitos, serás o escravo da tua liberdade. E talvez o mundo esteja também demasiado velho” (Sartre, 1996, p. 104-105).

Figura 4 – Triângulo ego/id/superego



Fonte: Print de tela. *Birdman*, 2014, 8m04s.

A fala de Birdman é chave para elucidar o problema que aflige o personagem: ainda jovem, Riggan conquistou a fama no cinema vivendo, em três filmes, o super-herói Birdman, tinha tudo o que sempre sonhara, até que desistiu de fazer novas continuações do super-herói. Entrou em decadência, envelheceu, e nunca reconquistou o lugar que julgava merecer.

Quando a voz de Birdman se cala, observa-se Riggan de frente num plano fechado em contra-*plongée*, retirando a peruca que esconde sua calvície, recordando-lhe a passagem do tempo. A imagem volta para Riggan no espelho, ele observa as flores deixadas por Sam num vaso com um bilhete: “eles não tinham o que você queria”. Nesse momento, surgem, outra vez, os poderes telecinéticos da imagem do espelho, do id, que rejeita aquelas flores e, por isso, lança e quebra o jarro contra a parede, apenas com a força do pensamento.

Segundo Carl Sagan, em *O mundo assombrado pelos demônios* (2006), telecinesia e levitação integram produtos típicos da pseudociência e da superstição, resquícios do pensamento pré-científico, reminiscências do pensamento mágico e dos mitos da criação. É possível observar, no filme, a presença desse pensamento pré-científico vivido por Riggan, que não consegue lidar com o fato de que seus desejos não são suficientes para modificar a realidade, ocorrendo, portanto, uma integração do pensamento mágico, dos mitos, ao princípio de realidade, o que lhe permite o narcisismo e a onipotência de seus pensamentos, constituindo uma insólita jornada na experiência do real.

Há pessoas que desejam que tudo seja possível, que não querem nenhuma restrição à sua realidade. [...] Muitos gurus da Nova Era [...] chegam a abraçar o solipsismo, a afirmar que a única realidade são os seus próprios pensamentos. ‘Eu sou Deus’, é o que dizem na verdade. ‘Eu realmente acho que criamos a nossa própria realidade’, disse [a atriz Shirley] MacLaine certa vez a um cético. ‘Acho que estou criando você neste exato momento’ (Sagan, 2006, p. 236).

Aparentemente, Riggan interroga-se de modo contínuo sobre a decisão que tomara no passado de desistir de Birdman, que naquele momento da juventude tornou-se seu *alter ego*, apropriando-se da persona de Riggan Thomson. Ao desistir de lhe dar vida no cinema, Birdman também morre como *alter ego*, renascendo como superego. Com o fim da alteridade vivenciada na ficção, o ego não conseguiu impor-se, vendo, pouco a pouco, ruírem as conquistas obtidas por conta do *alter ego*.

3 Ficcionalização da realidade

É possível compreender *Birdman* como uma narrativa de cunho neofantástico, visto que, de acordo com Alazraki (1990, p. 29), o neofantástico diferencia-se do fantástico tradicional considerando três elementos: sua “visão, intenção e *modus*

operandi”. Em termos de visão, não trata o real como uma superfície estável a ser rompida, mas como uma estrutura porosa que oculta uma segunda realidade, acessível por breves vislumbres. Quanto à intenção, abandona o efeito de medo e a desestabilização lógica típicos do fantástico. Por fim, no *modus operandi*, afasta-se do impacto direto sobre o leitor, privilegiando a sugestão e a construção de sentidos oblíquos, metafóricos ou figurativos. Nesse sentido, desloca o foco do acontecimento extraordinário para a percepção e interpretação do real. A ambiguidade deixa de ser um efeito de hesitação e passa a constituir um princípio estrutural da narrativa (Alazraki, 1990, p. 29-31).

O neofantástico reveste-se, portanto, de uma ambiguidade que nunca chega a ser resolvida e, pelo contrário, se intensifica devido às complexidades e incertezas vivenciadas pelo sujeito. A telecinese e a voz de Birdman são aspectos que confrontam de modo permanente o personagem Riggan, mas também o espectador do filme, pois não há uma definição sobre o que é real e o que é imaginação ou delírio do protagonista. Por outro lado, não há nenhuma intenção de causar medo ou sobressalto no receptor, pois, desde o início, a ambientação da narrativa apresenta o insólito e a quebra das leis naturais como algo incorporado ao cotidiano, sem que eles possam provocar terror na audiência. Seguindo Alazraki, o mundo de Riggan é filtrado pelo mascaramento da realidade que é compartilhada com o receptor: a cumplicidade do fantástico se estabelece num pacto entre o personagem e a audiência, que evoca o conhecimento desse mundo de regras próprias dentro da diegese vivida e compartilhada pelos personagens. Não há medo nem arrebatamento dos sentidos do público, mas uma metaforização da ansiedade, da frustração, da decadência, do declínio e do medo introjetados por Riggan e que descortinam essa realidade alternativa. Para conceituar com mais precisão o termo “neofantástico”, Alazraki vale-se de Cortázar ao considerar que não se trata de um “fantástico fabricado”, como é o caso do fantástico da literatura gótica, na qual se cria um aparato de fantasmas e aparições, evidenciando uma máquina de terror que se opõe às leis naturais, que impacta no destino das personagens (Alazraki, 1990, p. 32).

Por sua vez, embora se afaste da concepção proposta por Alazraki, Roas, em seu livro *A ameaça do fantástico* (2014, p. 66), reflete sobre a visão pós-moderna da realidade, “segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável”, cuja permanente mutação gera incertezas.

A partir da segunda metade do século XX, os pensadores da pós-modernidade trouxeram novas concepções teóricas e estéticas para refletir sobre a crise dos preceitos da modernidade. Baudrillard (1991) define que a “nova era” se caracteriza pela semiurgia,

ou seja, o motor da vida social deixa de ser a produção de objetos para dar lugar à produção de signos midiáticos, que se inserem no dia a dia como elementos que constituem e interagem de modo significativo na existência dos indivíduos, em suas relações pessoais, sociais e no âmbito psicológico. Nesse paradigma, a temática da vida cotidiana ganhou alento no debate sociológico. Maffesoli (1984), ao relacionar a vida cotidiana com a ficcionalização da realidade, aponta o imaginário como dimensão estruturante, o qual desempenha um papel fundamental nas minúsculas situações da vida cotidiana, organizando a socialidade básica para além dos modelos dogmáticos e positivistas em declínio. Nesse contexto, segundo Maffesoli, é por meio do imaginário que o fantástico e a ficção participam da constituição da realidade, manifestando-se no *corpus* de contos, anedotas e narrativas que circulam na cotidianidade e que também se evidenciam no fascínio pelo *fait-divers*, amplamente difundido pelas mídias.

Aos nove minutos do filme, jornalistas entrevistam Riggan em seu camarim, questionando-o sobre banalidades e escândalos publicados em tabloides; entretanto, um deles parafraseia uma citação de Roland Barthes (“As obras culturais feitas no passado por deuses e sagas épicas, são agora feitas por anúncios de sabão em pó e personagens dos quadrinhos”), na tentativa de elogiar Riggan e sua opção por interpretar a obra de Carver. Porém, uma das jornalistas interrompe o diálogo, questionando em qual dos filmes *Birdman* Barthes aparecia, revelando sua ignorância sobre temas que estivessem fora das redes sociais. Há, nesse momento, um questionamento sobre a profundidade teórica exercida pela crítica, resgatando a ideia defendida por Barthes, em seu livro *Mitologias* (2001), e que dialoga com a superficialidade assumida pela vida cotidiana regida pelas mídias. É Sam, filha de Riggan, quem põe o dedo na ferida, confirmando a insignificância do pai após 20 anos afastado de Birdman: “Não tem nem página no Facebook! É você que não existe!” (*Birdman*, 2014, 40m30s).

Na visão da jovem filha de Riggan, as redes digitais são responsáveis por ditar as normas sobre o que existe ou não existe no mundo contemporâneo. Há uma contradição entre o ser virtual presente nas redes sociais e o ser real, de carne e osso. Nessa perspectiva, essa inversão de valores impõe um tom neofantástico à própria realidade mergulhada na cibercultura, que só considera “reais” aqueles que contam com representatividade no universo das mídias digitais.

4 “O rei está nu”: de herói à exposição nas redes sociais

Finalmente, chega o dia do ensaio aberto e o inusitado acontece: durante a apresentação da peça, Riggan fica preso do lado de fora do teatro, trajando apenas cuecas (*Birdman*, 2014, 1h13m). Para conseguir retornar a tempo para suas falas, Riggan vê-se obrigado a circular pela Times Square, na Broadway, para entrar, novamente, pela porta da frente do teatro. A multidão o reconhece, o fotografa e o expõe nas redes sociais caminhando às pressas pela rua: numa alusão ao conto de Hans Christian Andersen (1988, p. 108-113), “Os novos trajes do imperador”, o rei termina por revelar-se publicamente, desnudar-se involuntariamente diante de seus súditos ou, no caso de Riggan, diante de seu público. O mecanismo de copresença definido por Genette (2006) manifesta-se, aqui, como uma alusão a qual “depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais” (p. 51), podendo ser lida inclusive onde não existe. “A percepção da alusão é frequentemente subjetiva e seu desvendamento raramente necessário para a compreensão do texto” (Samoyault, 2008, p. 51).

A próprio trabalho de filmagem da ação dirigida por Iñárritu revelou-se inusitado: todo o plano-sequência foi feito na Times Square, sendo repetido por quatro vezes, em meio à multidão, formada por pessoas reais que circulavam no local e figurantes (além de um grupo de percussionistas) que interagiram com o ator, Michael Keaton, que aceitou o desafio de experienciar a ficção na realidade: Riggan e Keaton caminharam, de uma só vez, pela Broadway.

Ao mostrar-se quase nu, Riggan reconquista a atenção, ganha seguidores, torna-se uma celebridade instantânea nas mídias digitais, exatamente do modo em que ele não gostaria: não há nobreza ou respeito em sua exposição, apenas o prazer de revelar um episódio involuntário. Ele recupera a fama mais pelo grotesco do que pelo reconhecimento de seu talento, como ele esperava.

Riggan consegue entrar no auditório no momento exato de sua fala, porém, está sem as roupas e sem o revólver necessário à cena. Ele entra pela porta dos fundos, o público, assim como os atores, precisa voltar-se para ele. Riggan faz suas falas em meio a risos do público. O estado emocional de Riggan confunde-se com o personagem da peça de Carver e ele simplesmente manda que o público “cale a boca” (1h15m30s). O questionamento que Riggan faz é: “O que há de errado comigo? Por que sempre imploro às pessoas que me amem? Eu só queria ser o que você quisesse. Agora, passo cada dia tentando ser alguém que não sou!” (*Birdman*, 2014, 1h13m16s).

Depois da apresentação, Riggan encontra uma importante crítica de teatro num bar próximo ao teatro e descobre que ela fará a pior avaliação possível, pois ela deseja

que a obra deixe de ser apresentada. Nos termos da crítica, ela “vai matá-lo”, pois o objetivo era humilhá-lo, colocá-lo em seu posto de ator medíocre, incapaz de uma interpretação teatral digna de respeito. Na sequência, Riggan vai para outro bar e, ao fundo, ouve-se um ator de rua recitando o monólogo de *Macbeth* (ato 5, cena 5), intitulado “O som e a fúria” (*Birdman*, 2014, 1h25m):

Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos tempos. E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos o caminho que leva ao pó da morte. Apaga-te, apaga-te, chama breve! A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco — faz isso por uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado (Shakespeare, 2000, p. 124).

O monólogo shakespeareano compõe o tecido de intertextualidades do filme, ao enfatizar a ideia da brevidade e do vazio da existência. Proferido por Macbeth, o solilóquio revela a dor, a desilusão, a solidão e a desesperança do ser que perdeu tudo, e se encontra sem caminhos, derrotado e sem qualquer perspectiva para seguir vivendo. A partir de Genette (2006, p. 8), entende-se o mecanismo de citação “[...] como uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação”.

Assim como a epígrafe cita o poema de Carver, aqui, a citação de Shakespeare faz surgir a relação entre as instâncias da autoria e da produção de textos (leitura e escrita), expondo o processo de criação e oferecendo chaves para possíveis interpretações. O trecho expressa os sentimentos de Riggan, seu desespero e descontrole diante da situação, visto que ele investiu não só todos os seus recursos materiais no projeto, mas também empenhou sua carreira, sua sanidade e sua vida emocional.

5 O clímax: *Birdman* apodera-se de Riggan

A angústia faz com que Birdman — o superego — passe a perseguir e atormentar Riggan, estabelecendo-se uma relação doentia em que a figura do herói dos filmes passa a caminhar pelas ruas atrás de Riggan e, logo, a voar (*Birdman*, 2014, 1h29m). Birdman tenta convencer Riggan de que ele é um ser mítico, uma Fênix, com poderes

sobrenaturais. Assim, ao estalar os dedos, Riggan transforma a paisagem urbana numa cena de filme de ação, com explosões, helicópteros e soldados armados enfrentando um ataque de mísseis. Birdman ressurgue num plano fechado ocupando toda a tela e considera que o público quer ação. Nesse momento, levado pelas palavras de Birdman, Riggan começa a levitar ou voar na rua. As pessoas param para observar a cena; Riggan reaparece no topo de edifício. Birdman o chama de Ícaro, personagem da mitologia cujas asas, feitas de cera e penas, se derreteram ao se aproximar demais do sol.

O público do filme assiste à narrativa da perspectiva do personagem Riggan e do monólogo de Birdman. Os espectadores do filme não têm como saber como Riggan teria chegado ao topo do edifício: se voando ou subindo de alguma forma convencional. Embora um homem tenha tentado contê-lo, Riggan se lança em queda livre. A imagem mostra então Riggan sobrevoando a cidade, usando como capa o seu sobretudo cinza. O voo termina com Riggan descendo na Broadway e entrando no teatro onde está sendo encenada a sua peça (*Birdman*, 2014, 1h33m50s).

Figura 5 – Riggan caminha pela rua, seguido por Birdman, que voa atrás dele



Fonte: Print de tela. *Birdman*, 2014, 1h29m.

O público do filme, no entanto, é constantemente impactado por imagens que contrariam a narrativa contada do ponto de vista de Riggan. Quando Riggan entra no teatro, um taxista sai de seu carro reclamando que Riggan não teria pago a corrida e que ele era um maluco. Na sequência, há uma elipse temporal que transporta a cena para a noite de estreia e, por meio de um plano-sequência, os espectadores do filme acompanham Riggan até o palco, na mesma cena vista anteriormente no ensaio, porém, dessa vez, a cena é mostrada até o fim: o personagem de Riggan comete suicídio. O

público da peça ovaciona Riggan (*Birdman*, 2014, 1h43m), contudo, tanto os espectadores da peça na diegese ficcional como os espectadores do filme ficam em dúvida: Riggan cometeu suicídio? As sequências narrativas seguintes são fruto da imaginação de Riggan ou são reais dentro da diegese ficcional?

As imagens retomam cenas apresentadas no início do filme (sobrevoo de pássaros, pôr do sol) mescladas às imagens vistas durante a caminhada de Riggan, quando estava de cuecas, pela Times Square. Há uma mistura e confusão de imagens aparentemente desconexas que revelam a condição mental de Riggan. O filme propõe, aqui, uma narrativa circular, com uma retomada da sequência inicial.

Considerações finais: o insólito e o epílogo de *Birdman*

Sem explicações claras, os espectadores do filme entendem que o suicídio do personagem de Riggan não foi apenas uma encenação: Riggan teria de fato tentado tirar a própria vida, mas, por ironia, o tiro acertou seu nariz. Segundo Jake, a comoção popular despertada pela tentativa pública e dramática de um suicídio em cena acabou por elevar Riggan ao patamar de ídolo, ícone ou herói popular, com cerimônias e altares montados em sua homenagem e no intuito de dar-lhe forças em sua recuperação. A imagem do rosto de Riggan no hospital recorda a imagem do próprio Birdman: em vez da máscara de super-herói, Riggan aparece com o rosto enfaixado, encoberto por bandagens brancas. Jake tenta convencer Riggan de que o tiro não fora uma tentativa de suicídio e, sim, um mero acidente.

Sam visita o pai no hospital, leva flores e se reconcilia com ele; interessada em torná-lo uma celebridade, Sam cria um perfil no Twitter, o qual, em um único dia, conquista mais de 80 mil seguidores (número expressivo no ano de lançamento do filme).

Na sequência final, ainda no quarto do hospital, Riggan, vestindo uma camisola de paciente, vai até o banheiro e, diante do espelho, retira as bandagens do rosto e observa o rosto deformado. A seu lado, surge Birdman, apertando a descarga do vaso sanitário. Riggan despede-se dele, vai até a janela do quarto e vê uma revoada de pássaros; ele abre a janela e, aparentemente, lança-se na tentativa de voar.

O que se segue é uma sequência ainda mais insólita, que não permite racionalizar o que aconteceu. Observa-se Sam entrando no quarto novamente e procurando o pai. Contudo, quando ela se aproxima da janela, olha para baixo, buscando pelo pai, e logo

olha para cima e começa a sorrir, como se estivesse vendo o pai voando. O filme entra em tela preta, com o som das risadas alegres de Sam.

Trata-se de um final aberto, em que é possível pensar em, pelo menos, duas possibilidades: houve a consumação do suicídio e toda a cena do quarto do hospital e a de Sam entrando no quarto e olhando pela janela faz parte da imaginação ou dos desejos de Riggan; ou Riggan, após a tentativa frustrada de suicídio, lança-se em voo pela janela, conseguindo de fato voar, o que desperta alegria em Sam com a nova performance de superação do próprio pai, dessa vez, assumindo o aspecto de um mito.

Por outro lado, considerando a introdução do filme — o poema de Carver que fala de amor e morte; o sobrevoos dos pássaros e o meteorito caindo sobre a Terra —, é possível pensar em um narrador já morto, que refaz ou repensa seus passos, desejos, sucessos e fracassos. Riggan é um personagem fragmentado, que revela as contradições e as incertezas que o afligem ao longo de sua existência. Desde a abertura, os espectadores do filme são convidados a decifrar elementos dispostos dentro de uma narrativa em que o insólito domina a construção ficcional.

O filme *Birdman* é uma proposta paradigmática quando se trata de refletir sobre a relação do insólito que se estabelece na construção do neofantástico, pois, ao organizar um relato moldura, a partir de uma peça real de Carver e, ao mesmo tempo, trazer a intertextualidade de outras narrativas ficcionais idealizadas como filmes do super-herói Birdman e a diegese ficcional protagonizada por Riggan Thompson, apresentam-se visões conflitantes e que integram uma realidade, que gera hesitação no espectador, ambiguidades não esclarecidas e a aceitação dos eventos inusitados inseridos no cotidiano como fatos perfeitamente naturais.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? **Mester**, UCLA, v. XIX, n. 2 (Fall, 1990), p. 21-33. Disponível em: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Que%20es%20lo%20neofantastico.pdf> Acesso em: 09 mar. 2026.

ANDERSEN, H. C. **Contos de Andersen**. 6. ed. Trad. G. Hanssen. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BARTHES, R. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BATMAN. Direção: T. Burton. Produção: J. Peters. Intérpretes: Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger. Roteiro: S. Hamm, W. Skaaren. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1989. 1 DVD (126 min), son., color. Legendado.

BATMAN returns. Direção: T. Burton. Produção: D. Di Novi, T. Burton. Intérpretes: Michael Keaton, Danny DeVito, Michelle Pfeiffer. Roteiro: D. Waters. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1992. 1 DVD (126 min), son., color. Legendado.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BIRDMAN ou (A Inesperada Virtude da Ignorância). Direção: A. G. Iñárritu. Produção: A. G. Iñárritu, J. Leshner, A. Milchan, J. W. Skotchdopole. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2014. 1 DVD (119 min), son., color. Legendado.

CARVER, R. **A new path to the waterfall**. New York: The Atlantic Monthly Press, 1989.

CARVER, R. **What we talk about when we talk about love**. Beginners. New York: Knopf Doubleday Publishing, 2015.

FREUD, S. **O ego e o id e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GENETTE, G. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Trad. Lucia Guimarães e Maria Antônia R. Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

LIMA, A. Pereira de. O modelo estrutural de Freud e o cérebro: uma proposta de integração entre psicanálise e a neurofisiologia. **Rev. Psiquiatria clínica**, vol. 37, n. 6, São Paulo, 2010. Disponível em: https://revistas.usp.br/acp/pt_BR/article/view/17274/19291. Acesso em: 17 abr. 2026.

MAFFESOLI, M. **A conquista do presente**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

SAGAN, C. **O mundo assombrado pelo demônio**. Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/Hucitec, 2008.

SARTRE, J.-P. **A idade da Razão**. Os caminhos da liberdade. v. 1. Trad. Sérgio Milliet. 5. ed. Lisboa: Bertrand/Venda Nova, 1996.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2000.

Data de submissão: 14/07/2025

Data de aprovação: 29/10/2025