

**UNIVERSIDADE ABERTA**



UNIVERSIDADE  
**AbERTA**  
[www.uab.pt](http://www.uab.pt)

**Metanarratividade e Metacinema no Filme *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014), de Alejandro González Iñárritu**

**Maria Guilhermina Simões Vieira**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e  
Outras Artes**

**Orientada pelo Professor Doutor Jeffrey Scott Childs**

**Março de 2022**



**Atribuição-NãoComercial-SemDerivações**  
**CC BY-NC-ND**

**Ao Professor Jeffrey Childs endereço a minha gratidão pelos ensinamentos, pelo apoio, pela compreensão, pela liberdade que me deu para explorar os limites do meu conhecimento sem nunca me deixar cair, ainda que por vezes eu tenha olhado o abismo.**

**Agradeço àquela que mais do que uma colega de curso, tornou-se uma amiga, que me apoiou e me deu coragem para ser “eu mesma” na elaboração destes textos – Marta Irina.**

**Dedico o meu trabalho ao Álvaro que acreditou mais em mim do que eu própria e que mais do que apoiar-me, incentivou-me a trilhar este caminho.**

**Aos meus filhos, para que tenham orgulho de mim.**

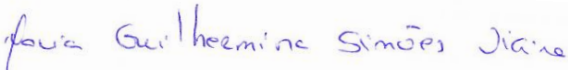
## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente dissertação/tese. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer outra forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Regulamento Disciplinar da Universidade Aberta, publicado no Diário da República, 2.ª série, n.º 215, de 6 de novembro de 2013.

Universidade Aberta, 30 de Março de 2022

Nome completo: Maria Guilhermina Simões Vieira

Assinatura: 

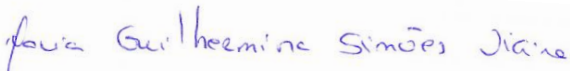
## STATEMENT OF INTEGRITY

I hereby declare having conducted my thesis with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of falsification of results in the process of the thesis elaboration.

I further declare that I have fully acknowledged Disciplinary Regulations of the Universidade Aberta (regulation published in the official journal *Diário da República*, 2.ª série, N.º 215, de 6 de novembro de 2013).

Universidade Aberta, March 30th, 2022

Full name: Maria Guilhermina Simões Vieira

Signature: 

**Metanarratividade e Metacinema no Filme *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014), de Alejandro González Iñárritu**

**RESUMO**

No presente trabalho pretende-se realizar um estudo do texto fílmico *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014) de Alejandro González Iñárritu, evidenciando o discurso metanarrativo, autorreflexivo e metacrítico do autor como ensaio estético. A autorreflexividade aponta de forma ostensiva para os seus mecanismos de criação de arte e serve-se deles para evidenciar uma ideia, uma reflexão, uma crítica. Esta forma artística cuja expressão é ao mesmo tempo arte e ensaio é um reflexo da contemporaneidade, em que o indivíduo é mais consciente de si próprio e do que o rodeia, ao mesmo tempo que é dotado de um espírito autocrítico. Esta maneira de fazer arte pressupõe um leitor ou espectador conhecedor capaz de decodificar as ideias e os discursos contidos nos artifícios utilizados. Esta expressão artística que invoca múltiplos e diversos ângulos de olhar e pensar a arte evidencia os mecanismos do movimento estético intitulado neobarroco.

O estudo do conto de Raymond Carver, “What We Talk About When We Talk About Love” (1981) publicado em 1981 numa coletânea com o mesmo nome, revela as afinidades com a obra fílmica, a atualização do tema e dos motivos. O contraste do discurso estético gera um diálogo entre os textos fílmico e literário.

**PALAVRAS-CHAVE**

Metacinema – Autorreflexividade – Dialogismo – Intertextualidade – Neobarroco

**Metanarrative and Metacinema in the Film *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014) by Alejandro González Iñárritu**

**ABSTRACT**

In the present work it is intended to carry out a study of the filmic text *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014) by Alejandro González Iñárritu, highlighting the metanarrative, self-reflexive and metacritical discourse of the author as an aesthetic essay. The self-reflexivity ostensibly points to its mechanisms of art creation and uses them to highlight an idea, a reflection, a criticism. This artistic form whose expression is both art and essay is a reflection of contemporaneity, in which the individual is more aware of himself and his surroundings, and at the same time is endowed with a self-critical spirit. This way of making art presupposes a knowledgeable reader or spectator capable of decoding the ideas and discourse contained in the devices used. This artistic expression that invokes multiple and diverse angles of looking and thinking about art evidences the mechanisms of the aesthetic movement called neo-Baroque.

The study of Raymond Carver's short story, "What We Talk About When We Talk About Love" (1981) published in 1981 in a collection with the same name, reveals the affinities with the filmic work, the updating of the theme and motifs. The contrast of the aesthetic discourse generates a dialogue between the filmic and literary texts.

**KEY WORDS**

Metacinema - Self-reflexivity - Dialogism – Intertextuality – Neo-baroque

## ÍNDICE

PREFÁCIO .....	1
CAPÍTULO UM .....	4
Nota preliminar .....	5
O espelhamento textual.....	8
A autorreflexividade.....	9
Metaficção .....	11
O paradoxo da metaficção .....	14
Técnicas metaficcionais.....	16
O duplo.....	19
A écfrase.....	22
Enquadramento estético.....	23
O indivíduo e a sociedade .....	25
O Cinema Metaficcional.....	27
CAPÍTULO DOIS .....	31
O Minimalismo Literário .....	35
“ <i>What We Talk About When We Talk About Love</i> ” (Carver, 1981).....	40
“ <i>Beginners</i> ” de Raymond Carver .....	48
CAPÍTULO TRÊS .....	52
Nota preliminar .....	53
O espelhamento narrativo .....	55
O discurso de autor.....	61
O duplo.....	69
A écfrase musical.....	74
Enquadramento estético.....	77
O indivíduo e a sociedade .....	78
A Sétima Arte .....	80
A inadaptação .....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	92
Considerações finais.....	93
BIBLIOGRAFIA.....	99

## PREFÁCIO

A escolha da temática desta dissertação foi influenciada pelo interesse desenvolvido pelo estudo dos ensaios ou meta-discursos, forma de ideário em que os artistas através da sua expressividade criam uma reflexão acerca do estado da arte.

O ensaio/obra de arte que mescla e que funde reflexão crítica e expressão artística, espelhando a estética da Modernidade, fundamentou a escolha do objeto artístico analisado neste trabalho.

A escolha da obra fílmica *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* deu-se pelo desafio que constituiu tentar compreender em toda a sua dimensão (ou daquela que foi possível) uma obra que engloba tantas camadas e que pode ser perspectivada de tantos e tão diversos ângulos.

O que impulsionou este trabalho foi o desejo de conhecer de modo aprofundado a forma teórica e artística em que a obra se revela. Foi o interesse combinado com o encantamento pelo caminho desconhecido, mas que prometia ser fascinante e o desejo de conhecer e compreender outras ideias e culturas e também um olhar sobre uma cultura estrangeira.

∞

O início deste percurso fez-se pelos livros, pelo desejo de aprender e compreender, não apenas a arte e a forma como ela se vê, se analisa, mas principalmente como reflete esse olhar, porque é aí que ela se revela como arte superlativa absoluta.

Os livros também são como as cerejas; de um salta-se para outro, porque na verdade os livros também fazem hiperligações, não são apenas as realidades virtuais. E assim se entra num mundo novo que tanto tem de assombro e de maravilha, como de encanto e enlevo.

O conhecimento tem destas coisas, faz-nos olhar para aquilo que nos rodeia, das coisas mais simples às mais complexas, com um olhar diferente e aquilo que estava ali antes já não é apenas um candeeiro, é um movimento, é um fluir, é livre, é uma dobra, como o próprio pensamento.

A obra de arte que guarda em si um enigma move-nos no sentido de conhecer os seus segredos. É essencial conhecer os artifícios da arte, porque ela apenas se revela ao olhar cultivado e dedicado. E é no prazer do conhecimento que a obra autorreflexiva se dá.

É no conhecimento que compreendemos como o ser humano evolui, de acordo com o meio, ao mesmo tempo que o transforma. Os movimentos estéticos revelam não só a maneira de se fazer arte mas também da contenção ou da fluidez imparável do pensamento.

A obra de arte muda-nos, muda a forma como pensámos e como vemos o que nos rodeia, a forma como vemos o “outro”. A obra de arte através dos seus artifícios cria a distância necessária e segura para compreendermos onde estamos e naquilo que nos tornamos.

A arte é um espelho.

∞

O estudo do conto de Raymond Carver, “What We Talk About When We Talk About Love” (1981), tornou-se necessário, na medida em que ele se encontra presente na obra fílmica *Birdman*, através da sua dramatização; transborda a peça, insinua-se, evidencia e dá expressividade à personagem Riggan Thompson, em toda a sua complexidade e profundidade.

O minimalismo do conto, em comparação com a película, evidencia de forma aguda a estética do filme.

∞

A escolha da obra fílmica deveu-se ao desejo de tentar compreender o seu significado, de desvelar o que significava e expressava.

Alejandro González Iñárritu, em *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014), apresenta um ensaio estético, que aborda a indústria cinematográfica, o teatro, o papel do ator, a condição do público e da crítica, bem como a comunidade dependente e consumidora da imagem virtual.

A análise do ensaio/obra de arte criado por Iñárritu em *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* surgiu como uma espécie de quebra-cabeças, apresentando-se como um desafio de desvendar o que estava subjacente à história, da oportunidade de estudar os artifícios literários, fílmicos, estéticos que se destacam na obra.

*Birdman* é uma metanarrativa que através da ironia e da paródia, com recurso à intertextualidade, à figura do duplo, à écfrase musical, ao *mise-en-abîme*, e por meio da autorreflexividade, espelha a indústria cinematográfica, o teatro, o ser humano, a sociedade e a cultura contemporânea, a viver atualmente um momento charneira, evidenciando um discurso metacrítico e autorreflexivo por parte do autor.

∞

Se os livros constituem um universo onde entramos e descobrimos pessoas, sensações e objetos que construímos com a nossa imaginação, com imagens que vamos buscar ao museu imaginário, o cinema afirma-se como uma obra criadora de imaginário; onde podemos esconder-nos por alguns momentos da realidade, onde fluímos para um mundo imaginado e vivemos outras realidades imaginadas.

∞

## CAPÍTULO UM

*The metafictionist is highly conscious of a basic dilemma: if he or she sets out to 'represent' the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be 'represented'. In literary fiction it is, in fact, possible only to 'represent' the discourses of that world.*

Patricia Waugh

## Nota preliminar

Algumas obras cinematográficas, como expressão artística, e dentro de uma visão contemporânea, refletem sobre e através dos seus meios técnicos, linguísticos e discursivos, de forma crítica, gerando movimento e dinamismo e produzindo obra de charneira, de “dobra” deleuziana, uma “linha infinita de inflexão” (1988, p. 58), provocando questionamento, perspectivação, um “olhar” de diferentes ângulos.

Os conceitos teóricos abordados neste capítulo visam evidenciar a obra fílmica *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014) de Alejandro González Iñárritu, como **texto metanarrativo** e revelador de **autorreflexividade** e **metacrítica**, denotando um discurso de autor.

O enredo de *Birdman* orbita em torno da produção e encenação de uma peça de teatro, evidenciando os meios de produção, indiciando a **metanarratividade** do texto fílmico. A personagem principal Riggan coloca em evidência questões relacionadas com a Sétima Arte, como o **metacinema**, salientando a **autorreflexividade** e a **metacrítica**.

Riggan dá voz a questões relacionadas com a forma como o indivíduo encontra coordenadas nesta nova temporalidade e espacialidade virtuais. O filme reflete em muitos aspectos a contemporaneidade hipermoderna, veloz, múltipla e fragmentada, o entrelaçar do texto e da imagem, das perspectivas, do foco, do tempo e do espaço, refletindo a atualidade, em que tudo está entretecido.

Estas questões são expostas com recurso a figuras, artifícios e estruturas literárias, como a **paródia**, o **mise-en-abîme**, a **alegoria**, a **ironia** e a **metáfora**. O foco mais evidente no filme é o recurso à **intertextualidade** literária, fílmica e cultural.

A **éfrase** musical reflete a mente do protagonista, também refletida no espaço, o labirinto, em cima e em baixo numa perspectiva deleuziana da dobra, este conceito será abordado de forma teórica como enquadramento estético no capítulo dois e no capítulo três estes princípios serão aplicados à obra em análise.

Outro aspeto presente no filme é a hierarquização do teatro relativamente ao cinema e aos atores: o teatro é arte, o cinema é comercial, denunciando um pensamento binário e estereotipado. É abordada a questão da **recetividade da obra de arte** e é enunciada uma crítica aos críticos de arte.

Neste capítulo serão abordados conceitos necessários à perspetivação da película *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*, do ponto de vista do objeto artístico que reflete sobre si mesmo e usa os meios narrativos, linguísticos e discursivos para evidenciar a perspetiva do autor que questiona a sua própria arte, o meio em que se insere e a contemporaneidade.

A análise do filme terá como eixo principal as teorias literárias preconizadas por Linda Hutcheon em *Narcissistic Narrative The Metafictional Paradox* (1980) e Patricia Waugh em *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (2001); complementada pela obra de Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1992). As obras destes autores teorizam conteúdos como a autorreflexividade, o paradoxo da metaficção, o dialogismo e a intertextualidade. Sistematizam as técnicas metaficcionais que irão servir de guião na análise fílmica.

O enquadramento da obra cinematográfica em estudo, numa estética contemporânea neobarroca, será fundamentado nas teorias de Angela Ndalanis, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment* (2004); e nas palavras sucintas de Umberto Eco em a *Obra Aberta* (1991) a propósito do barroco. A espacialidade e o movimento dinâmico em *Birdman* encontram eco em algumas aferições de Gilles Deleuze em *A Dobra – Leibnitz e o Barroco* (1988).

O contexto da obra em análise é fundamentado nas teorias de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy na obra: *O Ecrã Global. Cultura Mediática e Cinema na Era Hipermoderna* (2010). As mudanças paradigmáticas contemporâneas, a nível tecnológico e científico influenciam a arte, a cultura, a ideologia, com reflexo no indivíduo e na sociedade, estas questões surgem no tecido de *Birdman*.

São abordados ainda os conceitos de **duplo**, recurso literário utilizado em *Birdman*; a **écfrase**, especificamente, a bateria como elemento descritivo, vívido e expressivo da psique de Riggan; o cinema como mimese do real e criador de realidade – a vida imita o cinema.

Por último, uma visão do metacinema como autoscopia da arte e da indústria cinematográfica.

## O espelhamento textual

No *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, a definição de **autorreflexividade** surge dividida em duas formas: a metanarrativa e a meta-ideológica. A forma **metanarrativa** refere-se aos textos de ficção que refletem e chamam a atenção para os seus meios de criação, na sua vertente técnica, na sua forma estrutural e formal: a formação dos personagens, do enredo, da diegese, do espaço, da focalização, da linguagem e da estilística. Quando a narrativa ficcional enquadra-se num “ensaio de ideias”, filosóficas, éticas, religiosas, políticas, designa-se por autorreflexividade **meta-ideológica** (Ceia, 2009).

No mesmo dicionário o objetivo da **metaficção** é definido como “a subversão dos elementos narrativos canónicos – intriga, personagens, acção –, tendo como estratégia final a elaboração de um jogo intelectual com a linguagem e com a memória literária e artística” (Avelar, 2010).

Patricia Waugh refere-se à metaficção como teorização da própria ficção (2001, p. 2), como um exercício prático das suas asserções teóricas. Na mesma perspetiva, Linda Hutcheon, de forma sucinta, define metaficção como ficção sobre ficção. Hutcheon apelida o processo de autorreferencialidade ou metanarrativa como **narrativa narcisista**, isto é, aquela que tem consciência da sua natureza, que reflete, que se vê a si própria, que se debruça sobre si mesma. Esta designação inspira-se na figura alegórica de Narciso em as *Metamorfoses*, de Ovídeo; e na condição descrita por Freud, da criança inicialmente absorta, enlevada em si própria (1980, p. 1).

∞

Robert Stam apelida este processo de **reflexividade** e define-o como: “[a] process by which texts, both literary and filmic, foreground their own production, their authorship, their intertextual influences, their reception, or their enunciation” (1992, p. xiii).

Todas estas diferentes designações referem-se a um processo em que a arte “olha-se” no espelho e “vê-se”, no triplo sentido da palavra: no sentido em que se vê refletida, reflete

sobre si mesma e reverbera esse reflexo, ao enunciá-lo de forma autoconsciente, autorreflexiva, discursiva. “Self-conscious fiction”, “anti-illusionist”, “self-referentiality”, (Stam, 1992, p. xiv), autorreflexividade, metaficção, narrativa narcisista, ou reflexividade, são diferentes designações para um processo em que o texto ficcional reflete de forma consciente sobre a sua estrutura, a sua linguagem (Waugh, 2001, p. 14) e os seus discursos.

### **A autorreflexividade**

A autorreflexividade não é um artifício recente, como assinala Hutcheon: “art has always been ‘illusion,’ and as one might surmise, it has often, if not always, been self-consciously aware of that ontological status. This formal narcissism is a broad cultural phenomenon, not limited by art form or even by period” (1980, p. 17).

*Dom Quixote de La Mancha*, de Cervantes, é o exemplo mais referido e paradigmático da literatura. O romance é metaficcional, na medida em que a obra fala do processo de criação ficcional, como elucida Hutcheon: “metafiction [...] is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (1980, p. 1). Vai mais além da imitação da realidade, imita o processo de construção do texto literário (Hutcheon, 1980, p. 5), como sintetiza Faria:

A mimese do processo, tal como pode se encontrar ao longo de *Dom Quixote*, e como marca caracterizadora dos romances da contemporaneidade se verifica principalmente pelas seguintes ocorrências: uma escrita em curso de realização, um livro em curso de redação um escritor que se observa escrevendo, a presença de um leitor implícito constantemente interpelado, como simples leitor ou como crítico, promovida a árbitro da escrita. Em *Dom Quixote*, como sabemos, além do leitor implícito, temos uma multiplicidade de leitores intradiegticos. (2013)

Cervantes assinala a ficcionalidade daquilo que é narrado, quando ostensivamente faz notar ao leitor que aquilo que está a ler é uma construção (Stam, 1992, p. xiv), através do

recurso a diversas técnicas como o *mise-en-abîme*, a paródia e a intertextualidade. É autorreferencial e autorreflexivo, na medida em que “as personagens lêem, em reflexão crítica e satírica, o texto da primeira metade, incluindo o próprio protagonista a surpreender uma personagem a ler uma versão ‘pirata’ do Livro Dois escrito por alguém que não o autor real Miguel de Cervantes” (Ceia, 2009), refletindo um discurso crítico e evidenciando a vertente da recetividade da obra, dentro da obra, espelhando o processo fora do texto, ensaiando já aqui a questão debatida pelo ensaísta e filósofo Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Época da sua Reprodução Mecanizada* (1936). Benjamin atribui à obra de arte uma “aura” vinculada ao *hic et nunc*:

No palco, o actor identifica-se com o carácter do seu papel. O intérprete de ecrã nem sempre pode fazê-lo. A sua criação nunca é feita de uma peça só, antes se compõe de numerosas e distintas criações [...] o desempenho do actor é decomposto numa série de criações montáveis por elementares necessidades da maquinaria. (2010, p. 30)

Walter Benjamin refere como valor de arte, o *hic et nunc*, a sua aura de objeto único e singular, a sua função ritualística, de exposição e de valor histórico. O ser irreproduzível, é o que concede autenticidade ao objeto artístico. A obra de arte reproduzida mecanicamente torna-se acessível às massas, no entanto perde a sua singularidade, a sua “materialidade histórica”.

A obra de arte é única, a performance dependente do performer, do público e do momento específico em que é produzida; noutra perspetiva, ver uma reprodução de *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, não corresponde à mesma perceção que se tem da obra original, quando observada na sua dimensão real, a sua cor, a sua textura, a nossa perspetiva, visual e conceptual.

As obras autorreflexivas, como *D. Quixote*, que se parodiam a si próprias, provocam um questionamento dos meios literários e impulsionam a renovação dos mesmos, como sustenta Hutcheon: “the origins of the self-reflecting structure that governs many modern novels might well lie in that parodic intent basic to the genre as it began in *Don Quijote*, an intent to unmask dead conventions by challenging, by mirroring” (1980, p. 17-18). Cervantes ao parodiar o romance de cavalaria, revigorou o género narrativo em que se

inscrevia, como ressalva Stam: “the great anatomists [...] take high and low materials and tease them into art, often seducing minor genres into brilliance, as Cervantes did with Renaissance chilvaric romance and Godard did with the gangster movie” (1992, p. 130).

Waugh teoriza o processo da seguinte forma:

Parody of an earlier literary norm or mode unavoidably lays bare the relations of that norm to its original historical context, through its defamiliarizing contextualization within a historical present whose literary and social norms have shifted. Parody of a literary norm modifies the relation between literary convention and cultural historical norms, causing a shift in the whole system of relations.” (2001, p. 66)

Apesar de romper com os modelos paradigmáticos da literatura, a autorreflexividade não significa o fim do romance convencional, como salienta Hutcheon: “the form has just slipped into another world, in a very similar shape and attitude. Something new, or rather something old and resurrected, has appeared in its old traditional place” (1980, p. 16).

## **Metaficção**

Metaficção é, como referido anteriormente, ficção sobre ficção, os textos evidenciam os artifícios literários, a linguagem, a estrutura, o autor, o leitor e o contexto de produção e recepção da obra. Waugh define metaficção como:

fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (2001, p. 2)

A literatura define-se tradicionalmente como possuindo uma estrutura narrativa com princípio, meio e fim, uma sequencialidade de acontecimentos no espaço e no tempo, uma intriga, peripécias, personagens, narrador e focalização. A narrativa é a história em

si, mas é muito mais do que isso, uma vez que, através da análise formal, estilística e estética do texto podemos conhecer o discurso ideológico do autor, de que forma foi influenciado pelas leituras que fez, em que movimento literário se integrava, ou à margem do qual se situava. A obra também possibilita o conhecimento da época em que se inscreve, os hábitos e costumes dos indivíduos e da sociedade que representa ou descreve, a sua cultura e ideologia.

Os eventos de grande impacto que sucederam no século passado, como a II Grande Guerra Mundial, fragmentaram a sociedade e o indivíduo, tornando o romance vulnerável:

[...] more and more novelists have come to question and reject the forms that correspond to this ordered reality (the well-made plot, chronological sequence, the authoritative omniscient author, the rational connection between what characters 'do' and what they 'are', the causal connection between 'surface' details and the 'deep', 'scientific laws' of existence). (Waugh, 2001, p. 7)

A obra metaficcional já contém em si uma autoanálise, uma autoconsciência dos seus meios criativos e formais de produção, do público e da crítica que a receciona, do contexto em que é produzida e torna-se produto e produtora de teoria literária, como explicita Waugh:

Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems. (2001, p. 9)

Cunhado pelo filósofo francês Jacques Derrida, o termo “desconstrução” refere-se a uma forma de análise crítica de um texto, onde são identificados, através da linguagem, valores instituídos e perpetuados pela tradição, como o logocentrismo, enraizados no pensamento e na cultura ocidental. A definição de significados é realizada por oposição e hierarquização: racional e sensorial, civilizado e primitivo; eu defino-me por oposição ao “outro”, por aquilo que me diferencia do “outro”. No entanto, como refere Derrida, a linguagem, sendo o instrumento de análise, é ela própria provocadora de falácia:

não tem nenhum sentido abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica; não dispomos de nenhuma linguagem — de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico — que seja estranho a essa história; não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações implícitas daquilo mesmo que gostaria de contestar. (1971, p. 233)

A solução preconizada por Derrida é um processo dinâmico, um jogo de “incessante alternância de primazia de um termo sobre o outro, produzindo, assim, uma situação de constante indecisão” (Vasconcelos, 2003, p. 75). Como conclui Vasconcelos:

o que Derrida busca realizar, em todos os seus escritos, é um questionamento, uma crítica rigorosa dos limites de uma filosofia da representação, para que possamos vislumbrar a possibilidade de uma forma de pensamento que esteja além – ou aquém – desses limites. (2003, p. 77)

A desconstrução do romance metaficcional permite uma consciencialização da função e do poder da linguagem que molda e condiciona a realidade que nos rodeia:

Metafictional writers have found a solution to this [opposition to existing social institutions and conventions] by turning inwards to their own medium of expression, in order to examine the relationship between fictional form and social reality. They have come to focus on the notion that ‘everyday’ language endorses and sustains such power structures through a continuous process of naturalization whereby forms of oppression are constructed in apparently ‘innocent’ representations. (Waugh, 2001, p. 11)

Na construção ficcional literária, a linguagem cria uma ponte entre o real e o imaginário, dá sustentabilidade, coerência e confere credibilidade à história. Esta linguagem é uma construção, um discurso, uma perspectiva, uma visão do autor. A obra criada é reveladora do ideário do artista, do meio social, cultural, ideológico e tecnológico que o rodeia: “‘authors’ work through linguistic, artistic and cultural conventions. They are themselves ‘invented’ by readers who are ‘authors’ working through linguistic, artistic and cultural conventions, and so on” (Waugh, 2001, p. 134).

A obra adquire outra dimensão ao ser percebida pelo leitor ou espectador, que por sua vez faz uma leitura da mesma, de acordo com as suas idiossincrasias (Eco, p. 125). **A obra não só dialoga com outras obras, mas também com o leitor/espectador:** “authorial

intertextuality finds its counterpart in the competent response of the reader or spectator. No text is read independently of the reader's experience of other texts" (Stam, 1992, p. 20).

O texto cria um mundo ficcional para o qual somos atraídos e no qual através da nossa imaginação, vivemos, experienciamos e sentimos como nossas, as vivências dos personagens com os quais nos identificamos e que por momentos esquecemos que são ficção, ilusão. A metaficção quebra essa ilusão através de técnicas específicas, existe, como explica Waugh: "a tendency within the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and countertechnique, of construction and deconstruction of illusion" (2001, p. 14). O autor de um texto metanarrativo quebra essa magia ao dar-nos a perceber que a história em que estamos envolvidos, que nos emociona, agasalha e aconchega não existe, é uma construção, o autor pretende do leitor ou espectador uma visão crítica, que não se limite a ser conduzido, mas que esteja atento, que busque as subtilezas, as múltiplas interpretações que um texto pode oferecer, que renuncie à passividade e que se torne ativo na criação da obra de arte, ao acrescentar a sua interpretação.

### **O paradoxo da metaficção**

O título da obra *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980) de Linda Hutcheon é bastante ilustrativo deste processo metafictional, na medida em que no título são reveladas as subtilezas da metaficção – a autorreflexividade e a oposição entre ocultar os artifícios literários e desnudá-los. No texto ficcional é criada a ilusão de real e de forma paradoxal é revelado o dispositivo utilizado para construir essa ilusão. Esta tensão e oposição na narrativa metafictional é também explicada por Patricia Waugh, da seguinte forma:

Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between 'creation' and 'criticism' and merges them into the concepts of 'interpretation' and 'deconstruction'. (2001, p. 6)

É como se um ilusionista ao realizar “a magia” nos mostrasse, com um truque de magia, dentro do truque de magia, de que forma a ilusão foi criada. Da mesma forma que o mágico nos distrai com gestos e acessórios, o autor serve-se da realidade e das estruturas narrativas e literárias para dar credibilidade à história, como explicita Waugh:

Metafiction explicitly lays bare the conventions of realism; it does not ignore or abandon them. Very often realistic conventions supply the 'control' in metafictional texts, the norm or background against which the experimental strategies can foreground themselves. More obviously, of course, this allows for a stable level of readerly familiarity, without which the ensuing dislocations might be either totally meaningless or so outside the normal modes of literary or non-literary communication that they cannot be committed to memory. [...] Metafiction, then, does not abandon 'the real world' for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly 'written'. (2001, p. 18-19)

O **paradoxo do texto** é ser simultaneamente introvertido e autoconsciente, isto é: “narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader” (Hutcheon, 1980, p. 7). O texto depende de, e pressupõe um recetor, porque é algo orgânico que se “alquimiza” com cada leitor ou espectador.

O autor metanarrativo depois de nos embrenhar na ficção, mostra-nos de que forma o fez e quebra a ilusão, este é o **paradoxo para o leitor**: “on the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the 'art,' of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience” (Hutcheon, 1980, p. 5).

Este exibir do mecanismo de criação artística é transversal a outras formas de arte, como refere Hutcheon: “the visual arts and music both have also shown signs of self-reflectiveness [...] an increasing interest in how art is created, not just in what is created. The process may be becoming as intriguing as the product” (1980, p. 8). Mas, o levantar do pano, esta transparência nas artes não é sempre óbvia, é subtil, é feita de imagens, de símbolos, de recursos estilísticos, apela ao imaginário coletivo e cultural; presume um leitor ou espectador informado, conhecedor e atento, que torne possível o desvendar das possibilidades que o texto propõe/oferece direta ou indiretamente: “the activity of the reader is not one of being a consumer of stories, but rather one of learning and constructing a new sign-system, a new set of verbal relations” (Hutcheon, 1980, p. 14).

### **Técnicas metaficcionais**

As técnicas metaficcionais são diversas e variam em terminologia consoante os estudos teóricos e os autores. Esther Topitz em *Metareferences in Contemporary Film* (2015) enuncia técnicas metaficcionais dramatúrgicas que se adaptam ao cinema e que passaremos a explicar.

**A peça dentro da peça, ou o filme dentro do filme.** O espelhamento, em que podemos ver atores a desempenhar papéis de atores; nós como público observamos público (atores ou figurantes) a assistir a uma peça ou a um filme, revelando-se um ***mise-en-abîme***, tornando-nos conscientes de que aquilo a que assistimos é ficção e quebrando assim a ilusão (Topitz, 2015, p. 38).

**A representação de uma representação,** o ator ou a atriz representam o papel de atores/atrizes: “it often even suggests that the role depicts the character’s ‘true self’ more accurately than his every-day, ‘real’ personality reveals” (Topitz *Apud* Hornby, 2015,

p. 38). Assistirmos a um ator a tentar encarnar uma personagem leva-nos a refletir acerca das identidades e dos papéis que representamos no dia-a-dia.

A **intertextualidade**, recurso através do qual é dado um cunho de “realidade” à ficção, na medida em que ao surgirem durante a narrativa, referências a figuras ou obras literárias; menção a outros filmes ou atores; alusão a eventos ou factos históricos; estas “ligações” dão um cunho de concreto, tornam a ficção mais “real”. Por outro lado, quebram a ilusão de ficção, no sentido em que: “stripping away the fiction through real-life acknowledgement breaks the illusion and suspension of the dramatic world” (Topitz, 2015, p. 38).

A intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva (1966), baseado nos estudos de Bahktin, refere-se à forma como todos os textos se encontram interligados num “mosaico de citações” (Samoyault, Apud Kristeva, 2008, p. 16) e em diálogo: “o texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores” (Samoyault, 2008, p. 18).

Gérard Genette em *Palimpsestos a Literatura de Segunda Mão* (2010) contempla “cinco tipos de relações transtextuais”. A intertextualidade, termo criado por Kristeva, que Genette define como a presença de um texto noutro texto e que surge como citação, plágio e/ou alusão. O paratexto, isto é, os textos adjacentes à obra, como o “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos”. A metatextualidade ou “‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo”. A hipertextualidade, como a ligação entre um texto B – hipertexto, a um texto A – hipotexto, sendo que o texto B tem origem no texto A. A arquitextualidade “de caráter puramente taxonómico” caracteriza o género em que se integra o texto, definido pela receção ao invés da produção (Genette, 2010, p. 15-17).

A **autorreferencialidade**, isto é, quando a obra alude aos seus processos, às suas formas, estruturas ou técnicas estilísticas, quebrando a ilusão de obra ficcional e de imersão na fantasia.

∞

Hutcheon, numa perspetiva estruturalista, elenca quatro formas de metaficção literária (Nobre, 2012, p. 194).

A forma autoconsciente **diegética**, expressa na narrativa de **forma aberta**, como a paródia, o *mise-en-abîme* ou a alegoria.

A forma autoconsciente **linguística**, expressa na narrativa de **forma aberta**, em que o leitor é tornado ciente de que aquilo que está a ler é uma construção fictícia. Através da linguagem imagística é criado um mundo imaginário que é reconhecível, porque autor e leitor partilham códigos de um imaginário literário e cultural comum.

A forma autoconsciente **diegética**, expressa na narrativa de **forma oculta**, “covert”, surge “anichada” na forma estrutural, no enredo ou nas peripécias e pressupõe um conhecimento por parte do leitor dos códigos literários, de forma a detetar o sentido oculto.

A forma autoconsciente **linguística**, expressa na narrativa de **forma oculta**, “covert”, manifesta-se na forma de anagramas, enigmas, em que existe uma duplicidade, um sentido implícito nas palavras, que cabe ao leitor identificar.

A metaficção é um jogo criativo por parte do autor que implica um leitor/espectador conhecedor dos códigos literários, fílmicos e culturais, imaginativo, hábil e sagaz, capaz de perceber as subtilezas do texto e reconhecer as intenções do autor (Eco, 1962, p. 43).

∞

Stam destaca como **estratégias reflexivas**, as ruturas na narrativa, a intromissão do autor, as digressões do pensamento (Stam, 1992, p. xi). O *mise-en-abîme*, a paródia, alegoria, a metáfora, o espelhamento, são recursos metanarrativos que permitem colocar em perspetiva assuntos ou conteúdos culturais, sociais, ou ideológicos, que se tornaram padrões convencionais, tradições, e que com o passar do tempo tornaram-se anacrónicos e desajustados, como expõe Waugh:

Metafiction explicitly and selfconsciously performs these functions, for it seeks to avoid a radical break with previous 'literary' traditions. Instead it 'lays them bare' and realigns the still viable components with elements considered to be 'popular', but perhaps also having extreme relevance for a contemporary readership. (2001, p. 66)

Hutcheon acrescenta que a metaficção por meio da **paródia** permite o surgimento de novas formas artísticas:

Not merely an unmasking of a nonfunctioning system, it is also a necessary and creative process by which new forms appear to revitalize the tradition and open up new possibilities to the artist. Parodic art both is a deviation from the norm and includes that norm within itself as backgrounded material. (1980, p. 50)

Na concepção de Genette, a paródia “consiste [...] na apreensão literal de um texto conhecido para dá-lo um significado novo, jogando com a essência e se possível com as próprias palavras” (2010, p. 35).

O recurso discursivo ***mise-en-abîme*** pressupõe uma duplicação que pode ocorrer *ad infinitum* em algumas formas de arte. Nos textos narrativos opera ao nível do enunciado, da enunciação ou de ambos, como uma micronarrativa dentro de outra narrativa (Rita, 2010), em que os meios formais, estruturais e conceptuais são replicados, num artifício autorreflexivo. Quando a micronarrativa adquire maiores dimensões, o recurso literário toma o nome de alegoria (Hutcheon, 1980, p. 56), ou seja uma história contada dentro de outra história com o objetivo de transmitir um significado, uma ilação ou uma moralidade.

## **O duplo**

O **duplo** é referenciado como um mito primordial, como refere Živković:

the archetype of universal duality in ancient myths illustrates the ruthless inequity of nature, the way the balance of forces is continually shifting [...] ancient and 'primitive' peoples prefer to accept it as it is, without looking for a way to bargain themselves out of the dilemma. (2000, p. 123)

No E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, Cunha refere-se ao duplo da seguinte forma:

Em 1914, Otto Rank estabelece a ligação implícita entre o “eu” e a morte. O DUPLO funcionará nessa relação como uma potência que visa contrariar a consciência da efemeridade e finitude do “eu”. Freud, no seu texto datado de 1919, *Das Unheimliche*, afirma que o DUPLO, apesar de nos parecer algo de estrangeiro, estranho a nós-mesmos, sempre nos acompanhou desde os tempos primordiais do funcionamento psíquico, estando sempre pronto a ressurgir e provocando-nos uma sensação de inquietante estranheza [...] nesta perspectiva, o DUPLO assume importante papel de mediador entre “duas entidades que não são mais que uma”. (2009)

O termo *doppelgänger* surgiu em 1796 numa nota de rodapé no romance *Siebenkäs* de Jean Paul (Richter), descrevendo-o como “pessoas que se vêem a si próprias” (Živković, 2000, p. 122).

O *doppelgänger* é um artifício literário, uma metáfora, que expõe e revela uma dicotomia íntima, uma divergência, uma cisão ou um conflito resultante da desarmonização do “eu” interior. A peripécia concretiza-se através da divergência das partes e da progressão intrínseca do indivíduo. A cisão pode ser provocada por uma crise de identidade ou pela tentativa de supressão de uma parte de nós mesmos que rejeitamos, por imposição individual ou social/cultural, resultando numa desintegração ou fragmentação da unidade do sujeito. O duplo é imaterial, ambíguo, atua em tensão, por divergência ou confronto e realiza-se por meio da harmonia, por complementaridade; ou da alienação, fragmentação do indivíduo – ordem ou caos – esta dialética tem como desfecho uma unificação harmoniosa das partes ou uma rutura.

Etimologicamente a palavra *doppelgänger* é uma fusão das palavras alemãs *doppel* e *gänger* que significam respetivamente, o duplo e aquele que anda; Carlos Ceia define o *doppelgänger* como “sósia ou duplo de uma personagem, uma espécie de alma gémea ou mesmo um fantasma que persegue um indivíduo, confundindo-se com a sua própria

personalidade” (2009). O *doppelganger* é um reflexo ou uma duplicação de alguém, apenas visível para o próprio.

Como a linguagem, o indivíduo é uma construção ideológica, uma mediação entre o sujeito e as normas e costumes que a sociedade impõe, entre o individual e o coletivo, sendo que o duplo surge como uma transgressão. Como o duplo, a linguagem vive também da dicotomia. Geralmente define-se algo, por oposição, pela diferenciação relativamente ao “outro”, aquele a que nos opomos, sintomático de um pensamento binário. A literatura e outras formas de arte revelam a forma como uma sociedade ou cultura se posicionam num dado período histórico, o que rejeitam, o que marginalizam e o que elegem como valores e costumes. O recurso literário do duplo e a forma como a linguagem se polariza são instrumentos reveladores dos medos e desejos de uma determinada cultura ou sociedade. O duplo revela a fragmentação do sujeito; ao ter de negar e repudiar uma parte de si mesmo, cria uma fantasia que encarna aquilo que é reprimido, o invisível da sociedade, aquilo que negamos. Um é aquilo que a sociedade permite e aceita, o “Outro” é aquilo que a sociedade castra/rejeita.

∞

As palavras estão analogicamente associadas a imagens e conceitos, gerados pelos diversos contextos sociais, culturais, ideológicos e económicos, muitas vezes na sua origem estão sentimentos de medo, insegurança e preconceito. Contemporaneamente existe uma autoconsciência de como certas palavras, pensamentos e emoções exprimem conceitos com os quais a sociedade ocidental deixou de se identificar e procura distanciar-se deles. O pensamento desagrega-se na busca de identidade, o duplo verbaliza essas transformações. O duplo é sintomático da antecipação de mudanças na sociedade, de viragem nos seus costumes, tradições e valores.

## A éfrase

*Ekphrasis*, palavra grega que significa descrição. Surge pela primeira vez “na retórica de Díónisos de Halicarnasso (Retórica, 10.17) [...] o *locus classicus* na literatura épica é a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero (Ilíada, 18, 483-608). Virgílio seguiu o mesmo modelo para a descrição do escudo de Eneias na *Eneida* (8, 626-731)” (Medina, 2010).

**Éfrase** refere-se a uma descrição em prosa ou verso, objetiva ou subjetiva, de pessoas, animais, objetos, paisagens, ações, eventos, no espaço e no tempo. A descrição é caracterizada pela vivacidade, clareza, pelo recurso ao *pathos*, à metáfora, à alegoria, à hipérbole, à etopeia<sup>I</sup> e à hipotipose<sup>II</sup>, com o intuito de promover a credibilidade, a comoção e o deleite (Rodolpho, 2014). O discurso poético ou retórico é rico em imagens iconográficas que transformam as palavras em visualizações mentais, que se desenrolam mentalmente como se de um filme se tratasse. A éfrase “remete ao discurso periegético, que guia o espectador ao redor da cena descrita, explorando ao máximo as possibilidades que a imagem encerra” (Rodolpho, 2014, p. 98). Quanto mais vívida e pormenorizada é a descrição, mais o ouvinte ou o leitor é solicitado a abstrair-se e a reproduzir mentalmente de forma imaginativa aquilo que é descrito sequencialmente no tempo. O imaginário cultural é convocado a preencher com imagens iconográficas os substantivos adjetivados que dão cor, forma e textura e as formas verbais que dão movimento e dinamismo aos eventos descritos, através da riqueza de detalhes: “a éfrase é um típico processo pelo qual se forma a *enargia*, uma vez que a descrição simples e sem ornamentação pode falhar em produzir o efeito de visualização” (Rodolpho, 2014, p. 98).

---

<sup>I</sup> Etopeia: “Descrição literária que focaliza esp. o temperamento, o carácter, as paixões, as tendências de uma ou mais personagens” (Houaiss, 2005, 3655).

<sup>II</sup> Hipotipose: “Descrição entusiástica, dinâmica e animada de uma pessoa, coisa ou acção, em regra ausente no momento da descrição, mas cuja presença é assumida de forma fantástica [...] qualquer representação enérgica de factos, de tal forma que se criaria uma ilusão óptica de realidade” (Ceia, 2009).

Nas palavras de Mário Avelar: “o momento melancolicamente suspenso no tempo pelo olhar do artista, supera a transitoriedade, a efemeridade do instante, persistindo no espaço e no tempo, através da escrita” (2018, p. 46); neste sentido, a éfrase dá testemunho dos diversos contextos culturais, sociais e ideológicos, em que se inscreve, facultando evidências históricas, etnográficas, antropológicas e sociológicas, tornando-se verdadeiras cápsulas do tempo.

### **Enquadramento estético**

O **barroco**, reconhecível pela sua exuberância, opulência, extravagância e fluidez, pela “estilística [...] da hipérbole, do transbordamento, do excesso” (Lipovetsky, 2010, p. 76), também se caracteriza pela **autorreflexividade**, pelo **hibridismo**, pela **intertextualidade**, pelos **níveis discursivos múltiplos e dialógicos**, pelo **labirinto** e pela **paródia**.

Estes recursos estilísticos e narrativos foram adaptados da tradição Setecentista barroca e são facilmente reconhecíveis nalgumas formas artísticas contemporâneas. Angela Ndalianis, na sua obra *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment* (2004), refere o seguinte:

In recent decades, the neo-baroque has inserted its identity into diverse areas of the arts, continuing restlessly to move on to new metamorphic states and contexts, nurtured by a culture that is attracted to the visual and sensorial seductiveness integral to baroque form. In the late twentieth and early twenty-first centuries, we have experienced the reemergence and evolution of the baroque into a more technologically informed method of expression. A baroque mentality has again become crystallized on a grand scale within the context of contemporary culture. (2004, p. 15)

O desenvolvimento das tecnologias digitais, a evolução científica e tecnológica, originaram mudanças paradigmáticas, motivadas pela globalização; teorias como a física

quântica, a teoria das cordas, a teoria do caos, imperceptivelmente foram alterando o modo como vemos o mundo e como nos vemos nesse mundo<sup>III</sup>. Como elucida Waugh: “the historical period we are living through has been singularly uncertain, insecure, selfquestioning and culturally pluralistic. Contemporary fiction clearly reflects this dissatisfaction with, and breakdown of, traditional values” (2001, p. 6).

Esta evolução influenciou também as artes e a sociedade, nas vertentes ideológicas e filosóficas, essa mudança fez-se sentir na forma como percebemos o mundo, como identifica Ndalianis: “cultural transformation has given birth to neo-baroque form. The neo-baroque articulates the spatial, the visual, and the sensorial” (2004, p. 17). Os movimentos e alterações, no que diz respeito ao indivíduo e à sociedade, aconteceram a uma velocidade vertiginosa, facilitada pelas tecnologias digitais. Gilles Lipovetsky caracteriza a sociedade atual como mergulhada “numa espiral hiperbólica, numa escalada paroxística”<sup>IV</sup> (2010, p. 47).

Umberto Eco sintetiza de forma abrangente o conceito de barroco em a *Obra Aberta*:

A forma barroca [...] é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e de sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. Se a espiritualidade barroca é encarada como a primeira manifestação clara da cultura e da sensibilidade modernas, é porque nela o homem se subtrai, pela

---

<sup>III</sup> “The development of new imaging and information technologies, the dominance of globalization and transnational corporatism, and new theoretical paradigms in the sciences (such as quantum mechanics and chaos theory) [...] have transformed our entertainment media” (Ndalianis, 2004, p. 22).

<sup>IV</sup> “Uma sociedade hipermoderna é aquela em que as forças que se opõem à modernidade democrática, individualista e comercial já não têm força estruturantes e que, por isso, a sociedade mergulha numa espiral hiperbólica, numa escalada paroxística nas mais diversas esferas da tecnologia, da vida econômica, social e individual. Tecnologias genéticas, digitalização, ciberespaço, fluxos financeiros, megalópoles, mas também pornografia, comportamentos de risco, desportos radicais, performances, *hapennings*, obesidade, vícios: tudo se amplifica, tudo se radicaliza e se torna vertiginoso, ‘sem limites’. É como uma imensa fuga para a frente, uma engrenagem sem fim, uma modernização excessiva que gera a segunda modernidade” (Lipovetsky, 2010, p. 47).

primeira vez ao hábito do canônico (garantido pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se defronta, na arte como na ciência, com um mundo em movimento que exige dele atos de invenção. As poéticas do *pasmo*, do *gênio*, da *metáfora*, visam no fundo, além de suas aparências bizantinas, a estabelecer esta tarefa inventiva do homem novo, que vê na obra de arte, não um objecto baseado em relações evidentes, a ser desfrutado como belo, mas um mistério para investigar, uma missão a cumprir, um estímulo à vivacidade da imaginação. (1991, p. 44-45)

Gilles Deleuze, em *A Dobra – Leibnitz e o Barroco* (1988), determina que “o conceito operatório do Barroco é a Dobra” (p. 57). As características estéticas que caracterizam o Barroco são: a dobra, “a linha infinita de inflexão”; o interior e o exterior, isto é, a dobra manifesta-se materialmente, mas torna-se infinita na mente, sendo a linha de inflexão virtual; o alto e o baixo, o que é material desce e o que é energia sobe; a desdobra, “não é o contrário da dobra nem sua elisão, mas a continuação ou a extensão do seu ato, a condição da sua manifestação”; as texturas, “a maneira pela qual uma matéria se dobra é que constitui a sua textura [...] a textura depende não das próprias partes mas dos extratos que determinam a sua ‘coesão’”; o paradigma, que depende da matéria escolhida (Deleuze, 1988, p. 58-63). O conceito de “dobra” contém um movimento que leva a uma perspetivação a partir de diferentes ângulos, um dinamismo, uma fluidez do pensamento, das ideias, das imagens – contínuo, líquido (Bauman, 1999).

## **O indivíduo e a sociedade**

A internet introduziu uma variável na equação, ao remover barreiras geográficas e temporais, aproximou pessoas, tornou tudo “aqui e agora”, como é referido por Ndalians: “cyberspace [...] has expanded not only our conception and definition of space, but also our understanding of community and identity” (2004, p. 27). Por outro lado, a percepção que temos de nós próprios no singular e no plural também sofreu uma “sensação avassaladora de fragmentação, efemeridade e mudança caótica” (Harvey, 2008, p. 21).

As novas tecnologias promoveram um fenómeno inédito a “cinemania de um público cada vez mais ávido de filmar e de partilhar os seus vídeos, de produzir e ver as imagens no ecrã” (Lipovetsky, 2010, p. 235). Criamos, representamos e projetamos um “eu”, ou vários “eus”, desempenhamos um papel, através da imagem e da linguagem, não vivemos uma realidade, vivemos múltiplas realidades entrelaçadas (Waugh, 2001, p. 52).

Como elucida Waugh: “contemporary metafiction draws attention to the fact that life, as well as novels, is constructed through frames, and that it is finally impossible to know where one frame ends and another begins” (2001, p. 29). Esse papel que escolhemos representar é mediado pelos modelos disseminados pelos meios de comunicação de massas: “a hipermodernidade aparece como uma época de pluralização dos modelos, de busca identitária e de auto-reflexividade generalizada” (Lipovetsky, 2010, p. 127).

Temos tendência para criar uma imagem idealizada de nós próprios; nalgumas circunstâncias projetamos uma imagem que nos permite alcançar determinados objetivos ao exagerarmos as nossas atributos intelectuais e culturais ou capacidades profissionais; ou ainda quando queremos ter ascendência sobre os outros podemos projetar uma imagem de *status*. Como refere Goffman (1956) podemos elevar ou diminuir a imagem que projetamos consoante as nossas necessidades ou propósitos.

Goffman determina que a representação que fazemos de nós próprios é composta pelo cenário, aparência e modos ou maneirismos (1956, 19); estes sinais ou símbolos variam de acordo com as ocasiões e a imagem que pretendemos projetar<sup>V</sup>.

Criamos uma máscara social ou várias que nos representam exteriormente mas que se tornam por vezes intrinsecamente nós próprios, já não as consideramos como uma representação externa mas uma assimilação interior, ao perdemos o papel soberano de

---

<sup>V</sup> “As part of personal front we may include: insignia of office or rank; clothing; sex, age, and racial characteristics; size and looks; posture; speech patterns; facial expressions; bodily gestures; and the like. Some of these vehicles for conveying signs, such as racial characteristics, are relatively fixed and over a span of time do not vary for the individual from one situation to another. On the other hand, some of these sign vehicles are relatively mobile or transitory, such as facial expression, and can vary during a performance from one moment to the next.” (Goffman, 1956, 15)

controlar essas máscaras dilui-se a fronteira entre o nosso “eu” e a imagem que escolhemos representar.

## **O Cinema Metaficcional**

A linguagem é conotativa, geradora de imagens, de conceptualização, de criação de um imaginário coletivo em constante movimento. A realidade não é algo que existe, é uma construção (Waugh, 2001, p. 51), é individual e coletiva, é uma projeção dos desejos humanos e emulação dos sonhos construídos pelo cinema, como argumenta Lipovetsky:

Se o cinema preenche uma função narrativa-expressiva-onírica [...] o cinema é o que constrói uma percepção do mundo. Não somente segundo o papel clássico que se atribui à arte, cuja função estética é, com efeito, a de fazer ver, através da obra, o que não se vê imediatamente na realidade. Mas, mais radicalmente produzindo realidade. (2010, p. 298)

A sociedade encontra o seu eco, o seu reflexo nalgum do cinema que se tem vindo a produzir, em que a narrativa dá lugar à imagem abundante, redundante, em ritmo alucinante, “a obra torna-se, assim, filme-instante feito de imagens-excesso ou de imagens sensoriais em sintonia com um individualismo hedonista e expansivo, típico da Geração Eu” (Lipovetsky, 2010, p. 51).

Se compararmos o modernismo com a arquitetura gótica, que no seu apogeu obteve a designação de gótico flamejante, a denominação referida por Lipovetsky, “estética hipermoderna da saturação” (2010, p. 51), ajusta-se à contemporaneidade na medida em que o momento ainda é de continuidade, sem rutura ou oposição. Ainda se pode considerar a questão de que o movimento que sucederá ao Modernismo terá com certeza uma nova nomenclatura, não será designado como pós-modernista, da mesma forma que o Romantismo não é apelidado de pós-classicismo.

Na perspectiva de Lipovetsky a designação de pós-modernismo não é “justa” e justifica-o afirmando que “uma nova retórica do cinema nasceu, a qual, longe de exprimir uma modernidade ‘pós’ ou um esgotamento, testemunha, pelo contrário, a sua exacerbação” (2010, p. 64), retórica essa fundada na “imagem-excesso”, na “desregulação e de complexificação formal do espaço-tempo fílmico” e na autorreferencialidade (2010, p. 65-66).

O cinema contemporâneo quebra com a tradição, radicaliza-se em termos narrativos, diegéticos, de tempo e de espaço, linguísticos verbais e fílmicos; explora e cria a obra através de ângulos e perspectivas alternativas, ambiguidade de interpretações, singularidades e do recurso à intertextualidade. As narrativas criam uma rede de referências; fílmicas, literárias e culturais, ligando e conotando os textos através de alusões e referências, como explicita Stam:

In the broadest sense, intertextuality refers to the vast reservoir of combinatory possibilities provided by the discursive practices of a culture, the entire matrix of signifying systems within which a single work is situated, and which reach the text not only through recognizable influences but also through a subtle process of dissemination. ( 1992, p. 20)

Se na literatura os textos dialogam uns com os outros, o cinema não é exceção, o imaginário cultural encontra-se enriquecido pelo manancial oferecido pela Sétima Arte. Palavras, símbolos e imagens remetem para múltiplos significados, para conceitos abrangentes, reveladores de ideologias: “o cinema pressupõe agora um espectador ‘cultivado’ pela comunicação social, que não é ingénuo, e com quem instaura um efeito de cumplicidade fundado sobre uma cultura de imagens e de arquétipos partilhados” (Lipovetsky, 2010, p. 128-129).

O cinema metaficcional contraria a ideia de que a literatura é conceptual e o cinema percetual. Cada vez mais o espectador é convocado a reconhecer e identificar significados subentendidos, como explica Lipovetsky,

O paradoxo do cinema hipermoderno: ao mesmo tempo que a lógica do excesso o mergulha, o engloba, num espectáculo que funciona de forma sensorial e sensitiva, desenvolve-se uma outra lógica que implica uma atitude em sentido contrário, se não especulativa, pelo menos cognitiva.

Piscadelas de olho, citações, alusões, referências: são incontáveis os filmes que reforçam a distância, o recuo do filme em relação a si mesmo, induzindo um semelhante distanciamento, em relação ao filme, por parte do espectador. (2010, p. 117)

O metacinema de forma similar à literatura volta-se sobre si próprio:

In his book [...] Metz provides admirably theorized analyses of a broad arsenal of reflexive devices such as direct visual address to the camera, verbal direct address, reflexive intertitles, the frame-within-the-frame, the film-within-the-film, subjective imagery, and the display of the apparatus [...] reflexivity must be seen as symptomatic of the methodological self-scrutiny typical of contemporary thought, its tendency to examine its own terms and procedures. (Stam, 1992, p. xiv)

O cinema fazendo uso da sua linguagem, da sua gramática, reflete sobre os seus meios artísticos e cria uma nova abordagem, uma nova expressão: como a ausência de um desenlace, a manipulação do tempo, múltiplas perspectivas; que refletem a sociedade em alguns modos: a sua ambiguidade, a sua velocidade, a sua fragmentação. A obra fílmica de igual forma analisa o contexto da Sétima Arte, bem como da sociedade em geral, colocando em perspectiva as problemáticas atuais, como refere Lipovetsky:

Este distanciamento em relação ao próprio acto de fazer um filme, ao mesmo tempo em que é uma reflexão sobre a essência do cinema e sobre o que é sua criação, afirma-se como eco da hipermodernidade enquanto metamodernidade ou modernidade reflexiva e autocrítica. [...] é toda a nossa sociedade que se volta sobre si mesma, que se interroga sobre os seus referenciais e o seu funcionamento. (2010, p. 125)

∞

Alguma da **crítica** literária e fílmica, não é complacente com a autorreflexividade, por corroerem a ilusão e a alienação proporcionada pela narrativa tradicional:

Film criticism [...] has tendend to downplay [...] the creative potentialities of reflexivity in the cinema. [...] The mainstream of film criticism, both academic and journalistic, continues to be subtended by the assumption that truly serious films must be verisimilar representations concerning plausible characters set in a belieavable social context. (Stam, 1992, p. 127-129)

A obra metaficcional gera alguma controvérsia no que diz respeito à receção; por parte do público que nem sempre compreende e aceita algo que não se enquadra nas

estruturas tradicionais – narrativas com princípio, meio e fim e que criam representações da realidade e com as quais o público consegue identificar-se; e pela crítica que arreigada aquilo que é canónico, não se mostra permeável a novas formas discursivas.

Novas tecnologias e novas sociedades implicam formas artísticas que acompanhem essa evolução e a metaficção chama a atenção para aquilo que se tornou obsoleto e desajustado, recorrendo a formas originais inéditas, barrocas que exploram e inovam a arte. A arte por sua vez influencia a cultura e as sociedades, inspira as ciências e as tecnologias, num ciclo em movimento.

## **CAPÍTULO DOIS**

*Why does somebody go from playing the lead in a comic book franchise to adapting Raymond Carver for the stage?*

Alejandro González Iñárritu

O conto de Raymond Carver “What We Talk About When We Talk About Love” foi publicado em 1981 numa coletânea com o mesmo nome. Este conto é uma versão editada do conto original “Beginners” publicado postumamente em 2009, num volume com o mesmo título.

A versão editada deveu os seus cortes a Gordon Lish, amigo de Carver e editor na Alfred Knopf. Franco descreve a forma como Carver, depois de assinar contrato e receber um avultado adiantamento, viu os seus contos mutilados:

E ele [Carver] não tinha, de fato, nenhum motivo para duvidar de que o encaminhamento lhe renderia os melhores resultados, tanto financeiros quanto artísticos. Em uma carta deste período ao editor, enquanto eram feitas as primeiras negociações, declarou que, desde que passara a lhe enviar notícias e instruções “do Grande Mundo [*of the Great World*]”, Lish havia se tornado seu “herói” – e disse-lhe também que não deixasse de fazer todas as mudanças que acreditasse favoráveis para os contos (CARVER, 2007). Tampouco havia, entre ambos, precedentes de desentendimentos mais sérios que justificassem uma preocupação com o destino do livro. Daí a surpresa e o desespero de Carver ao receber uma segunda versão dos manuscritos editados, com cortes e alterações de impacto muito maior que os aprovados antes da assinatura do contrato. Cerca de 40% do texto foi suprimido em algumas narrativas, e há contos que tiveram quase metade de suas palavras rejeitadas na edição de 1981. Esta foi a razão mais óbvia do assombro de Carver ao verificar o manuscrito editado, mas haveria outras, como a questão dos títulos e dos detalhes de algumas passagens, que ele tentaria discutir na carta redigida imediatamente após a leitura. No entanto, nem estes detalhes nem a questão mais evidente envolvendo os cortes seriam objetos de uma negociação. (2001, p. 394)

Os cortes seriam justificados pelo sentimentalismo evidenciado nas narrativas, como refere Franco: “era através da empatia e do envolvimento emocional, e não do distanciamento e do estranhamento formalista, que Carver buscava criar uma relação de cumplicidade com o leitor, construindo com cuidado as conexões e desdobramentos que Lish consideraria supérfluos” (2001, p. 403). Ao alterar o estilo de Carver, tornando-o

mais fragmentado e sem evidências de inícios e conclusões, Lish tornava-o mais apetecível à comunidade intelectual, nova-iorquina<sup>VI</sup>.

Da exposição de Franco podemos inferir o seguinte: em “Beginners” o conto descreve as personagens e a situação em que se encontram – consequência das suas experiências frustradas e da incapacidade de lidar com elas; em “What We Talk About When We Talk About Love” pressente-se uma história escondida na narrativa principal, a qual permanece desconhecida com o termo da narrativa (2001, p. 406). As conclusões de Franco são elucidativas:

Apenas iniciantes, portanto, que não encontraram neste mundo os iniciados capazes de lhes entregar as chaves do conhecimento e transmitir-lhes experiências úteis, nem mesmo aquelas que se cristalizaram através da repetição, com as quais precisariam romper para seguir adiante. [...] Estes são os personagens de Carver, gente que não sabe o que fazer [...] de quem não recebeu um legado de conhecimentos e preceitos morais, mas ainda assim precisa encontrar um jeito de agir. (2001, p. 409-410)

Neste sentido podemos criar uma ligação entre esta caracterização dos personagens de Carver (que se encontram numa situação indesejável, que são incapazes de equacionar de que forma ali chegaram e de que forma irão solucionar as questões com que se debatem) e a personagem de Iñárritu – Riggan, inferido na fala de Birdman: “how did we end up here?” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 1).

---

VI “A detecção de certo sentimentalismo nas narrativas que sofreram maiores cortes foi apontada por Lish e por críticos posteriores como motivo suficiente para a intervenção do editor. Fragmentá-las e estabelecer cortes abruptos entre suas cenas, eliminando a fluência narrativa, implicava assim o convite a uma leitura mais intelectualizada, em que a suspensão de descrença dava lugar ao distanciamento e ao interesse quanto aos métodos narrativos empregados. Do mesmo modo, a subtração dos finais em que algum tipo de conclusão era sugerido (ainda que de maneira sutil e evasiva) implicava uma dose maior de estranhamento por parte do leitor, no lugar do envolvimento emocional com o desenlace da trama. [...] Ao adequar a prosa de Carver às expectativas do instruído e intelectualizado público leitor nova-iorquino dos anos 1980, é possível que Lish estivesse adequando-a mais amplamente a um sentimento histórico de esgotamento das formas tradicionais e necessidade de renovação dos trâmites da narrativa moderna, que, a partir de sua manifestação no velho mundo, reverberava nos leitores das editoras americanas mais conceituadas e cosmopolitas do período. [...] Os “mundos inarticulados” de uma experiência histórica marcada pela pobreza, pela destituição e pela insegurança encontraram em Carver certo grau de articulação, ainda que precária, frágil, hesitante. Lish, por sua vez, empreendeu a desconstrução de um discurso que mal havia começado a se articular: o discurso de um iniciante.” (Franco, 2001, p. 403-404)

De certa forma um texto dá continuidade ao outro, na medida em que também Riggan não tem um modelo que o oriente e que o ajude a dar significado e conteúdo à sua vida e ao seu trabalho. Como os personagens de Carver, Riggan não consegue conciliar-se com as mudanças paradigmáticas do meio em que se insere. Também os personagens de Iñárritu têm dificuldade em encontrar coordenadas na contemporaneidade, em que as solicitações são múltiplas e diversas. Mas onde Carver é conciso, essencial, Iñárritu é múltiplo e exuberante.

∞

A narrativa “What We Talk About When We Talk About Love” orbita em torno do tema do amor, denotando discursos estéticos, ideológicos e sociológicos. Implícito, o motivo do alcoolismo e latente, a depressão, o suicídio, a fragilidade, a violência doméstica e o divórcio. Linguagem simples, diálogos elípticos, estilo depurado, é aquilo que não é dito que adquire maior significado, o que é inferido referencia a maneira como uma sociedade, uma cultura vive, como explicita Carver: “for the details to be concrete and convey meaning, the language must be accurate and precisely given. The words can be so precise they may even sound flat, but they can still carry; if used right, they can hit all the notes” (1985, p. 51).

Raymond Carver é referenciado como autor minimalista, influenciado pelo Impressionismo Literário<sup>VII</sup>. Na apreciação de Clark é enunciado o seguinte:

Minimalistic stories are often told in a reportorial, self-effacing manner. One reason for their suggestiveness is that they objectively document subjective sensory experiences, requiring a heightened degree of interpretive synthesis. This quality is in part due to the influence of an early movement called Literary Impressionism. (2011, p. 20)

---

VII “Os romancistas impressionistas não raro referem-se à intuição sensível, ou seja, ao império dos sentidos, das sensações, como nas famosas recordações auditivas, táteis, visuais e gustativas do narrador Marcel, de Marcel Proust, e também à intuição psicológica, que se traduz em imagens simbólicas, obsedantes, passionais [...]. Enfim, no Impressionismo, via memória (in)voluntária, o tempo é redescoberto, o tempo vivido (e vívido), de duração interior para as personagens, a conhecida dureé bergsoniana. Tudo, dessa maneira, é matéria de memória na ficção impressionista. A pressão se dá do objeto sobre o sujeito; e não o contrário.” (Martins, 2003, p. 28-29)

O estilo de Carver é referido também como estando inscrito num género conhecido como “dirty realism”. O **realismo sujo** retrata a vida árdua e quotidiana de pessoas comuns, expõe uma realidade que não se coaduna com o conceito amplamente difundido do “sonho americano”, sem *glamour*, através de vivências saturadas pela depressão, alcoolismo, pobreza, divórcio, enfrentadas com estoicismos e resignação, como referencia Kita:

Carver has written stories categorised as part of Dirty realism which uses fictional techniques to shed light on the dirty unwritten (and often unspoken) truths that we individually and collectively censor from public dialog. Characters and settings are closely based on real people and places while the plots follow real-life sequences of events, which tend to be less linear and predictable than traditional forms of fiction. [...] His style is characterized by a reduction of words and a focus on surface description. (2014, p. 393)

## **O Minimalismo Literário**

Os textos enquadrados num estilo literário denominado Minimalista dão preferência ao retrato da sociedade Americana menos favorecida, como refere Birkerts: “Minimalists likewise eschewed big themes, preferring to create uneasy portraits of American middle-class domesticity” (2001, p. 70).

Robert Clark argumenta que o Minimalismo Americano terá surgido por volta de 1890 (2012, p. 105). O Minimalismo literário ressurgiu com mais evidência nas décadas de 70 e 80 do século passado; este período foi marcado por eventos que estremeceram o tecido social, político e ideológico dos Estados Unidos, como a guerra fria, a guerra do Vietname e o assassinato do Presidente Kennedy, esmorecendo o “mito do progresso” e da “abundância infinita” (Sobreira, 2005, p. 57); paralelamente o progresso tecnológico alterou os hábitos de consumo e o quotidiano sofreu uma mutação que alterou profundamente o indivíduo e a sociedade, através da introdução de bens como a

televisão e o telefone (Sobreira, 2005, p. 58), promovendo este, a comunicação bilateral e o outro a comunicação unilateral.

Neste período, os autores considerados minimalistas expressam-se de uma forma que refletem essas mudanças culturais na sociedade norte americana, como descreve Sobreira:

Essa vasta quantidade de informações e imagens fazem o narrador minimalista tornar-se uma instância que protagoniza sensações de confusão, isolamento e impotência. Seu completo estado de alienação e de incapacidade de organizar, de lidar com os fatos aleatórios do seu próprio cotidiano, quase nunca pressentidos por esse narrador, é representado em sua prosa. [...] O eu minimalista, impossibilitado de interpretar a complexa rede de acontecimentos de sua vida e de estabelecer relações entre os fatos, retrai seu foco narrativo e restringe sensivelmente a sua área de percepção a um olhar mínimo. Passa, então, a apegar-se às pequenas negociações do cotidiano: os diálogos rápidos com as outras personagens, as refeições, as crises familiares, as ações banais do dia-a-dia. (2005, p. 61)

A forma como os meios de comunicação têm evoluído, alteraram, em alguns aspectos, o paradigma da comunicação, reduzindo a fala ao mínimo, definindo a expressão verbal, tornando-a parca e restringida ao estritamente necessário sem adornos ou retórica, como refere Birkerts: “the communications revolution — everything from e-mail to the ubiquitous cell phone — has spawned what seems to many an impoverished, phrase-based paradigm. The sound byte, the instant message — with every year, increments of meaning and expression seem to shrink” (2001, p. 68).

O Imagismo, inserido no movimento Impressionista, caracteriza-se esteticamente pela “precisão e austeridade” (Clark, 2012, p. 105). O Impressionismo influenciou o Minimalismo e em ambos, as histórias são contadas numa perspectiva expressiva e sensorial (Clark, 2012, p. 110), sem intenções didáticas, sem juízos de valor, como salienta Clark:

American Minimalism is comprised of authors who portray beauty in commonplace objects and actions, who accentuate the aesthetic quality of mundane experiences. Their goal is not to diagnose the cause of a social ill such as poverty or racism and then propose a ‘cure’. (2011, p. 16)

As imagens criadas ou sugeridas indiretamente, evocam no leitor sensações e emoções; o estilo descritivo coloca o leitor no âmago da narrativa:

Minimalistic stories and poems operate in much the same way because they are written by authors who want the focus to be on their art and not on the act of writing: omission and brevity force readers into a deeper engagement with what is before them. (Clark, 2011, p. 33)

A narrativa é um fragmento, um instante da vida, sem passado ou contexto, sem ligação ou referência a outros momentos; é esta ausência que leva o leitor a dar sentido àquilo ao qual foi exposto, a “preencher os espaços em branco”, a conceptualizar aquilo que percebeu, a compreender aquilo que é incómodo, o que o deixou desconfortável, o que o tornou inquieto, como salienta Clark: “Carver’s narrator reveals nothing about his purpose. He does not want to intrusively shape the way his listeners interpret what he is about to tell them” (2011, p. 20).

Alguns contos, nomeadamente a coletânea *What We Talk About When We Talk About Love*, acusam um estilo minimalista, no entanto, é também referenciado que esta estética se deveu aos cortes realizados pelo editor Gordon Lish, como explicita Sobreira:

A forma como Carver e, supostamente, Gordon Lish, trabalharam nas narrativas, criando enunciadores que se restringem a relatar comportamentos e a reproduzir diálogos das personagens, eliminando todos os rastros de sentimentalismo e gerando uma atmosfera de contingência e indeterminação foram indispensáveis para instaurar o clima de derrota do livro e para atrair o interesse do público e da crítica. Esse efeito de sentido deve-se aos procedimentos narrativos empregados nos contos, sobretudo, as estratégias de contenção e de focalização externa que contribuem, em Carver, para a veiculação de uma visão pessimista da vida e do mundo. (2005, p. 115)

O ato “mutilador” de Lish alterou a forma como os contos são percebidos pelo leitor, na medida em que o estilo tornou-se mais efetivo e duro, no entanto a forma permaneceu minimalista, como refere Clark, que fundamenta as suas conclusões da seguinte forma:

Although the tales in *Cathedral* are more “generous” than many of Carver’s other works, particularly those over which Lish asserted editorial dominance, each story in the collection nonetheless reflects the central attributes of American Minimalist fiction. [...] It is defined by form, not by content. The

language in this type of fiction tends to be simple and direct. Narrators do not often use ornate adjectives and rarely offer effusive descriptions of scenery or extensive detail about characters' backgrounds. Because authors tend to use few words, each is invested with a heightened sense of interpretive significance. Allusion and implication by omission are often employed as a means to compensate for limited exposition, to add depth to stories that on the surface may seem superficial or incomplete. (2012, p. 106)

O estilo contido, parco, espartano, impele o leitor a encontrar sentido para o que ficou por ser dito, para encontrar significado para o que foi apenas aludido; um pouco como um mistério, que para ser desvendado, as pistas deixadas aqui e acolá têm de ser detetadas e interpretadas, de forma a adquirirem sentido e significância, como explicita Bailey:

Readers of minimalist texts must first discover particular patterns seemingly hidden in the “oblique references and dim designs” true of minimalist texts before learning from, or perhaps even beginning to understand, what the author is suggesting in their story. Once the unique pattern or patterns used in the minimalist text are discovered, readers are invited to combine the seemingly “simple” ideas expressed in the story with their own, often complex life experiences, ultimately resulting in a meaningful union between the fictional story and what consists of reality as far as the particular reader is concerned. (2010, p. 13-14)

A recetividade do leitor, através da interpretação e de acordo com as suas experiências, vivências e valores, providenciada pelos seus conhecimentos e cultura, é parte fundamental na criação de sentido, ao criar significados e possibilidades que revistam e preenchem as lacunas da narrativa e criem por sua vez variáveis do conto.

∞

A narrativa minimalista ocorre em cenários domésticos, em situações corriqueiras, que convidam o leitor a entrar sem pudores e constrangimentos intelectuais, o leitor sente-se à vontade nos ambientes criados, como salienta Bailey:

Successful minimalist writers often fill the void seemingly left by certain omissions by creating a sense of comfort and familiarity for readers in other ways. For instance, minimalist stories are generally set in safe, domestic places like living rooms, bedrooms, kitchens or even cars. Characters in minimalist stories are often shown eating and drinking while discussing seemingly trivial things.

Minimalist writers also tend to employ first-person narrators that speak in the present tense. This particular narrative voice is primarily used by authors to create an informal, “chatty” tone that most readers can relate to in one way or another. (2010, p. 17)

∞

O que define o Minimalismo literário, na perspectiva de Sobreira, são elementos como a economia da trama, a escassez de eventos narrativos, até à ausência de intriga; a depuração das frases; a abstenção de um discurso direto por parte do autor, a ausência de reflexão sobre o carácter dos personagens ou significação dos eventos ou situações narradas; a elisão de factos ou acontecimentos que contribuiriam para a ampla compreensão da história; a poetização dos elementos materiais e condensação dos recursos expressivos (Sobreira, 2005, p. 61-62).

Sobreira (2005) define como “**estratégias ficcionais do minimalismo literário**” os seguintes parâmetros:

- a condensação e simplicidade sintática;
- a estaticidade;
- a linguagem informal e repetição de elementos;
- a atuação atenuada do narrador;
- a omissão de elementos supérfluos e o papel da indeterminação;
- os mecanismos de sugestão de sentidos;
- a representação da classe trabalhadora;
- o tom pessimista e ausência de ornamentação estilística.

### **“What We Talk About When We Talk About Love” (Carver, 1981)**

O conto de Raymond Carver “What We Talk About When We Talk About Love” (1981) é uma obra aberta, do género dramático, um conto em forma de diálogo, inserido no já referido movimento estético denominado Minimalismo Literário.

O enredo da história é bastante simples, um diálogo entre amigos, dois casais, sobre o que é o amor, no qual as personagens Mel e Terri falam das suas experiências amorosas ou demonstram através de gestos – Laura e Nick, o que entendem por amor. A personagem principal é Mel, é ele o elemento dinâmico do texto, condicionando e conduzindo o diálogo.

A descrição do espaço e dos personagens é sucinta, reduzida a elementos subtis, como a sombra das folhas no balcão de fórmica; os colares de turquesa e brincos de Terri; a respeito de Mel: “when he was sober, his gestures, all his movements, were precise, very careful” (Carver, p. 172); sobre Laura: “the nails polished, perfectly manicured” (Carver, p. 172).

A ação situa-se em Albuquerque, na cozinha de Mel e Terri; decorre no mesmo dia, tendo início à tarde e terminando à noite; não são indicados elementos que permitam deduzir o contexto histórico exato em que a narrativa decorre, situar-se-á, no entanto, num período relativamente recente.

Nick é o narrador homodiegético, objetivo e não onisciente. A linguagem é coloquial, denotativa, descritiva e sensorial. Dentro da narrativa existe uma outra, a do casal acidentado, narrada por meio de uma analepse. O tema das histórias é o amor e as formas que assume. Os motivos são o alcoolismo, a violência doméstica, o divórcio e a depressão.

Terri e Mel são casados em segundas núpcias. O primeiro casamento de Terri com Ed era violento. Terri, quando fala de Ed, não o faz de uma forma que sugira mágoa, Terri sente que era amada, apesar das agressões físicas e verbais. Quando Ed tentou o suicídio Terri permaneceu junto dele até à sua morte, o que indica compaixão. Para além da violência e

do amor, não são indiciados elementos que facultem uma compreensão mais esclarecida do relacionamento de Ed e Terri.

Mel é um médico especialista do coração, foi também seminarista – para Mel, o amor é absoluto e descreve-o da seguinte forma:

Physical love, that impulse that drives you to someone special, as well as love of the other person's being, his or her essence, as it were. Carnal love and, well, call it sentimental love, the day-to-day caring about the other person. (Carver, p. 176)

Mel odeia a primeira mulher, chegando a fantasiar a forma como a mataria, reconhece, no entanto, que também a amou. Não sabemos os motivos que levaram à deterioração dos sentimentos e do relacionamento. A dado momento da narrativa, Mel manda Terri calar-se e noutra momento afirma que noutras circunstâncias apaixonar-se-ia por Laura, indiciando elementos que nos levam a inferir que o casamento de Mel e Terri encontra-se desgastado, possivelmente devido ao consumo excessivo de álcool por parte de Mel, ou provocado pela forma como Terri escarnece de Mel; no início da narrativa, Nick comenta: “she [Terri] smiled, and I thought that was the last of it” (Carver, p. 171), o que denuncia que Nick está familiarizado com a fricção existente entre Mel e Terri e prenuncia a dissonância ao longo do diálogo.

O tempo, marcado pelo movimento do sol, pode ser interpretado como um elemento metafórico, significativo do estado de espírito dos personagens, inicialmente de amplitude, grandiosidade, recetividade e “encantamento”: “the afternoon sun was like a presence in this room, the spacious light of ease and generosity. We could have been anywhere, somewhere enchanted” (Carver, p. 176); mas no decorrer da conversa, o ambiente torna-se sombrio, fechado, pesado: “the sunshine inside the room was different now, changing, getting thinner” (Carver, p. 182).

O tempo é também referencial do amor, da diminuição do afeto ao longo do casamento de Terri e Mel, no entanto funciona de forma oposta para o casal de idosos “older but wiser” (Carver, p. 182), que apesar de fisicamente enfraquecidos, mantêm um amor sólido e afetuoso; com vários ferimentos no corpo, o “coração” dos idosos permanece

incólume, ao contrário do jovem que os abalroou, cujo esterno (lugar do coração) ficou esmagado no choque.

O álcool surge como elemento de sociabilização (Sobreira, 2005, p. 97); inicialmente descontra os convivas, mas o excesso traz ao de cima as camadas de ressentimentos, receios e frustrações que Mel carrega. Mel refere que noutra vida gostaria de ser cavaleiro, teria uma armadura que o protegeria de balas e acidentes de carro, uma metáfora da sua necessidade de se sentir protegido, física e afetivamente; podemos também interpretar como uma expressão do desejo de Mel de ser amado incondicionalmente. Mel engana-se numa palavra, em vez de “vassal” diz “vessel”, os diversos significados de “vessel” remetem para algo que interpretado de forma metafórica, poderá significar que Mel seria um veículo, um depositário do amor.

∞

No intuito de classificar a obra em análise, “What We Talk About When We Talk About Love”, como um conto integrado no movimento Minimalista, procederemos à crivagem do texto utilizando os elementos balizadores do Minimalismo literário propostos por Sobreira (2005).

### **“A condensação e simplicidade sintática”**

As narrativas minimalistas são sucintas e concentradas no essencial, parágrafos e frases reduzidas, muitas vezes em estilo paratático, sem recurso a uma ampla estilização literária (Sobreira, 2005, p. 65-66).

O conto em análise apresenta uma história reduzida aos elementos essenciais à criação de sentido, com uma estrutura de parágrafos e frases curtas, sem adornos estilísticos e em estilo paratático como se exemplifica a seguir: "I touched the back of Laura's hand. She gave me a quick smile. I picked up Laura's hand. It was warm, the nails polished, perfectly manicured. I encircled the broad wrist with my fingers, and I held her" (Carver, 172).

O adicionar de frases curtas sem ligação, em estilo paratático como se tratasse de uma lista, cria no leitor uma impressão de fragmentação, de eventos aparentemente sem ligação e que ficam em aberto, sem explicação ou conclusão.

### **“Estaticidade”**

A ação, reduzida, decorre normalmente num espaço doméstico, a descrição do mesmo visa apenas enfatizar o estado psicológico dos personagens, como ressalva Sobreira:

O narrador minimalista [...] limita-se a descrever a condição dos seres e das coisas de uma maneira estática, petrificante, e a engendrar enredos esquemáticos que tendem a enfatizar a banalidade e a monotonia das vidas das personagens, reduzidas à esfera de um quotidiano ordinário e sem grandezas. (2005, p. 68)

O texto não possui peripécias ou eventos de causa e efeito; predomina o delinear do caráter psicológico da personagem principal, Mel, que ao longo do diálogo evidencia questões que o atormentam, mas que ele não resolve, apenas as entorpece com o álcool, como salienta Sobreira:

As descrições ligeiramente esboçadas, esquemáticas, sem muitos pormenores dos ambientes e, sobretudo, das personagens, produzem uma sensação de paralisia. Como muitas de suas personagens são incapazes de refletir sobre seus problemas e, em decorrência disso, de reverter sua situação, elas vivenciam um doloroso impasse do qual não conseguem se desvencilhar. (2005, p. 68)

Toda a narrativa decorre com os personagens sentados à mesa, enquanto bebem e conversam, apenas Mel se levanta da mesa para ir buscar outra garrafa de gin. Apesar da sugestão de saírem para jantar<sup>VIII</sup>, permaneceram na cozinha, imobilizados pelos sentimentos derrotistas: “not one of us moving, not even when the room went dark” (Carver, p. 185). As personagens criadas por Carver: “often seem to lack agency, their tragic outcomes directed by deterministic forces” (Clark, 2011, p. 15).

---

VIII “Here,” he said, “let’s drink this cheapo gin the hell up. Then we’re going to dinner, right? Terri and I know a new place. That’s where we’ll go, to this new place we know about. But we’re not going until we finish up this cut-rate, lousy gin” (Carver, p. 180).

### **“A linguagem informal e repetição de elementos”**

A linguagem é a utilizada habitualmente nas conversas banais do dia-a-dia (Sobreira, 2005, p. 69).

A linguagem utilizada no conto é coloquial, aquela que utilizamos no dia-a-dia, evidente no exemplo dado anteriormente, mas também com recurso à gíria e ao calão: “Terri's a romantic. Terri's of the kick-me-so-I'll-know-you-love-me school. Terri, hon, don't look that way” (Carver, 171); e: “he used to call my service at all hours and say he needed to talk to the doctor, and when I'd return the call, he'd say, 'Son of a bitch, your days are numbered” (Carver, p. 173).

Também ocorrem no texto as repetições referidas por Sobreira:

“Sure, sometimes he may have acted crazy. Okay. But he loved me. In his own way maybe, but he loved me. There was love there, Mel. Don't say there wasn't.”

[...]

“Now he wants to make up,” Terri said.

“Make up what?” Mel said. ‘What is there to make up?’ (Carver, p. 171)

### **“A atuação atenuada do narrador”**

O narrador deste género literário não é intrusivo, não faz juízos de valor ou descreve psicologicamente os personagens. Cabe ao leitor identificar e analisar os escassos dados fornecidos e interpretá-los de acordo com a sua específica sensibilidade, ideologia e cultura (Sobreira, 2005, p. 70).

O narrador, Nick, relata o que é dito pelos personagens sem fazer juízos de valor, ou sem acrescentar qualquer tipo de reflexão ou atribuição de significado àquilo que é narrado, nem mesmo quando é exortado por Mel a pronunciar-se sobre a vivência doméstica de Terri com Ed: “‘I'm the wrong person to ask,’ I said. ‘I didn't even know the man. I've only

heard his name mentioned in passing. I wouldn't know. You'd have to know the particulars” (Carver, p. 171). No entanto, este chamamento pode estar indiretamente direcionado ao leitor, como sugere Bailey:

Although Mel asks Nick and Laura the question concerning whether or not Ed's violent actions should be viewed as “love,” by using the second person “you” in place of their actual names, Carver hints to readers that they too should consider whether or not Ed's actions represent a valid form of love. (2010, p. 88)

A ausência de pormenores relativos às vidas conjugais prévias de Mel e Terri instiga o leitor a procurar pormenores na leitura que permitam compreender melhor os personagens, os seus pensamentos, emoções e ações.

### **“A omissão de elementos supérfluos e o papel da indeterminação”**

Aquilo que é contado é o estritamente necessário para dar consistência à narrativa e objetivamente fornecer o essencial à compreensão e inferência de significados. No entanto, a narrativa não possui o tradicional princípio, meio e fim, peripécias, causas e efeitos; para o entendimento da história é mais importante aquilo que é elidido do que aquilo que é facultado diretamente (Sobreira, 2005, p. 72).

Ao leitor não é possível determinar as causas do desgaste e da rutura dos casais com os cônjuges anteriores, apenas conhecemos os efeitos: o divórcio e a continuidade na busca pelo amor, com o foco na necessidade do indivíduo em sentir-se amado. No entanto, estas ilações não são oferecidas pelo texto, são intuídas mediante os elementos essenciais facultados pelo autor. Também desconhecemos o que sucedeu aos casais depois daquela noite, especificamente Mel e Terri cujas palavras durante a narrativa traduzem algum agastamento. Como explicita Carver:

What creates tension in a piece of fiction is partly the way the concrete words are linked together to make up the visible action of the story. But it's also the things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things. (1985, p. 50)

### **“Os mecanismos de sugestão de sentidos”**

Os textos minimalistas fazem uso de “imagens, símbolos, figuras etc., para instaurar sentidos poéticos a partir de coisas aparentemente corriqueiras” (Sobreira, 2005, p. 74); esses recursos são os apenas necessários à condução da interpretação do sentido subjacente.

Nos textos minimalistas as palavras adquirem significados maiores. Como refere Carver:

It's possible, in a poem or a short story, to write about commonplace things and objects using commonplace language and to endow those things – a chair, a window curtain, a fork, a stone, a woman's earring – with immense, even startling power. (1985, p. 48)

Exemplos disso são: a armadura que Mel gostaria de usar; a referência ao uso do cinto de segurança – elementos que simbolizam uma necessidade de obter uma sensação de proteção e segurança. Também, e ainda que de uma forma mais metafórica, a luz do sol, que indica no início da conversa discernimento; e a ausência dessa clarividência, ao início da noite, que simboliza a incógnita e a falta de lucidez em que os personagens se encontram, que não conseguem equacionar e dar resolução às suas vidas e relacionamentos com lucidez e autoconhecimento.

O texto também comporta uma linguagem descritiva e imagística:

He beat me up one night. He dragged me around the living room by my ankles. He kept saying, 'I love you, I love you, you bitch.' He went on dragging me around the living room. My head kept knocking on things. (Carver, p. 170)

### **“Representação da classe trabalhadora”**

As personagens são geralmente de um extrato social menos privilegiada, a classe trabalhadora pobre, “desencantada”, que vive à margem da sociedade de consumo; na ótica de Sobreira, Carver “critica o mito do Sonho Americano, construindo uma representação pessimista da classe trabalhadora” (2005, p. 77).

Sobreira refere que “os escritores minimalistas têm preferência por personagens que representam o discurso e as angústias das classes trabalhadoras desprivilegiadas e desarticuladas, que sobrevivem à margem do mundo capitalista contemporâneo” (2005, p. 76). Ainda que os personagens deste conto não sejam representativos das classes trabalhadoras, o texto transmite de igual forma os anseios, perturbações e inquietações de uma sociedade desencantada, em que, outras questões, para além do sucesso, são significativas, uma sociedade em que o conceito de casamento e família procura outros paradigmas e em que são identificados retratos de uma comunidade enferma e disfuncional.

#### **“Tom pessimista e ausência de ornamentação estilística”**

A escrita minimalista carece de “reflexões edificantes, [...] ornamentações retóricas, floreios de estilo” (Sobreira, 2005, p. 78), o que é supérfluo é excluído da narrativa.

O texto é denotativo, sem recurso a figuras de estilo ou retórica. A narrativa ainda que comece num tom alegre e descontraído, termina numa nota de pessimismo motivada pelo consumo do álcool, pela sugestão de depressão e pela incapacidade de avançar.

Mel divorciou-se da primeira mulher e é com amargura que ele conta que ela ficou com tudo, a casa, os miúdos e o cão (Carver, p. 173). Mel continua a sustentá-la, apesar de ela ter um namorado; no seu entender ela não casa, para obrigar Mel a continuar a providenciar o seu sustento. Estes elementos no seu conjunto perturbam-no de tal forma que Mel chega a desejar a morte da sua ex-mulher, acidental ou provocada.

Mel e Terri não foram felizes nos seus primeiros casamentos, mas a narrativa cria a impressão, ainda que indelével, de que o casamento deles também denuncia e prenuncia atritos e dificuldades, o que pode ser depreendido do trato existente entre eles: “‘Just shut up for once in your life,’ Mel said very quietly. ‘Will you do me a favor and do that for a minute?’” (Carver, p. 178).

## “Beginners” de Raymond Carver

Na versão original de “What We Talk About When We Talk About Love”, Mel chama-se Herb e Ed chama-se Carl.

Ficamos a saber que Terri abandonou Ed na ocasião em que ele lhe bateu, que tinha sofrido de anorexia, é quinze anos mais jovem que Mel e é enfermeira. Quando estava grávida de Ed decidiu abortar e foi Mel, como médico, quem fez o aborto, Terri descreve assim a situação:

Carl wasn't a schmuck. He loved me, and I loved him. That's all. I still think of him sometimes. It's the truth, and I'm not ashamed to say it. Sometimes I think of him, he'll just pop into my head at any old moment. I'll tell you something, and I hate how soap opera a life can get, so it's not even yours anymore, but this is how it was. I was pregnant by him. It was that first time he tried to kill himself, when he took the rat poison. He didn't know I was pregnant. It gets worse. I decided on an abortion. I didn't tell him about it, either, naturally. [...] Herb gave me the abortion. [...] I was sorry about his baby, that I hadn't had it. I love Carl, and there's no question of that in my mind. I still love him. But God, I love Herb, too. (Carver, 2007, p. 13)

Em “Beginners”, o restaurante onde tencionam ir é largamente descrito. Na versão editada Mel revela que se tivesse de repetir tudo outra vez, seria *chef* (Carver, p. 180); na versão não editada, Mel revela outras ambições e perturbações íntimas:

“I like ‘Ivanhoe,’” Herb said. “‘Ivanhoe’ ’s great. If I had it to do over again, I'd study literature. Right now I'm having an identity crisis. Right, Terri?” Herb said. He laughed. He twirled the ice in his glass. “I've been having an identity crisis for years. Terri knows. Terri can tell you. (Carver, 2007, p. 7)

Terri reforça a ideia de que Mel não se encontra bem e que sofre de depressão:

“Herb was very suicidal after his first marriage broke up and his wife moved to Denver with the kids. [...] Lately, he's been talking about suicide again. Especially when he's been drinking. Sometimes I think he's too vulnerable. He doesn't have any defenses. He doesn't have defenses against anything.” (Carver, 2007, p. 12)

O álcool é mencionado mais vezes na versão editada. Os atritos entre Mel e Terri são mais evidentes em “Beginners”. Em “Beginners” Mel manda Terri calar-se duas vezes e Terri refere-se a Mel como: “Herb, you shit” (Carver, 2007, p. 8), o ressentimento transparece na linguagem utilizada:

“Beginners”

“Honey, I’m just talking, all right,” Herb said. “I don’t have to be drunk to say what’s on my mind, do I? I’m not drunk. We’re just talking, right?” Herb said. Then his voice changed. “But if I want to get drunk I will, God damn it. I can do anything I want today.” He fixed his eyes on her. (Carver, 2007, p. 6)

“What We Talk About When We Talk About Love”

"Honey, I'm just talking," Mel said. "All right? I don't have to be drunk to say what I think. I mean, we're all just talking, right?" Mel said. He fixed his eyes on her. (Carver, p. 177)

“Beginners”

Terri looked at us and then looked back at Herb. She seemed anxious, that’s the only word for it. Herb handed the bottle around the table.

“Surprise me, Herb,” Terri said. “Surprise me beyond all thought and reason.”

“Maybe I will,” Herb said. “Maybe so. I’m constantly surprised with things myself. Everything in my life surprises me.” He stared at her for a minute. Then he began talking. (Carver, 2007, p.6)

“What We Talk About When We Talk About Love”

Terri looked at us and then back at Mel. She seemed anxious, or maybe that's too strong a word.

Mel was handing the bottle around the table. (Carver, p. 178)

Denota-se uma crítica à indiferença social, quando Nicky é convidado a pronunciar-se relativamente à forma violenta como Ed demonstra o seu amor por Terri:

“Beginners”

I shrugged. “I’m the wrong person to ask. I didn’t even know the man. I’ve only heard his name mentioned in passing. Carl. I wouldn’t know. You’d have to know all the particulars. Not in my book it isn’t, but who’s to say? There’re lots of different ways of behaving and showing affection. That way doesn’t happen to be mine.” (Carver, 2007, p. 3)

“What We Talk About When We Talk About Love”

"I'm the wrong person to ask," I said. "I didn't even know the man. I've only heard his name mentioned in passing. I wouldn't know. You'd have to know the particulars." (Carver, p. 171)

O internamento do casal de idosos, Henry e Anna, é descrito com mais detalhes em três longos parágrafos e a causa da depressão do homem é justificada pela ausência da mulher, provocada pela separação física e prolongada, uma vez que estão em quartos diferentes:

what was most depressing was the fact they couldn’t be physically together. That he couldn’t see her and be with her every day. He told me they’d married in 1927, and since that time they’d only been

apart from each other for any time on two occasions. [...] He missed her something fierce. He just longed for her company, that old man did. (Carver, 2007, p. 9)

[...]

But his spirits were up now, his spirits were fine, he just improved every day once he got to see his missus again. (Carver, 2007, p. 11)

A linguagem na versão editada é mais dura: “I mean, it was killing the old fart just because he couldn't look at the fucking woman” (Carver, p. 183). Em “Beginners”, a narrativa do casal de idosos, ainda que não descreva diretamente o que é o amor, demonstra o que é sentir-se amado: “Henry took the hand in his hands. He held it and kissed it. Then he said, ‘Hello, Anna. How’s my babe? Remember me?’ Tears started down her cheeks. She nodded. ‘I’ve missed you,’ he said. She kept nodding” (Carver, 2007, p. 10).

Em “Beginners” os idosos são referidos pelos seus nomes e é descrita a vida deles como casal. A economia do texto em “What We Talk About When We Talk About Love” provoca um efeito mais contundente: “She had a ruptured spleen” (Carver, 2007, p.6), substituído por “Ruptured spleen” (Carver, p. 178); ao omitir o pronome e o verbo, as personagens tornam-se impessoais, irrelevantes, desnecessárias; a dureza das palavras contribui para um distanciamento ao tornar as pessoas coisas, quase objetos.

∞

O conto “What We Talk About When We Talk About Love” é adaptado ao género dramático em *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*.

A versão “Beginners” oferece elementos que dão profundidade à história, como a gravidez de Terri, a depressão de Mel e as suas ideias suicidas.

O filme conta a história da produção da peça de teatro dando contexto à narrativa. O conto e o filme partilham a temática e os motivos. O conto entranha-se no filme de forma subtil; dá textura à personagem principal do filme, evidencia a sua necessidade de protagonismo, a sua ânsia de ser amado e admirado, de “sentir-se relevante”.

## CAPÍTULO TRÊS

*What do any of us really know about love? [...] It seems to me we're just beginners at love.*

Raymond Carver

## Nota preliminar

O texto fílmico *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014), de Alejandro González Iñárritu, é uma obra catalisadora de múltiplas e diversas análises e interpretações, composta por várias camadas, teóricas, ideológicas, estéticas, críticas, psicológicas, sociológicas, científicas e culturais. O filme tem sido objeto de diversas dissertações e artigos científicos e a obra tem sido abordada de diferentes perspectivas, enunciando discursos denotativos da multidisciplinaridade que atualmente torna as artes e os diferentes saberes, transversais e mutuamente entretrecidos.

*Birdman* é uma obra aberta, que aglutina o género comédia e drama (Iñárritu, 2014), num estilo negro. O tema é a busca do amor, em nós próprios e nos outros, na forma de reconhecimento, de autoestima, de afetividade. O tema é evidenciado no início do filme através do paratexto enunciando as palavras 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 earth.*<sup>IX</sup>

Os motivos são a representação, o “Método”<sup>X</sup>, a adaptação, o teatro, a Sétima Arte, a crítica, o elitismo intelectual, a imagem: virtual, o duplo, o “outro” – a forma como o vemos e como ele nos vê a nós.

---

IX “*Late Fragment*” by Raymond Carver. From *A New Path to the Waterfall*, Atlantic Monthly Press, 1989.  
In <https://wordsoftheyear.com/2014/07/07/late-fragment-by-raymond-carver/>

X “The Method trains actors to use their physical, mental and emotional self in the creation of a character and stresses the way in which personal experience can fire the actors imagination. It eschews clichés and pursues individual authenticity and a reality deeply grounded in the given circumstances of the script.” In The Lee Strasberg Theatre & Film Institute.  
<https://strasberg.edu/about/what-is-method-acting/>

Num filme que aborda a interpretação, os atores e o seu ego, Richard Brody descreve o estilo de representação dos atores escolhidos – Michael Keaton, Edward Norton, Emma Stone, Zach Galifianakis, Andrea Riseborough, Amy Ryan, and Naomi Watts – da seguinte forma:

They do the same kind of acting onstage as off—the sort of modern naturalism, without eccentricity of gesture, excess of expression, or heightened and formalistic precision, that is the business-casual of contemporary cinema. “Birdman,” a movie about acting, celebrates an utterly familiar and unchallenging idea of acting, in approach, style, and theatrical ethic. (2014)

A história narra a produção, o ensaio e a estreia de uma peça no *St. James Theater* na *Broadway*, em Nova Iorque. Riggan Thompson é uma antiga estrela de *Hollywood* que se perdeu no meio cinematográfico após recusar protagonizar uma quarta seqüela do *blockbuster Birdman*, um filme de super-heróis. Riggan anseia sentir-se relevante e mudar a sua imagem, quer conquistar a *Broadway*, o público e a crítica. Com esse intuito, Riggan adapta o conto de Raymond Carver, “What We Talk About When We Talk About Love” ao gênero dramático, produzindo, encenando e protagonizando a peça.

Subjacente à história principal, encontramos uma descrição do que é o ambiente de um teatro, o aparato técnico, as vivências humanas, os egos, as fragilidades e os caprichos dos atores, as dificuldades financeiras, os reveses, a crítica. A história aglutina as variáveis que constituem a produção de uma peça, um produto maleável que vai crescendo e se metamorfoseando como resultado da relação entre: meios, atores, público e crítica.

De uma forma geral, a narrativa, as peripécias e os outros personagens orbitam em torno da personagem principal – Riggan. As histórias secundárias ou paralelas têm como objetivo mais evidente, realçar e dar relevo e textura à psique distorcida e torturada de Riggan – ou como afirma Iñárritu (2014) à sua natureza egocêntrica e pretensiosa. O protagonista Riggan é uma personagem modelada, complexa que evolui com os eventos e cujo vértice coincide com o clímax narrativo – a história e a personagem são um só.

Mike Shiner surge como deuteragonista e antagonista, ele representa o prestígio e admiração que Riggan anseia e deseja possuir; Mike é presunçoso, provoca Riggan com sobrançeria. Ele é um ator do Método, admirado pela crítica, “vive” o papel que

representa na peça, Mike leva a interpretação ao limite, ao representar ébrio e ao tentar manter relações íntimas com Leslie em palco diante duma plateia de espectadores: “he just tried to fuck me in front of a full house” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 56).

O relacionamento de Lesley e Laura é o oposto do de Riggan e Mike, elas apoiam-se mutuamente, enquanto eles lutam (literalmente) pelo protagonismo. O produtor apoia e incentiva Riggan. Sam e Mike criam um entendimento, um relacionamento. Riggan apesar de estar no epicentro de todo o enredo e das peripécias não se harmoniza com os “outros”, vive dentro de si próprio.

### **O espelhamento narrativo**

As personagens ou figurantes de *Birdman* são atores ou sujeitos envolvidos no processo de criação e receção de uma peça de teatro, o que figura um *mise-en-abîme*. Esta figura de estilo induz em quem assiste uma reflexão acerca dos processos humanos e técnicos do meio teatral e de forma alegórica, do meio cinematográfico; provoca no espectador uma consciencialização do processo e torna-o ciente de que aquilo a que assiste é ficção, sendo o próprio espectador retratado num espelhamento multiforme: o público que assiste passivamente no teatro e aquele que assiste ativamente, como Tabitha; aquele que aborda Riggan na rua, provocativo, na forma de fã e aquele que representa em forma de audição, o quinto ato, cena cinco de *Macbeth* (Shakespeare, 1606) (Iñárritu *et al*, 2013, p.93-94); e ainda aquele que se manifesta nas redes sociais.

As personagens principais constituem igualmente um *mise-en-abîme*, na medida em que são atores que representam atores. Esta figura de estilo é acentuada em Riggan, na medida em que, também ele se torna uma personagem da representação que sucede dentro da sua mente (Iñárritu, 2014), ao “contracenar” com o seu *doppelgänger* – Birdman.

Noutra dimensão a reflexividade acentua-se no sentido em que a descrição dos personagens encontra eco nos atores que os representam, através do recurso à intertextualidade, ao dialogismo com outros textos fílmicos, indiciando um discurso irónico por parte de Iñárritu.

Michael Keaton, tal como Riggan, protagonizou um filme sobre um herói de capa – *Batman* em 1989 e *Batman Returns* em 1992 (Tim Burton). No entanto recusou protagonizar o terceiro filme da saga, tendo fundamentado essa decisão da seguinte forma: “[the film] just wasn’t any good” (2017). O *Doppelgänger* de Riggan, Birdman, espelha a imagem do duplo de Bruce Wayne – Batman.

Mike Shiner é interpretado por Edward Norton, que também protagonizou o herói Hulk em *The Incredible Hulk* (2008) de Louis Leterrier. Norton é um ator que valida o *Method* proposto por Lee Strasberg<sup>XI</sup>, espelhando de forma irónica a personagem Mike e a sua abordagem à interpretação, expressa nas palavras do texto: “of course I’m drunk! I’m supposed to be drunk! This is Carver, man! The guy lost a piece of liver every time he wrote a page! If I’m supposed to drink gin then bring me fuckin gin!” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 33). A ironização continua no que diz respeito à reputação de Norton<sup>XII</sup>, também referido como tendo propensão para fazer alterações aos guiões. Relativamente ao papel de Hulk na saga *Avengers*, ficou a dúvida se Norton recusou o papel ou se foi desconsiderado para o mesmo, esta suspeição é espelhada no texto de forma irónica: “he quit. Or got fired. [...] Which one? Quit or fired? [...] With Mike it's usually both” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 15), diluindo-se desta forma a raia entre personagem e ator.

Em *The Amazing Spider-Man* (2012) de Marc Webb, Emma Stone interpretou o papel de namorada do Homem Aranha. O nome de George Clooney é mencionado em *Birdman* e

---

XI Gelbart, B. (2016). *Edward Norton On Why Method Acting Is Misunderstood — Hamptons Film Festival*. In IndieWire. <https://www.indiewire.com/2016/10/edward-norton-hamptons-international-film-festival-1201735523/>

XII Boone, B. (2017). *Why Edward Norton Doesn't Get Many Movie Offers*. In Looper. <https://www.looper.com/19449/edward-norton-impossible-work/>

também ele interpretou a personagem Batman em *Batman e Robin* (1997) de Joel Schumacher.

Iñárritu evidencia um discurso irónico ao “brincar” com o que acontece fora do enquadramento ao trazê-lo para dentro do enquadramento, ao servir-se de eventos e personagens reais para dar fundamento à sua crítica à indústria e aos seus protagonistas; ao mesmo tempo que dá um cunho de realidade à “realidade” do filme.

∞

O espaço é ostensivamente exibido ao longo da narrativa evidenciando a metanarratividade do texto fílmico; através da exibição do aparato mecânico do espaço teatral: os camarins, as coxias, os cenários, os holofotes, a plateia; em palco, nos bastidores e no exterior, todos em simbiose e despoletadores dos eventos que dão força motriz à história.

O espaço labiríntico é representativo do espaço mental, da psique de Riggan, a sua mente fragmentada, reparte-se por todos os aspetos evidenciados no filme, desde a apreensão de ser bem-sucedido, que o domina, à necessidade de controlar os atores, a produção e encenação da peça, a crítica, a filha, a namorada, a ex-mulher, no entanto essa preocupação não é motivada pelo conhecimento do “outro”, mas na medida em que os “outros” podem beneficiar ou prejudicar o seu sucesso.

De uma perspetiva deleuziana da dobra, podemos considerar o teatro como “a casa barroca”. O espaço labiríntico observado, evoca a ideia de que cada evento desdobra-se noutra e observa-se que no espaço inferior do teatro são desenvolvidas questões materiais, mesquinhas, claustrofóbicas; é no telhado do teatro que se denota fluidez das ideias, que os personagens se libertam dos seus medos, que os tornam cativos dentro de si próprios e que tomam decisões que os fazem avançar gerando outra dobra evolutiva da mente.

Noutra perspetiva, observamos que o espaço labiríntico do teatro e Riggan são um só; oscilando entre matéria e mente, esta dualidade é evidenciada no início do filme, quando

Riggan está a meditar e é interrompido pela videochamada de Sam, na qual lhe pede que compre flores que possuam fragrância, algo que apela aos sentidos.

Riggan nega o seu outro “eu”, vive escravizado da visão que criou de si, para si. No final do filme Riggan rejeita a sua materialidade (no extremo – o suicídio) simbolizado na sua ascensão, literal; quando aceita o seu outro “eu”, Riggan escusa-se do seu corpo e começa a viver livremente na sua mente, evidenciado de forma metafórica na cena em que vemos Riggan a voar pelas ruas – aqui ele parece feliz e livre.

∞

O tempo no objeto fílmico é fluido, cronológico com sobreposições temporais. A forma como o espaço e o tempo são tratados, chama a atenção para a contemporaneidade, em que estes elementos foram redimensionados e volatilizados.

Noutra perspetiva a forma como o tempo é representado e manipulado simboliza o desejo humano de controlar os eventos e dimensioná-los à sua medida, como salienta Kaethler: “characters, especially men, in *Birdman*, for instance, consistently believe that they can master time and with it destiny and fame”<sup>XIII</sup> (2015, 2).

O tempo do filme é entretecido de forma fluente no tempo da peça, indiciando o tema de ambas as narrativas – o amor. A circulação pelo espaço do teatro, entre palco e bastidores, conjugado com a enunciação dos diálogos, confere ao tempo a fluidez e a sequencialidade.

As transições temporais, no mesmo espaço e sem interrupção, são como uma frase sem pontuação. Um exemplo desta linguagem é a cena em que Riggan, sozinho no camarim,

---

XIII “Shiner proclaims that long after Riggan is gone, ‘I’m gonna be on that stage, earning my living, bearing my soul, wrestling with complex human emotions...This is my town, and to be honest, most people don’t give a shit about you,’ only to be asked to take a photograph of Riggan with a fan the next second. Shiner’s presumption to speak on behalf of the massive collective of the city that is New York is matched at the end of the film with Riggan’s lawyer’s statement that he ‘can see the future’ based upon his supposition that Riggan has accomplished a feat of genius by creating ‘super realism’ in the act of accidentally shooting off his nose onstage. His hubris is overthrown when Riggan’s wife asks, ‘So you can see the future?’ and proceeds to slap him after he responds in the positive, then adding ‘Did you see that coming?’” (Kaethler, 2015, 2)

retira a peruca, destrói a jarra com rosas através dos seus poderes telecinéticos e transita para outro tempo dentro do mesmo espaço sem uso da linguagem cinematográfica tradicional, como o *fade out, fade in*; a câmara apenas gira num movimento panorâmico e dentro do camarim estão jornalistas sentados para uma conferência de imprensa.

Iñárritu não nos oferece os habituais elementos que dividem o tempo, a câmara gira como gira o palco do teatro para transitar para outra cena. Esta abordagem torna-nos conscientes de que aquilo a que estamos a assistir é ficção.

As transições e sobreposições temporais também favorecem a apreensão e sobreposição de ideias. Quando Sam e Mike envolvem-se na parte superior do palco, ao mesmo tempo que Mike se encontra no palco a representar, este evento metaficcional evidencia o tema da peça e do filme – o amor. Enquanto em baixo, durante a representação da peça se debate o que é o amor, ele está a ser experienciado em simultâneo, por Sam e Mike, ao mesmo tempo e no mesmo espaço, mas de forma invertida: em cima é vivido de forma física enquanto em baixo é debatido na forma de ideia, no entanto enquanto em baixo é uma ideia forçada (Mel procura convencer os convivas de que o amor é espiritual), em cima é solto e espontâneo, não intelectualizado.

∞

No início do filme, temos a imagem de medusas mortas na praia, num momento mais adiante na narrativa, iremos lembrar-nos delas relacionadas com a descrição da primeira tentativa de suicídio de Riggan. Também a imagem da queda de um meteoro é semioticamente relacionada com Riggan – Birdman – Ícaro, em que podemos inferir um final trágico, expresso nas palavras de Birdman: “We’ll go back. We’ll show them how much they're going to miss us. Flames. Icarus. Sacrifice...” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 97).

As peripécias em *Birdman* são elementos metaficcionalis, em forma de paródia, e Mike é o eixo das peripécias que bifurcam o labirinto alterando o curso dos eventos: começam com a queda do holofote em cima da cabeça de Ralph, que leva à substituição de Ralph por Mike; este abala a confiança de Riggan, questionando a adaptação, o guião e a interpretação de Riggan; Mike, na entrevista que é publicada, “rouba” o protagonismo, a

história e os créditos de Riggan; como consequência, Riggan luta com Mike, nos bastidores do teatro; sequencialmente Mike “rouba-lhe” Sam, ao envolver-se romanticamente com ela, na varanda por cima do palco; quando Riggan se apercebe da intimidade entre eles, desconcentra-se e fica fechado do lado de fora do teatro vestindo apenas cuecas e meias; quando entra pela porta principal do teatro, a funcionária da bilheteira e a frente sala<sup>XIV</sup>, não o reconhecem e tentam impedir a sua entrada; ainda assim Riggan sobe ao palco – despojado – tudo lhe é retirado, o respeito, o amor-próprio, a arma que devia empunhar em vez de um polegar estendido, tornando-se cada vez mais ridículo e patético, desagregando-se cada vez mais da realidade.

∞

Um dos recursos metaficcionais evidenciados no filme é a quebra da quarta parede, de forma direta, quando Birdman se dirige ao público: “(he turns directly to the camera and talks about the audience.) Look at them. They love that shit! They starve for blood and action, not this artsy-fartsy-philosophical bullshit!” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 96); e de forma indireta quando Laura, ao sair de cena, aparenta estar a falar diretamente para o público, quebrando a quarta parede, ela diz-nos que a primeira pré-estreia é amanhã, mas também está a dizer-nos que essa cena vai começar já: “first preview tomorrow. Here we go!” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 29).

A linguagem metaficcional sobressai durante a leitura do guião, durante os ensaios, durante as pré-estreias e durante a conferência de imprensa. No primeiro ensaio a que assistimos a peruca está em cima da mesa da cozinha para lembrar que aquilo a que assistimos é uma representação de uma representação, são atores a representarem atores, de igual forma vemos Riggan a ser caracterizado. Na primeira ante-estreia, Mike evidencia o guião e o enredo, afirmando: “I mean, you fucked the time period! You took all the good lines for yourself!” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 33).

---

XIV In <https://www.ostonho.com/curiosidades/profissoes-ligadas-ao-teatro>

Iñárritu, em entrevista, refere que o desdobramento ou *mise-en-abîme* foi sentido durante os ensaios do filme: “we were rehearsing a scene that was about rehearsing a scene that will be presented in a live performance. When we were shooting that, we were mirroring the mirror of the reality of reality. There was a labyrinthine nature” (Taylor, 2015).

Objetos e cenários são elementos metaficcionalis: os espelhos que funcionam como uma referência à autorreferencialidade; o cenário da peça e a capacidade de representação de Riggan, evidenciado nas palavras irônicas e mordazes de Mike: “look at this. It’s all fake. (Tossing items out of the fridge.) The milk is fake. The butter is fake. [...] Riggan storms off the stage. [...] (To Riggan.) Your performance is fake” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 34); a peruca com o cartucho de sangue embutido: “We follow Riggan off stage and into [...] the wings, where Annie immediately helps him remove the bloody and wet wig with the propeller mechanism” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 54); de forma paratextual, o cartaz de Birdman, a entrevista à imprensa e a referência a *blockbusters* (Stam, 2006, 30).

### **O discurso de autor**

*Birdman* é um filme que, logo no início, coloca a dúvida no espectador sobre o tipo de filme a que vai assistir – fantástico ou realista. Na primeira imagem vemos Riggan a levitar enquanto medita, mas este não é o único poder que Riggan exhibe, também tem poderes telecinéticos e a capacidade de voar. O realizador, de forma evidente, solicita ao espectador a suspensão da descrença e que entre no mundo ficcional.

O percurso labiríntico que a câmara segue coloca-nos no centro da ação, como espectadores, como *voyeurs*, ou na perspectiva de Riggan. O oscilar da câmara e a filmagem contínua, ou ilusão da mesma, de forma metonímica, conferem autenticidade e realismo, como é salientado em Bunker 15:

This directorial style causes the performances to feel more authentic, a feeling enhanced by the smooth, handheld shots which create a sense of genuine intimacy between the camera and its subjects. Because it is free of the typical Hollywood style of shot-reverse-shots and traditional framing it also makes the film feel reminiscent of a documentary, further clouding the audience's perception of what it means for something to be real or fabricated. (2014)

O movimento da câmara também espelha a psique de Riggan, alternando entre insegura e confiante. A linguagem cinematográfica adotada por Iñárritu é descrita por McGrath da seguinte forma:

By restricting the viewer's perspective within a single frame, the director conveys a claustrophobia that matches Thomson's [*sic*] neurotic self-obsession. In forgoing traditional editing techniques, Iñárritu took the risk of sacrificing the most effective means to control pace, but by letting the camera settle and hold on shots at the end of set pieces, he cleverly creates moments of release and beats that suggest the passage of time. In addition, Antonio Sanchez's jazz drumming score provides a sense of pace and of movement that would normally be achieved through the rhythm of cutting. (2015, 68)

A ilusão de um *take* contínuo reflete o teatro, na medida em que a continuidade diegética é uma qualidade do teatro. Iñárritu ao evidenciar uma representação mais contínua com diálogos longos, duplica e exhibe a capacidade interpretativa e imersiva dos atores de teatro; ao mesmo tempo que subtilmente reflete o trabalho do realizador e da equipa técnica para alcançar o efeito de uma filmagem num longo *take*, através do ato de coreografar a representação dos atores, do espaço e do tempo, como é referido por McGrath:

Throughout the long takes of *Birdman*, the actors would have been under incredible pressure - needing to constantly hit their marks with precision, in order to be in the right position for framing and lighting, all the while providing faultless performances. Just as in the theater, there was no option to tweak mistakes afterward with judicious editing. (2015, 68)

O filme cria a ilusão de que assistimos a uma fantasia em que o protagonista tem poderes como levitação e telecinesia, mas em vários momentos a ilusão é estilhaçada: quando Jake entra no camarim e vemos Riggan a vandalizar o espaço com as próprias mãos e não com a mente; quando somos levados a crer que Riggan consegue voar, para constatarmos que na verdade chegou ao teatro de táxi; e quando somos surpreendidos em duas cenas

com a aparição do baterista – se na primeira cena é verosímil – o som que julgávamos não diegético, poderá ser diegético – na segunda cena é menos credível e aí torna-se claro que apenas Riggan vê o baterista e que o som é um reflexo da sua mente, como salienta Heiningen: “whereas before the drummer could have passed for just a street musician, his appearance inside the theater greatly problematizes his character. Both in terms of place and time, the drummer is an anomaly” (2017, 12). Mas o discurso irónico e metaficcional de Iñárritu é também evidenciado diretamente de forma verbal:

LADY

Is this for real, or you're shooting a film?

RIGGAN

A film.

The lady looks around but sees nothing.

LADY

Oh, you people are full of shit. (Iñárritu *et al*, 2013, p. 98)

Numa entrevista, Iñárritu (2014) refere-se a *Birdman* como uma película experimental, uma fusão entre cinema e teatro: o estilo de representação teatral aliado à dinâmica cinematográfica. A forma como *Birdman* é realizado evidencia um discurso original do autor, na medida em que os longos takes dificultam que o processo de montagem possa alterar de forma profunda a mensagem, o conteúdo, a história.

A encenação, a coreografia, a estrutura diegética são uma expressão, uma linguagem do autor, um discurso relativamente ao cinema tradicional e à indústria cinematográfica de *Hollywood*.

*Birdman* é uma obra que pode ser analisada e perspectivada de múltiplos ângulos; esta qualidade é indiciada semioticamente por meio do livro *Labyrinths* (1962), uma coletânea de contos e ensaios metaficcionalis do escritor Jorge Luis Borges que Mike está a ler na câmara de bronzamento: “Mike lying in a sun bed. His arm is sticking out of it, holding on to a copy of Borges's 'Labyrinths'” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 66). Este elemento

metaficcional e intertextual, chama a atenção para o labirinto que representa a diegese e a personagem Riggan e para a possibilidade de se olhar para *Birdman* como uma expressão de múltiplas realidades (Iñárritu, 2014).

O duplo Birdman também figura uma expressão da perspectiva pessoal de Iñárritu: uma voz interior que o tiraniza, que o faz duvidar e questionar-se, mas que também o motiva e incentiva, sendo Birdman um reflexo da condição humana (Iñárritu, 2014).

Iñárritu ao parodiar os filmes de super-heróis e ao colocá-los em perspectiva, incentiva um olhar crítico ao gênero. Este fundamenta-se em imagens extrapoladas da realidade, elevadas à sua potência maior, em que pessoas singulares ou coletivas dotadas de poderes especiais, sobre-humanos ou facultados pela ciência e tecnologia, protegem o mundo das ameaças externas, reduzindo muitas vezes as questões a uma luta entre o bem e o mal.

Os filmes de super-heróis têm, entretanto, evoluído e esta dicotomia tem-se dissolvido, cada vez mais o anti-herói é o herói da história. É o caso de *Cruella* (2021) de Craig Gillespie, no qual a protagonista não é retratada única e singularmente como alguém vil. Os valores já não são resumidos a “bons ou maus”; as personagens são retratadas de forma menos redutora e são criadas personagens bastante modeladas. O comportamento e as ações do anti-herói são normalmente justificadas pela forma como a sociedade o tratou e até marginalizou, por ser diferente, ressaltando em alguns casos a neurodivergência, como é o caso de *Joker* (2019), de Todd Phillips.

Noutra perspectiva, *Birdman* também fundamenta uma crítica ao meio social e cultural, que consome esta forma de entretenimento, na medida em que provoca uma reflexão acerca do porquê da popularidade do gênero e que pode ser justificado pela necessidade do ser humano de alienação, derivada de uma sociedade virtual que por um lado é menos ancorada na realidade e que paradoxalmente é mais consciente e mais insegura relativamente ao futuro, no que concerne à sustentabilidade do planeta e à inteligência artificial.

*Birdman* é uma obra que revela um discurso crítico à Sétima Arte e ao teatro, aos críticos e à sociedade contemporânea absorvida e dependente da realidade virtual.

A crítica ao teatro é evidenciada nas palavras de Tabitha, proferidas por Sam ao ler a crítica publicado no jornal:

Thompson has unwittingly given birth to a new form that can only be described as supra-realism. Blood was spilled both literally and metaphorically by artist and audience alike. Red blood. The blood that has been sorely missing from the veins of the American theatre... (Iñárritu *et al*, 2013, 108)

Iñárritu evidenciando uma estética desconstrucionista, ironiza e satiriza a polarização e hierarquização de valores relativamente ao teatro, ao cinema e aos atores, abordando a problemática num estilo alegórico.

O pensamento binário é denotado entre:

- cinema e teatro, em que se depreende que o teatro é arte e o cinema é: “cultural genocide [...] toxic shit” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 42);
- cinema conceptual e cinema perceptual, esta dualidade é expressa de forma irónica:
  - no que diz respeito ao cinema conceptual e à intelectualização da arte a questão é colocada de forma intertextual e num tom pedante:  
“Barthes said, ‘The cultural work done in the past by gods and epic sagas is now done by laundry detergent commercials and comic strip characters’” (Iñárritu *et al*, 2013, 11);
  - relativamente ao cinema perceptual, rotulado muitas vezes de comercial e numa linguagem coloquial:  
“look at them. They love that shit! They starve for blood and action, not this artsy-fartsy-philosophical bullshit!” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 96);
- entre atores de teatro e atores de cinema:
  - através das palavras de Mike: “I’ll still be making my living on the stage. Baring my soul. Wrestling with emotions, complex emotions” (Iñárritu *et al*, 2013, 42);

- e pelo comentário depreciativo de Tabitha Dickinson, relativamente a Riggan: “he's a Hollywood clown in a Lycra bird suit” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 46); e ainda pelo facto de ela só lhe reconhecer mérito quando ele disparou sobre si próprio, com o intuito de se suicidar, evidenciando a ideia de que só morto é que ele é bom ator.

∞

A crítica implícita no discurso de Iñárritu ao elitismo intelectual, à prepotência e ao pretensiosismo de alguns críticos de teatro (e de forma subjacente aos críticos de cinema), é evidenciada na caracterização indireta de Tabitha, ao mesmo tempo que enuncia uma crítica a *Hollywood*:

Because I hate you. And everyone you represent. Entitled. Spoiled. Selfish. Children. Blissfully untrained, unversed and unprepared to even attempt real art. Handing each other awards for cartoons and pornography. Measuring your worth in weekends. Well, this is the theater, and you don't get to come in here and pretend you can write, direct and act in your own propaganda piece without going through me first. (Iñárritu *et al*, 2013, p. 72)

Iñárritu responde a esta crítica de Tabitha ao cinema e aos atores de cinema, através de Mike, com recurso à intertextualidade: “a man becomes a critic when he can not be an artist, in the same way that a man becomes an informer when he cannot be a soldier. Flaubert, right?” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 46); ou quando Iñárritu satiriza os críticos através das palavras de Mike ao referir-se a Tabitha da seguinte forma:

You see that woman over there? The one that looks like she just licked a homeless guy's ass? Nothing matters until she writes five hundred words about us in the New York Times. [...] And, believe it or not, the only thing that matters in theater is whether she likes us or not. (Iñárritu *et al*, 2013, p. 43)

É colocado em evidência o facto de a produção e realização de um filme ou peça de teatro envolver grandes investimentos, pessoais, materiais e financeiros e os críticos terem o poder de (em especial no teatro) com meia dúzia de palavras destruir o trabalho de meses de preparação e produção de uma peça, a indignação está patente nas palavras de Riggan: “so you can take your cowardly, malicious, shittily written reviews and shove

them up your... (Showing her the wrinkled page.) ...wrinkly, tight ass” (Iñárritu *et al*, 2013, 93).

Denota-se um diálogo ideológico entre posições estremadas, entre a produção e a recepção da obra. O trabalho do crítico não é desvalorizado; é no entanto acentuada, de forma metaficcional, a importância de as críticas traduzirem também elas um trabalho criativo e específico que poderão contribuir para o enriquecimento e divulgação da obra de arte produzida e não uma plataforma de disseminação de ideias preconcebidas e estereotipadas.

A forma como Iñárritu desconstrói o pensamento binário relativo à problemática da crítica, evidencia o valor das palavras e da linguagem, que permitem destruir ou efetivar o trabalho artístico com ligeireza ou profundidade. O papel da crítica informada é fundamental na difusão e compreensão da obra criada, gerando debates e construção de novas ideias, criando e estimulando a intertextualidade, evidenciado de forma metatextual.

∞

*Birdman* evidencia também uma crítica à sociedade contemporânea em que o sucesso de alguém ou de algo é medido pela quantidade de *likes* ou visualizações que recebe, realçado no texto pelas palavras de Sam: “350,000 views in less than an hour. Believe it or not, this is power” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 89).

*Birdman* de igual forma reflete a tendência atual do indivíduo de registrar e divulgar publicamente nas redes sociais os pormenores do seu cotidiano íntimo e privado, numa expectativa de alcançar popularidade, de se tornar relevante, mas refletindo também um crescente voyeurismo, expresso no texto:

The audience is now hysterical. Dozens of cell phones pointing at the stage. Mike walks toward the apron, facing the audience. [...] Oh, okay. Seriously? You people are pathetic. Put the cell phones down and join the real world! Will somebody please just live in the real world?!! (Iñárritu *et al*, 2013, p. 33)

*Birdman* espelha a sociedade moderna em que o indivíduo depende da aprovação do “outro” para se sentir validado e relevante, retratado nas palavras de Lesley:

I’ve dreamt of being a Broadway actress since I was a little kid. And now I’m here. And I’m not a Broadway actress. I’m still just a little kid. And I keep waiting for someone to tell me I made it”.  
(Iñárritu *et al*, 2013, p. 50)

*Birdman* retrata também a modernidade atual em que a fama e o sucesso podem ser alcançados por qualquer um, já não é um atributo de alguém que se notabiliza pelos seus atos ou ideias, evidenciado através da cena, em que as imagens de Riggan a circular em roupa interior, no exterior do teatro, tornam-se virais, no mesmo instante, circulam pelo mundo, tornando o tempo e o espaço um só e em simultâneo.

∞

A receção da obra em *Birdman* é também um elemento metaficcional, espelhado no público e na crítica. *Birdman* é um texto fílmico que convoca o espectador à reflexão acerca da multiplicidade de questões apresentadas direta ou indiretamente ao longo do filme. Ao evidenciar o pensamento binário, expresso de diversas formas, ao desconstruí-lo, convoca o espectador a refletir sobre essa forma de polarizar conceitos.

A forma como o público interpreta ou descodifica esses elementos autorreflexivos depende dos conhecimentos culturais e ideológicos que possua, pressupõe um público que corresponda à dinâmica que o filme convoca – a geração de reflexões, debates e produção de novos conhecimentos, evidenciando aquilo que é multidisciplinar e aquilo que é singular. Neste sentido *Birdman* ostenta também uma crítica ao espectador de cinema, na afirmação de Mike: “whatever toxic shit you make people are still gonna pay to see it” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 42).

Esta transversalidade e hibridização do saber é um reflexo da contemporaneidade da obra de arte, que através do processo – Autor – Obra – Espectador/Leitor – gera uma dobra e desdobra deleuziana de conhecimento.

## O duplo

O duplo em *Birdman* surge como o outro “eu” de Riggan ou simbolizando o que os “outros” esperam dele?

Riggan oscila entre o desejo de ser reputado como um bom ator – um ator de teatro e aquilo que ainda deseja, mas não admite e censura – ser uma superestrela de cinema.

O espelho do camarim, como metáfora, mostra as duas partes do mesmo indivíduo fraturado – Riggan e Birdman. Birdman é uma exteriorização de Riggan, representativa dos seus desejos interiores; simboliza também o “Outro” (Cunha, 2009).

Como figura literária, o duplo em *Birdman*, surge como projeção mental de Riggan e apenas ele o pode ver. O duplo em *Birdman* é endógeno (Cunha, 2009): não é um reflexo físico exato de Riggan, é uma projeção do seu *alter ego*, o super-herói Birdman; surge em divergência, conflito e desarmonia.

Riggan mantém uma divergência interna que se exterioriza como projeção mental, apenas visível para Riggan. Racionalmente, ele sabe que o duplo é uma criação mental, o que é perceptível pelo mantra que ele recita: “breathing in, I feel my rage. Breathing out, I embrace my mental formations” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 70). A linguagem é um reflexo da dissociação mental de Riggan: *in* e *out*.

Inicialmente Riggan procura ignorar o seu “outro eu”, mas as palavras do texto dramático, os intervenientes, as circunstâncias e os eventos que o rodeiam, conduzem-no a uma rutura com o seu lado racional, o que provoca a aceitação do duplo, a ilusão converte-se em real e predomina o emocional. Desta forma, a harmonia não é alcançada e, na sequência da tentativa de suicídio de Riggan, o duplo abandona-o. No texto fílmico, Birdman diz *bye-bye and fuck you*, não há dialogismo, integração ou harmonização, sem unificação dos dois “eus”, dá-se a morte do indivíduo, como salienta Carlos Ceia, “o eu só existe em diálogo com os outros, sem os quais não se poderá definir. O processo de

autocompreensão só se pode realizar através da alteridade, isto é, pela aceitação e percepção dos valores do Outro” (2009).

O duplo Birdman também pode ser identificado com o processo de alteridade, invocando uma percepção da forma como vemos o “outro”; nós definimo-nos em oposição ao “outro”, ao estrangeiro.

∞

Em *Birdman*, o duplo é uma metáfora de dicotomia entre aquilo que o artista deseja e aquilo que os outros consideram arte. É um sintoma da crise de identidade do indivíduo e da sociedade em que se integra. A figura do duplo neste cenário é um eco do contexto social, cultural e ideológico, que envolve esteticamente a Sétima Arte e o Teatro. O duplo é um reflexo deste meio, um espelhamento que oferece elementos que nos permitem inferir determinados elementos, como a polarização entre alta cultura e baixa cultura.

∞

Em *Birdman* o duplo surge também como forma de enganar a morte (Cunha, 2009), mas de uma forma algo paradoxal. Riggan deseja ser lembrado após a sua morte e o seu objetivo já foi alcançado através da sua fama como Birdman; é demonstrado ao longo da narrativa que a personagem Birdman é reconhecível e que Riggan não é visto pelos “outros” como Riggan, mas como Birdman. Mas não é dessa forma que Riggan quer ser recordado, através da sua “cópia”, a sua “cópia” que se sobrepôs a ele; o conflito, a fratura de Riggan é justificada pelo desejo de Riggan de ser lembrado como Riggan<sup>XV</sup>.

O duplo representa a fragmentação de Riggan, entre o sensorial e o inteligível, entre o prazer e as ideias; incapaz de conciliar e integrar as suas partes como um todo, Riggan diverge e eventualmente confronta o seu outro “eu”, Birdman; este, desbocado, sem filtros, narcisista, uma lembrança constante do seu passado de glória e fama, quer

---

XV “JACK (V.O) In that moment I ‘clicked’. I became what Tyler wanted. I was his limb, his appendage – an extension of his will, nothing more. And he knew it. I could feel him knowing it” (Uhls, 96). Em *Fight Club* (1999) de David Fincher, é através do duplo que a personagem se realiza.

prevalecer, quer dominar; por outro lado, Riggan ambiciona ser admirado pelas suas capacidades criativas, artísticas e intelectuais; não há harmonização das partes o que origina uma fragmentação. Esta divergência é evidenciada no seguinte diálogo:

BIRDMAN (V.O.)

You were a movie star, remember?

Pretentious, but happy...

[...]

Ignorant but charming. Now you are a tiny bitter cocksucker.

RIGGAN

Shut up! Stop whining! I was miserable!

BIRDMAN (V.O.)

Yeah. But fake miserable. Hollywood miserable.

[...]

What are you trying to prove? Huh? That you're an artist? You're not.

[...]

RIGGAN

What part of that don't you get? You're fucking dead.

BIRDMAN (V.O.)

We are not dead.

RIGGAN

Stop saying 'we'! There is no 'we'. I am not you. *I'm Riggan fucking Thomson [sic]*.

BIRDMAN (V.O.)

No. You're Birdman. Because without me, all that's left is "you". A sad, selfish, mediocre actor.

(Iñárritu *et al*, 2013, p. 71-72)

A forma como Riggan julga dominar com a mente o que o rodeia pode ser considerada uma metáfora do que representaria para ele regressar à Sétima Arte, voltar a ser poderoso e influente. Os camarins e os bastidores de um teatro antigo não se equiparam à produção que rodeia um *blockbuster*: “smells like balls. [...] We don't belong in this shithole” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 1). Ali no teatro Riggan não encontra a magnificência que a produção cinematográfica com grandes orçamentos oferece, ao apaparicar as suas estrelas, endeusando-as.

Depois de confrontado com o jornalista que cita Barthes, Riggan retira o poster do Birdman, simbolizando a rejeição do seu outro “eu”. No seu lugar e de forma simbólica surge Mike, um ator do Método; Mike personifica o que Riggan ambiciona ser – um ator de teatro prestigiado; Birdman representa o passado e Riggan quer apagar esse legado.

∞

Noutra dimensão, a fraturação de Riggan representa a separação, a hierarquização entre a Sétima Arte e o teatro, este associado à verdadeira representação.

A representação teatral enquadra-se na definição de Walter Benjamin de objeto artístico, devido ao *hic et nunc*, o aqui e o agora, como objeto irreprodutível, todas as representações são singulares, dependentes das condições existentes e criadas num dado momento, pelo performer, pelo público e pela performance que vai se modificando a cada representação, este conceito é evidenciado nos ensaios e pré-estreias exibidos no texto narrativo *Birdman*.

Alguns atores de cinema, quando representam um papel, encarnam essa personagem e vivem-na, enquanto dura a rotação do filme, dentro e fora do *set*, de forma a obter uma representação mais “real”.

Noutro registo, a produção e realização de um filme é segmentada, a representação do ator cinematográfico é fragmentada, não sequencial; oferece a valência da possibilidade de repetição da mesma cena até ser alcançado o resultado desejado, sendo também facultada uma variedade de *takes*, que permite ao realizador selecionar o que mais se adequa à sua estética ou à sua intenção de veicular uma ideia ou propósito. Mas o cinema

também oferece uma possibilidade que o teatro, devido à sua orgânica, não possui: “the sort of infinitesimal gesture that the camera magnifies and the charismatic radiance that the camera discovers and conveys may be nothing at all onstage” (Brody, 2014).

A indústria cinematográfica é uma forma de arte multidisciplinar, com capacidade de criar e modelar ideias e valores e que através do entretenimento possui o poder de criar um imaginário simbólico e iconográfico capaz de evidenciar e transformar culturalmente uma sociedade. O seu espectro artístico é grande e muitas vezes bipolarizado entre cinema comercial e cinema erudito; o primeiro será popular entre a generalidade dos espectadores e o segundo direcionado à “elite intelectual”.

Os filmes de super-heróis divertem e proporcionam momentos de alienação, em que esquecemos a realidade e que apelam ao sensorial; eles colocam a salvação do planeta em figuras endeusadas, refletindo a insegurança do ser humano, que já não encontra confiança na ciência, no racional, como o indivíduo do Iluminismo.

∞

*Birdman* representa também um duplo da sociedade ocidental actual, num momento charneira, em que de um lado encontra aquilo que é familiar e seguro, e do outro lado o desconhecido, que por um lado deseja e por outro lado teme.

Podemos caracterizar, em certa medida, o indivíduo ocidental contemporâneo como barroco: inseguro, inquieto e apreensivo em relação ao futuro, nomeadamente àqueles que serão possivelmente os maiores desafios do futuro, a inteligência artificial e o planeta que nos abriga e sustenta. Esta inquietação é paradoxal, uma vez que, por um lado o consumismo torna-nos mais propensos a sermos barrocos, por outro lado é o consumismo que nos coloca em perigo, num sentido, eufóricos, no outro sentido, receosos – em expansão e em contracção.

∞

Na perspetiva da linguagem e das ideologias, o duplo Birdman figura o passado cultural de hábitos e costumes, de desigualdades e hierarquização, com os quais a sociedade ocidental já não se identifica e dos quais procura distanciar-se.

O duplo, de forma meta-ideológica, ao evidenciar na linguagem conceitos que polarizam as ideias, leva o espectador a desconstruí-los, a entendê-los como rótulos e ideias preconcebidas, relativamente a determinadas formas de entretenimento. Estes conceitos que podem ser extrapolados para outros cenários, ao figurarem uma alegoria da dualidade, volatizam essa dicotomia em relação aos “outros”, depreendido pelas palavras de Birdman: “we should have done that reality show they offered us. ‘The Thomsons.’ [sic] That would’ve been good. Crazy, druggy, wise ass daughter. Milfy wife with the perky tits. People would have watched that” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 40), ou na fala de Riggan: “you’re not supposed to call them midgets” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 27). A linguagem exibida coloca o espectador numa posição em que se sente desconfortável e procura distanciar-se desses conceitos e dessa forma redutora de ver o “outro”.

### **A éfrase musical**

Em *Birdman* a banda sonora é um elemento metaficcional.

A música clássica<sup>XVI</sup> é evidenciada de forma ostensiva, quando Riggan pede: “Music. Some underscoring music begins to sound. [...] Stop the music.” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 98-99), realçando o seu momento de sublimação, parodiando de forma irónica o seu uso em filmes de *Hollywood*<sup>XVII</sup>, enfatizando o pendor melodramático de algumas películas; mas

---

XVI “The scene is intermittently underscored by excerpts from Sergei Rachmaninov’s Symphony No. 2 in E Minor, Op. 27” (Heiningen, 2017, 15).

XVII “These classical pieces are tied to Riggan’s character and serve as an ironic mockery of Hollywood’s formulaic cinema. When Riggan decides to embrace Birdman and become him again, the filmmakers create an ironic moment for theatre audiences wherein the film suddenly introduces

também acentuando o imaginário criado pelo cinema, em que elementos musicais são associados a sentimentos e a ritmos narrativos, como preconizados pela música programática, evidenciados em *Fantasia*<sup>XVIII</sup> (1940) da Walt Disney.

∞

A bateria é um metrônomo da mente de Riggan (Iñárritu, 2014) e funciona como um elemento que orquestra o ritmo do filme.

O solo de *jazz* é executado pelo baterista António Sanchez. O *jazz* é descrito em Bunker 15 da seguinte forma: “a genre of music that relies on subverting expectations through its improvisation, syncopation, and inherent restlessness” (2014).

Nobrega atribui o recurso a esta forma musical, um intuito de “perversão e paródia do universo do entretenimento” por parte de Iñárritu:

o filme se passa na *Broadway*, lugar consagrado, na indústria do entretenimento, pelos musicais que, em suas montagens originárias, traziam como trilha um tipo específico de *jazz*. Esse *jazz* típico dos musicais era caracterizado por arranjos ricos e sonoramente agradáveis, recheado de metais e orquestrações. Quando Iñárritu convoca apenas bateria voraz e selvagem de Sanchez, é como se, de alguma forma, ele quisesse despir o *jazz* civilizado, orquestrado e melodioso dos musicais da *Broadway*, e deixasse apenas seu caráter tribal e originário soar. Essa é uma forma de perverter o *jazz* de musical. (2019)

∞

---

hyperbolic special effects imagined by Riggan, including a giant monstrous bird, explosions, helicopters, gunfire, and other features that would be at home in a Michael Bay flick. Staring straight into the camera, a hovering Birdman addresses the audience when he says, ‘Look at these people: They love action, not this depressing, philosophical bullshit.’ This complacency with mainstream culture is accentuated by the introduction of classical music, which Riggan believes he controls, commanding ‘Music,’ before he believes he is about to fly from a rooftop—which we then see a cinematic representation of him doing—and then commanding, ‘Stop the music,’ at which point a disgruntled cab driver desperately tries to track him down to pay for the bill he is ignorant of because he believes he has flown back to the theatre. These ironic musical cues accentuate that Riggan believes he is the director and lead actor not only of the play that he adapted for the stage but also of the world at large.” (Kaethler, 2015, 2)

XVIII     Disney     em     pt-pt.     *Fantasia*     1940     Filme     Completo     (pt-Pt).  
<https://www.youtube.com/watch?v=9aCUOXtSLMA>

A bateria em *Birdman* dá-nos uma descrição subjetiva de Riggan e dos eventos narrados no espaço e no tempo, de forma vívida e frenética; a energia da batida marca de forma cadenciada, visceral, crua e latejante, a fragmentação da psique de Riggan. A bateria provoca no espectador – ansiedade, angústia, inquietude, tensão, colocando-o no vórtice do caos que é a mente de Riggan.

∞

James Melo refere que: “although ekphrasis has existed as an aesthetic category and poetic genre for centuries, it has not yet entered musicological discourse”, acrescentando que a música é sugestiva, mas não denotativa (2002, p. 604-605).

Noutra perspetiva, Ramírez-Miller salienta o seguinte:

La écfrasis musical se basa en la transformación al lenguaje musical a partir de una fuente externa existente, o visto de otra manera, la representación musical de una representación poética o visual. [...] En este sentido la écfrasis musical es la transformación de un mensaje desde un medio a otro, en contenido y forma, imaginería y significación simbólica sugerida. [...] La écfrasis musical narra o pinta una realidad ficcional creada por un artista diferente al compositor de la música: por un pintor o un poeta. (2021, p.18)

Este ponto de vista adequa-se ao processo de transição solicitado por Iñárritu a Sanchez: que improvisasse a música alinhada com os diálogos e a dinâmica da ação<sup>XIX</sup>, pelo que a bateria dialoga com o texto, configurando uma tradução de um meio – o texto, para outro – a música.

Iñárritu também espelha o seu discurso ao recorrer à bateria como linguagem, expressando a dissociação do indivíduo entre inteligível e sensorial, sendo a bateria a tradução sensorial da psique de Riggan.

---

XIX Jazz Video Guy. *Birdman is a Jazz Movie - How Antonio Sanchez Created the Score*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=JdDMNcHNRZg>

## Enquadramento estético

Podemos enquadrar a obra fílmica *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* no movimento estético denominado neobarroco. As qualidades deste movimento encontram-se expressas no filme por meio da profusão ideológica, multiplicidade de discursos, possibilidade de ser perspectivado sob diferentes ângulos; pela autorreflexividade, pela intertextualidade; pelo recurso a figuras como o labirinto, a paródia, o “palimpsesto” – um texto dentro de outro texto, por sua vez, dentro de outro texto; pela sua qualidade de continuidade, de dinamismo.

*Birdman* é uma obra que espelha a modernidade e o indivíduo contemporâneo, carregado de novos conhecimentos, em rutura com valores estabelecidos, pessimista, dividido, consciente de si próprio e do que o rodeia, julgando-se e avaliando-se. Fascinado com as novas tecnologias, com a comunidade virtual, pluralista, aglutinando o diverso e o singular, a multiplicidade.

*Birdman* reflete o neobarroco na medida em que articula a sua qualidade prismática, numa dialética sensorial e conceptual que alberga um estatuto de crítica e autoscopia.

Essa qualidade é evidenciada nos discursos divergentes, durante a conferência de imprensa, e de forma subtil e indireta, no discurso do autor; na perspetivação do espaço, do visual e do sensorial, expressa nos movimentos dinâmicos, fluidos, circulares, vertiginosos da câmara que oferece diferentes ângulos; nos contrastes de claro e escuro; na sensação de chuva e tristeza, na evocação do cheiro de flores; através da imersão na ilusão temporal e espacial.

Podemos encaixar *Birdman* na perspetiva enunciada por Walton: “a film can feel baroque — even without extravagant set design, technological displays, or stylistic hyperbole — to indicate that notions of baroque filmmaking need to be extended beyond that of a spectacular, virtuoso, or technological optic” (2016, p. 14). A obra torna-se grandiosa mais pela impressão que se vai instalando no espectador, do que pelos recursos visuais — opera a partir do interior.

Ndalianis refere: “the neo-baroque shares a baroque delight in spectacle and sensory experiences” (2004, p. 5), em *Birdman*, os efeitos especiais são ironizados na sequência em que cenas de um filme de ação invadem a história a que assistimos, explosões, destruição de edifícios, helicópteros, uma criatura mecânica alada, ironizando de forma crítica o gosto atual, por este gênero de filmes, de ação e fantasia, enquadrados na estética neobarroca.

*Birdman* enquadra-se nesta estética, pelos elementos já referidos, mas também pelos conteúdos fora do enquadramento, aquilo que não vemos, mas imaginamos, de acordo com a nossa interpretação; como o final do filme que é deixado em aberto, cada um de nós imagina o que terá realmente acontecido e dará um seguimento à história, como enuncia Ndalianis: “the perforation of the frame — the hidden beginnings and endings — are typical of the (neo-)baroque” (2004, p. 25), evocando também aqui a noção de labirinto, de dobra e desdobra.

No seguimento das palavras de Ndalianis: “the delight in exhibitionism revealed in displays of technical and artistic virtuosity reflects a desire of the makers to be recognized for taking an entertainment form to new limits” (2004, p. 25); Iñárritu com esta abordagem original, na medida em que aglutina tantos e diversos fatores, também ele sai do enquadramento, revelando-se também ele barroco, na forma, nos conceitos e na estética, expressos em *Birdman*, ainda que de forma paradoxal, uma vez que serve-se do meio para, de uma forma crítica, refletir sobre o mesmo.

## **O indivíduo e a sociedade**

A sociedade moderna vive uma mudança de paradigmas, motivada pela revolução científica e tecnológica. A era digital transformou e moldou a sociedade e o indivíduo, a percepção que tem de si próprio e a forma como vê o que o rodeia, em que o espaço e o

tempo são simultâneos, fragmentados, multidimensionais. Esta dimensão é esteticamente evidenciada em *Birdman* através das sobreposições espaciais e temporais.

O indivíduo moderno consome imagem, realiza-se através da imagem, de cinema, da televisão, das redes sociais; como salienta Lipovetsky, vivemos uma

cultura mosaico dos ecrãs. A nova relação com o cinema é um eco desta transformação. [...] Já não se trata da directiva linear da narrativa, mas de uma rede complexa e multidirecional em que nos perdemos numa trama feita de flashes descontínuos e de impressões em cadeia. (2010, 99)

Esta dependência da imagem é evidenciada em *Birdman*, na descrição de Riggan:

The plane started to rattle and shake, and everyone on board was crying... and praying. And I just sat there -- Sat there thinking that when Sam opened that paper it was going to be Clooney's face on the front page. Not mine. (Iñárritu *et al*, 2013, p. 39)

A forma como colocamos nos outros a nossa validação é também expressa nas palavras inseguras de Lesley: “and I keep waiting for someone to tell me I made it” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 56); Lesley apenas se sente validada como atriz através do reconhecimento dos outros, o que reflete a realidade dos atores e a sua demanda pelas estatuetas.

A dependência da imagem é também evidenciada nas palavras de Sam, onde a existência do indivíduo é fundamentada pelas redes sociais, onde se comprova a necessidade da pessoa de ser legitimado pelos outros e onde é notória a submissão do humano relativamente à imagem:

And let's face it, Dad, it's not for the sake of art. It's because you just want to feel relevant again. Well, there's a whole world out there where people fight to be relevant every day. And you act like it doesn't even exist! Things are happening in a place that you willfully ignore, a place that has already forgotten you. I mean who are you? You hate bloggers. You make fun of twitter. You don't even have a Facebook page. You're the one who doesn't exist. You're doing this because you're scared to death, like the rest of us, that you don't matter. And you know what? You're right. You don't. It's not important. You're not important. Get used to it. (Iñárritu *et al*, 2013, p. 50)

O paradoxo em que vive Riggan é descrito por Kaethler da seguinte forma:

Ironically Riggan is also obsessed with gaining approval and recognition despite ostensibly having posted the following message on his dressing room mirror: “A thing is a thing, not what is said of a thing.” [...] Desiring to see himself and things for what they are rather than what people think they are yet simultaneously coveting attention and validation, Riggan is unable to find the liminal in-between space in which persons and things have their own resonance while resonating with others in a dynamic, ecological environ that is the world. (2015, 1)

As redes sociais promovem a imagem, a representação de um “eu”, a criação de uma imagem, a ficcionalização da vida, a teatralização dos eventos quotidianos em que os protagonistas são os indivíduos comuns e a narrativa é banal.

No dia-a-dia também representamos papéis de acordo com o contexto em que nos encontramos. Como é notado em *Bunker 15*, também em *Birdman*, os personagens representam:

Acting is also seen outside of the play itself, as characters mask their true emotions, hiding the internal conflicts through confident veneers, lies, and self-denials. Riggan aims to regain his reality by acting normal in the face of his delusions and pretending that they don't exist. Likewise, his daughter Sam (Emma Stone) acts tougher than she truly is, masking her vulnerabilities to prevent herself from getting hurt. (2014)

O final em aberto espelha a realidade humana, em que a confiança na ciência já não é providencial e o futuro é imprevisível. McGrath refere, relativamente a esta instabilidade, o seguinte: “in Iñárritu's defense, perhaps all the unanswered questions and ambivalent stances reflect an understandable reluctance to provide a definitive answer to the messy reality of the human condition” (2015, 69).

## **A Sétima Arte**

O cinema é descrito por Lipovetsky como uma

fusão do espaço e do tempo, do olho e do verbo, do movimento e da música. [...] A sua natureza de arte compósita, com imagem, narração, música, e que realiza de certo modo a fusão das artes já procurada pelos artistas barrocos. (2010, p. 296)

Lipovetsky refere, ainda, que “a arte do século XX é um processo de subversão radical e permanente das suas próprias formas” (2010, p. 293).

*Birdman* é uma obra sensorial e conceptual. Espelha em muitos aspetos a sociedade moderna atual, mas também a Sétima Arte. É uma obra de arte e um ensaio crítico, reflete sobre a forma, os conteúdos e o contexto em que se insere. Como descreve Lipovetsky, o cinema “constrói uma *percepção do mundo* [...] cuja função estética é, com efeito, a de fazer ver, através da obra, o que não se vê imediatamente na realidade” (2010, p. 298). Iñárritu ao parodiar o teatro e o cinema, ao subverter os seus meios, ao ironizá-los, coloca-os em destaque sob um olhar analítico e crítico, levando-nos a conceptualizar estas ideias.

Em *Birdman* é evidenciada de forma irónica a questão de a indústria cinematográfica escolher atores oscarizados ou nomeados para figurarem ou protagonizarem em filmes de super-heróis<sup>XX</sup>, expresso na incredulidade de Riggan: “They put him in a cape, too?” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 8). A respeito deste género de filmes, McGrath exprime as seguintes considerações:

Iñárritu's arch black comedy, winner of the Academy Award for 2014's Best Picture of the Year, satirizes both the commercial world of Hollywood movies (which Thomson [sic] has forsaken) and the supposedly purer and more artistic world of the theater (where he now hopes to gain renewed recognition). *Birdman's* digs at Hollywood and its infantile, commercial obsession with comic-book films are made only through references by the characters in their dialogue. (2015, 68)

De forma indireta, a representação também é colocada em foco, levando-nos a questionar até onde um ator tem de ir para ser considerado bom ator e inovador, como é referido em Bunker 15: “while Riggan initially resists these dangerous and foolish methods of maintaining realism in theatrical depictions, he eventually succumbs to them

---

XX Movies Vibes (2021 ). *Superhero movie actors who have been nominated for an Oscar*. <https://moviesvibez.com/superhero-movie-actors-who-have-been-nominated-for-an-oscar/>

under the pressures of his fragile mental state while also taking them farther than Mike ever did” (2014).

Esta problemática é alegorizada através da peripécia em que Ralph, enquanto representa de forma exagerada, é ferido quando um foco lhe cai na cabeça. Relativamente à representação de Ralph, Riggan observa o seguinte: “the blood coming out of his ear was the most honest thing he's done so far” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 7). No final, Riggan consagra-se como ator de teatro, mas de forma irónica, uma vez que poderemos dizer que, o que houve de mais honesto na sua representação, foi o sangue que lhe escorreu do nariz, em consequência de ter disparado uma arma real, aliás, foi Mike quem lhe recomendou que arranjasse uma arma que não parecesse falsa. O tiro que deu na cabeça foi o que lhe valeu o louvor de Tabitha:

Thompson has unwittingly given birth to a new form that can only be described as supra-realism. Blood was spilled both literally and metaphorically by artist and audience alike. Red blood. The blood that has been sorely missing from the veins of the American theatre... (Iñárritu *et al*, 2013, p. 108)

Iñárritu ironiza criando um paradoxo com o título do filme, uma vez que para se compreender o filme *Birdman* não se pode ser ignorante, nem passivo, de facto o filme incita o espectador a uma reflexão mais profunda, ao contrário dos filmes que parodia, que são essencialmente sensoriais.

## **A inadaptação**

A obra fílmica *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*, é construída em torno da adaptação dramaturgica e produção teatral do conto “What We Talk About When We Talk About Love”, o filme encontra-se interligado com o conto em alguns pontos.

A adaptação do conto de Carver ao texto dramático não é de todo tradicional. A partir do texto original de Carver, e de forma intertextual, Iñárritu criou um novo texto. Se atendermos às palavras de Stam:

a criação artística nunca é ex nihilo, mas sim baseada em textos antecedentes. [...] A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos [...] A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infidel”, é muito menos grave. (2006, 3)

Podemos apelidar a tradução de Iñárritu, da obra de Carver, de “traição fiel”, no sentido em que a dramatização do conto é fiel ao tema – o amor.

Alguns motivos do conto como: as relações falhadas, o alcoolismo, a falta de autoestima, a depressão, o suicídio, surgem na peça ligados à personagem principal do texto fílmico – Riggan.

Em ambos os textos, literário e fílmico, o álcool é o elemento catalisador; inicialmente no conto descontrai os convivas, mas o excesso conduz à melancolia e tristeza, para além de revelar os conflitos internos entre Mel e Terri e a depressão de Mel; no filme o álcool é o elemento final que leva Riggan a aceitar o seu duplo.

Em “Beginners”, Herb (Mel) menciona que está a ter uma crise de identidade; este elemento transita para *Birdman*, assumido na figura de Riggan, que se encontra em conflito interno. A gravidez de Terri, relatada apenas em “Beginners”, é também um recurso em *Birdman*, revelador da psique encurralada de Riggan. A forma como as mulheres se confortam em “Beginners” ecoa em *Birdman*.

O conto e o filme oferecem abordagens diferentes em termos formais e estéticos, no entanto o filme está ancorado no conto. O texto dramático e a forma orgânica como vai sendo esculpido é um indicador da psique de Riggan.

No que diz respeito à forma, o conto em forma de diálogo propicia-se à dramatização. A lentidão do conto diverge da velocidade da narrativa fílmica. O estado de espírito dos personagens no início do conto contrasta com aquele em que se encontram no final –

sombrio – e o mesmo sucede no filme: inicialmente Riggan está enérgico, sente que controla os eventos e o seu destino; no final Riggan encontra-se sombrio, sem controle sobre si próprio e sobre o que o rodeia.

Enquanto o conto relata momentos da vida quotidiana de pessoas comuns, com profissões vulgares, o filme exhibe a produção, encenação e representação de uma peça, um evento que é singular e único.

Ambos têm em comum os diálogos longos e a representação do real, sem *glamour*, um olhar “negro” sobre aquilo que está escondido, por trás das cortinas, os “bastidores da vida”. Enquanto, no texto literário, os personagens aceitam o seu destino, no texto fílmico, os personagens procuram comandar os seus destinos.

O conto e o filme inserem-se em estéticas diferentes e até paradoxais – minimalismo e neobarroco. No entanto, ambos os textos – literário e fílmico – convocam o leitor/espectador a refletir; enquanto o conto convida o leitor a um exercício de imaginação para preencher as lacunas na história, o filme exorta o espectador a assimilar aquilo que viu e a criar reflexões, ideias, com o objetivo de concretizar um juízo crítico em relação a si próprio e ao que o rodeia.

Podemos ver a adaptação de Iñárritu como uma atualização estética ao contexto atual, em que o tema e os motivos sendo atuais, a forma de os conceptualizar e expressar atualiza-se no olhar e num discurso contemporâneo.

∞

O filme apresenta de forma mais evidente e desenvolvida duas cenas da peça. No ensaio da peça, Ralph representa o papel de Mel, Lesley representa o papel de Terri, Laura o papel de Laura e Riggan o papel de Nick.

A primeira cena decorre na cozinha enquanto os dois casais conversam e bebem e é semelhante ao conto.

É evidenciado o processo de adaptação, quando durante o ensaio da primeira cena, Mike depura a fala de Nick (a fala mais longa que Nick tem no conto):

I've only heard his name mentioned in passing. "I wouldn't know." "You'd have to know the particulars." First of all, particulars? What are you, my grandmother? But the point is, YOU DON'T KNOW THE GUY, WE FUCKING GET IT. Make it one line. "I didn't even know the guy." Right? ... (Iñárritu *et al*, 2013, p. 20)

Nesta primeira cena é descrita (por Mike interpretando o papel de Mel) a última cena da peça de teatro, esta última cena diverge do conto: "the maniac shot himself right in front of us. I rode with him in the ambulance to the hospital" (Iñárritu *et al*, 2013, p. 30).

No conto, quando Ed tenta matar-se está sozinho, conforme descreve Mel:

He shot himself in the mouth in his room. Someone heard the shot and told the manager. They came in with a passkey, saw what had happened, and called an ambulance. I happened to be there when they brought him in, alive but past recall. The man lived for three days. (Carver, p. 174)

A segunda cena desenrola-se no quarto de um motel, Mel e Terri estão na cama juntos e Ed entra de forma brusca no quarto e, depois de confrontar Terri, Ed suicida-se, sendo esta a cena final da peça.

Na primeira pré-estreia, enquanto Riggan ainda se encontra nos bastidores a aguardar a sua deixa para entrar, é Mike que está a representar Mel e curiosamente quando Riggan entra, é este que começa a representar Mel. Riggan, quando percebe que Mike vai-lhe roubar o protagonismo, aglutina em si – tudo o que é relevante nos personagens, enfatizado nas palavras de Mike: "You took all the good lines for yourself" (Iñárritu *et al*, 2013, p. 33). Riggan escreveu o texto dramático para acentuar as suas capacidades, não para exhibir as de Mike.

As falas na peça são enunciadas por personagens diferentes do conto, é Nick que sabe o que é o amor e não Mel:

MIKE

Ask Nick what real love is. He'll agree with me. You watch.

LESLEY

Why don't we just head to the restaurant?

LAURA

Don't get him started, Mel. You haven't seen how he's been lately. He's been depressed. I'm worried about him. He's been--.

[...]

LAURA

Nick, for God's sake. Are you getting drunk? (Iñárritu *et al*, 2013 , p. 31)

No conto, Laura e Nick são o casal enamorado e harmonioso e Terri e Mel o casal que evidencia problemas.

Na adaptação, o casal Laura e Nick é interpretado por Laura e Riggan e é este par que tem uma relação problemática; é Nick que está deprimido e é Laura que está preocupada com ele e que lhe pergunta se ele está bêbado.

Estas referências podem levar-nos a considerar se na verdade Laura está a questionar Riggan, se ele anda a beber; Jake e Sylvia colocam-lhe a mesma questão, respetivamente: "Are you drunk?" (Iñárritu *et al*, 2013 , p. 8), "You're drinking?" (Iñárritu *et al*, 2013 , p. 38). Também podemos considerar que Laura está a chamar-nos à atenção para o facto de Riggan estar com uma depressão.

Riggan ao adaptar o conto (e apercebemo-nos que o vai alterando durante o fluxo da narrativa) desloca os problemas enunciados no conto, de um casal para o outro, criando um reflexo do casal Riggan e Laura.

∞

Em ambos são relatados atos de violência doméstica, no conto:

He beat me up one night. He dragged me around the living room by my ankles. He kept saying, "I love you, I love you, you bitch." He went on dragging me around the living room. My head kept knocking on things. (Carver, p. 169)

No filme:

RIGGAN (CONT'D)

Why did we break up?

SYLVIA

(Looks him in the eye.)

You threw a kitchen knife at me...

Riggan is smacked by that memory. His eyes on the floor.

SYLVIA (CONT'D)

...and one hour later you were telling me how much you loved me. (Iñárritu *et al*, 2013, p. 39)

Na adaptação teatral não é dado relevo ao relacionamento dos casais, são apenas evidenciadas as personagens interpretadas por Riggan. As atrizes têm monólogos, mas não as vemos apenas ouvimos ao longe como se representassem os pensamentos de Riggan.

A segunda pré-estreia começa num cenário que evoca uma “floresta surrealista” com um solilóquio de Laura, “a dream sequence” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 27):

LAURA (To the audience as soliloquy.) In the days before Nick’s depression really started to eat away at him, he had no idea I was pregnant. And I never intended on telling him. I guess we make choices in life, and we choose to live with them. Or not. I didn’t want that baby... (Iñárritu *et al*, 2013, p. 51)

Esta cena remete-nos para a cena do filme em que Laura diz a Riggan que poderá estar grávida e é perceptível para o espetador que Riggan ficou surpreendido com a notícia e pouco agradado, apesar de brincar com a questão. O monólogo de Laura espelha a falta de autoestima e os desejos de Riggan, que sente tudo a escapar-lhe ao controle, incluindo uma gravidez que ele não deseja.

Transição desta cena para o quarto de um motel, onde Terri e Mel (Lesley e Mike) estão deitados numa cama e Ed entra violentamente, com uma arma na mão, descomposto e desnorteado, diz:

Why? I need you to tell me why. I lived for you. I worshipped you... [...] What's wrong with me? Why do I end up having to beg people to love me? [...] I just wanted to be what you wanted. (Beat.) Now I spend every fucking minute praying to be someone else. Someone I'm not. Anyone... (Iñárritu *et al*, 2013, p. 53)

O texto evidencia o labirinto mental de Riggan, que tenta fugir da sua pessoa, por não gostar de si próprio, ele procura nos outros o amor que não concede a si mesmo. Também reflete o seu desejo de agradar à crítica teatral, de ver o seu esforço reconhecido pelos “outros”.

É na terceira pré-estreia que temos uma ideia mais clara da sequência diegética da peça:

- Riggan/Mel conta a história dos idosos acidentados e de como o homem sofria por não poder ver a mulher.
- A cena transita para um monólogo de Lesley, esta interpreta Terri. Nesta cena, as palavras proferidas por Lesley são enunciadas no conto por Mel:

And the terrible thing is that if something happened to Mel or myself, if something happened to either one of us tomorrow, I think the other one would grieve for a while, you know, but then would go out and love again, have someone else soon enough. All this -- All of this love we're talking about... it would just be a memory. Maybe not even a memory. Am I wrong? I mean, I don't know anything. And I'm the first one to admit it. (Iñárritu *et al*, 2013, p. 80-81)

Podemos considerar estas palavras como um espelho dos pensamentos de Riggan acerca da efemeridade do amor, pois também ele amou Sylvia – e agora ama Laura.

- Ao monólogo de Lesley sucede o solilóquio de Laura, já descrito anteriormente;
- a cena seguinte é a última cena da peça: a entrada abrupta de Riggan/Ed no quarto do motel que termina com o seu suicídio.

∞

A peça, como o filme, termina respetivamente com a morte de Ed e de Riggan. Riggan, tal como Ed, fez uma primeira tentativa de suicídio; o primeiro tentou afogar-se e o segundo tomou veneno de ratos. Na estreia, durante o final da peça, Riggan faz a segunda tentativa, em espelhamento da segunda tentativa de Ed, onde ambos falham; Riggan

escapa à morte, enquanto Ed demora três dias a morrer. Ed morre numa cama de hospital com Terri a seu lado. Riggan sobrevive e no hospital tem junto de si a sua ex-mulher, que o continua a amar, bem como a filha e o amigo, Jake, mas termina lançando-se da janela.

Quando Riggan está no hospital com os adesivos na cara, mentalmente fazemos uma ligação com a imagem de Birdman por causa da máscara, mas também com a história relatada por Mel acerca do casal acidentado, Henry e Anna, em que o homem tinha a cara coberta com ligaduras e apenas se viam os olhos<sup>XXI</sup>. Henry queria ver a realidade sem obstáculos, queria experienciar o amor sem distorções, ao contrário de Riggan que assistiu ao parto da filha através de uma câmara de filmar. Riggan não vivencia as suas experiências de forma direta e plena. Riggan retira a “máscara” como se finalmente aceitasse a realidade como ela é.



A peça evidencia menos o aspeto do amor e mais o aspeto interno e psíquico dos personagens: Terri salienta a efemeridade do amor; Laura enfatiza que antes de poder amar outros tem de se amar a si própria; Nick representa a depressão; Mel procura destaque e protagonismo; Ed procura ser amado, procura agradar, simboliza a impossibilidade de viver, sem ser amado. Todas estas personagens representam a psique de Riggan.

O tema de *Birdman* é o amor e o objetivo de Riggan é ser amado e ser lembrado como ele próprio e não como o Birdman. Mas Riggan não gosta de si próprio, os seus pensamentos

---

XXI "I dropped in to see each of them every day, sometimes twice a day if I was up doing other calls anyway. Casts and bandages, head to foot, the both of them. You know, you've seen it in the movies. That's just the way they looked, just like in the movies. Little eye-holes and nose-holes and mouth-holes. And she had to have her legs slung up on top of it. Well, the husband was very depressed for the longest while. Even after he found out that his wife was going to pull through, he was still very depressed. Not about the accident, though. I mean, the accident was one thing, but it wasn't everything. I'd get up to his mouth-hole, you know, and he'd say no, it wasn't the accident exactly but it was because he couldn't see her through his eye-holes. He said that was what was making him feel so bad. Can you imagine? I'm telling you, the man's heart was breaking because he couldn't turn his goddamn head and see his goddamn wife." (Carver, p. 183)

são negros, autodepreciativos; ele finge que é um encenador, que é um ator de teatro, porque não gosta da pessoa que era, quando era ator de cinema.

Quando era ator de cinema, não vivenciou o nascimento da filha, viu-o através de uma lente, refletindo a forma distorcida como vê e vive a realidade, ausente da sua própria vida:

I never should have video taped Sam's birth. First of all because you and Sam both look like shit in that video. But mostly because I missed the moment. I should have just been there with the two of you. Present in my own life. So I'd have it. But, I don't. I don't have any of it. (Iñárritu *et al*, 2013, p. 103)

Riggan colocou algo entre ele e as experiências de vida; não experienciou a sensação de ser pai, o que sobressai na hesitação de Sam:

RIGGAN

(Casually.)

I was a shitty father, wasn't I?

SAM

No. You were a-- (She stops herself.)

You were fine.

He stops chewing and stares out.

RIGGAN

Fine... You're right. I am just 'fine'.

Adorably mediocre. (Iñárritu *et al*, 2013, p. 88)

No entanto, Riggan continua a não vivenciar o momento, cego ao amor de quem o rodeia. Quando era ator de cinema era admirado e adulado por ser uma estrela de cinema, agora quer ser uma “estrela” de teatro. Riggan procura o protagonismo, evidenciando um comportamento narcisista, centrado em si próprio, como salienta Sylvia: “but that's what you always do. You confuse love with admiration” (Iñárritu *et al*, 2013, p. 39).

∞

A adaptação visa enfatizar o processo interno de Riggan, cuja crise de identidade o leva a desdobrar-se, a fragmentar-se em dois – Birdman representa o passado do qual ele se quer afastar, dissociar. Na peça Riggan estilhaça-se em três: ele é Mel – o protagonista; é Nick – alcoólico e deprimido; e é Ed – que mais que tudo, quer ser amado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*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.*

Raymond Carver

## Considerações finais

Como referido no início desta dissertação o objetivo deste trabalho foi o de estudar de forma aprofundada o conhecimento teórico contemporâneo no que diz respeito à autorreflexividade.

A autorreflexividade apresenta-se em diferentes formas artísticas. Tomamos como ponto de partida o estudo da autorreflexividade literária e cinematográfica. Procuramos compreender quais as estratégias, os artifícios e mecanismos metaficcionais de que se servem a literatura e o cinema para chamarem a atenção para os seus meios. Esta estratégia autorreflexiva da arte tem como objetivo a reflexão e a renovação dos discursos estéticos.

O estudo e compreensão destes mecanismos metaficcionais permitiu a sua aplicação à obra em análise, na sua dimensão intrínseca: a sua linguagem, as figuras de estilo, os seus discursos, ideológicos e estéticos; e na sua vertente extrínseca – na forma como se relaciona com o que a rodeia, a receção, o mundo virtual e o movimento estético em que se insere.

O ensaio que se realça como forma de arte, em que a conceptualidade e a expressão artística fundem-se, apresenta-se como um objeto distinto, de especial valor, na medida em que de forma autocrítica coloca o foco nas formas artísticas que se banalizaram, que se tornaram comerciais, que deixaram de ser formas de arte originais, únicas e singulares.

O objeto artístico que encerra em si uma reflexão sobre a sua forma artística constitui uma afirmação consciente e uma chamada de atenção para o estado da arte. Provoca uma reflexão e convoca a um renovar da forma como se concebe e se conceptualiza a arte.

∞

O metacinema quebra com a imersão plena e a conseqüente alienação, provocada pelo cinema tradicional, adequando-se desta forma à contemporaneidade, na medida em que

a quantidade de solicitações a que o ser humano tem de dar resposta e a multiplicidade de imagens e informações que tem de processar; exige dele um estado de alerta constante, num processo de receber informação e de processá-la, em virtude da velocidade a que a realidade se transforma, enquadrada numa sociedade em mutação.

*Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* é uma obra multidimensional que reflete de forma crítica a indústria cinematográfica, os atores, o teatro, a representação, a receção – os críticos e o público, o indivíduo, a sociedade, a cultura, as ideias e a modernidade.

Através da autorreflexividade, ao espelhar os conceitos citados e com recurso a figuras como o *mise-en-abîme*, desconstrói-os, de forma satírica, criando o distanciamento necessário e favorável a um olhar crítico sobre si mesmo e o universo em que se insere.

De forma dialógica, apela a conteúdos e concepções expressas de forma intertextual, não só convocando o imaginário cultural e cinematográfico, mas dando a origem a novas formas, ideias e conceitos que irão servir de referência a outros textos, contribuindo para o entrecimento de ideias e saberes.

∞

A filmagem e o ritmo sincopado da bateria, que nos coloca no lugar das personagens, por vezes tornando-nos *voyeurs* indiscretos; envolve-nos num ritmo alucinado, frenético, percetual, quase como uma montanha-russa.

Ao mesmo tempo que reflete a sociedade contemporânea, torna-nos abertos e recetivos ao fluir de ideias e evoca novas formas de perceber e conceptualizar de forma crítica aquilo que nos rodeia, impelindo-nos a um renovar cultural, ideológico e estético das tradições e das convenções, da maneira de se fazer arte e de se pensar a arte.

A forma como o tempo e o espaço são manuseados enquadram-se na sociedade contemporânea, virtual, em que espaço e tempo tornaram-se relativos, fluidos, simultâneos e favorecem a fluidez do ser humano e das ideias.

∞

A figura do duplo reflete em múltiplos níveis a dicotomização do indivíduo e do que o rodeia, permitindo uma desconstrução dessa polarização e a criação de um novo olhar e uma nova consciência do humano e do coletivo.

A obra fílmica desconstrói o cinema, o teatro, os atores, a recepção; expõe uma concepção binária e a hierarquização de valores relativamente a estes elementos, permitindo uma perspetivação dos mesmos, através do distanciamento criado, relativamente a estas questões.

Através da sua própria linguagem e gramática, o filme provoca uma reflexão: isto é, olha para si mesmo, reflete esse olhar e convoca o espectador a devolver esse olhar de forma crítica, evocando uma dobra e desdobra deleuziana.

O indivíduo e a sociedade também são colocados em foco, na medida em que nos vemos a nós próprios representados na obra de arte. Este distanciamento coloca em quem assiste um novo olhar, uma perspetiva diferente, um ângulo que favorece a reflexão, que nos faz olhar para nós próprios de forma crítica.

Esta consciencialização de quem somos, onde estamos e o que queremos, leva-nos a tornarmo-nos protagonistas ativos, através das nossas escolhas e ações, em vez de passageiros que apenas assistem e são conduzidos por outros.

O cinema imita a realidade ao revelar um ser humano cada vez mais isolado, desligado da realidade e dos outros humanos, focado nas redes sociais, desconectado de si próprio – narcisista, na medida em que vive obcecado em si mesmo e com a sua imagem. Fragmentado, refletindo a atual comunidade virtual, composta por um mosaico de informações e imagens, o ser humano procura ancorar-se em algo.

Também a realidade imita o cinema, no sentido em que este cria paradigmas de comportamentos, ideais, ambições, influenciando o espectador que emula os valores transmitidos pelo cinema.

O discurso do autor é enunciado pela escolha de realizar um filme metanarrativo, denotando uma tomada de posição relativamente à forma de fazer cinema, chamando a atenção do público para a saturação e a necessidade de revitalização desta forma de arte, evocando novas e originais formas de fazer cinema; da conveniência de criar novos olhares, de conceber e imaginar novas formas de expressar a realidade e o indivíduo.

∞

O teatro é emblemático do barroco, na medida em que o próprio palco representa um *mise-en-abîme* do mundo real. Num pequeno espaço encontramos reproduzido um fragmento de uma determinada realidade, das suas narrativas, pessoas, objetos e contexto. Ao mesmo tempo, é possível observar de que forma essa realidade é construída através do aparato técnico, podemos ver de que forma a magia é feita. Podemos ver o truque de magia e ao mesmo tempo podemos observar de que forma é realizado.

Iñárritu dialoga com Carver e cria uma continuidade, expande uma ideia, um tema, expõe-no em toda a sua complexidade; onde Carver depura através da economia de recursos, Iñárritu é profuso, múltiplo, exuberante.

Ao seguirmos o labirinto que é o teatro e a mente de Riggan encontramos no centro, no núcleo do filme, o conto. A complexidade barroca, labiríntica do filme, conferida pelo espaço teatral, envolve o minimalismo do conto.

Iñárritu serve-se do conto para argumentar sobre a temática do amor na complexidade que é a contemporaneidade. Também reflete o intrincado que são as relações humanas e ainda reflete acerca da multiplicidade que é o ser humano.

Iñárritu aponta o foco a estas questões complexas num meio simplificado, o mundo de Carver. Tal como Carver fala de assuntos complexos em ambientes domésticos, simples e confortáveis, Iñárritu reflete a complexidade de *Birdman* durante a peça de teatro. Em palco, o espaço doméstico simplificado do conto contrasta com o ambiente cénico e humano que o rodeia – o teatro – do mínimo ao profuso.

O filme é minimalista no sentido em que a ação decorre num curto espaço de tempo e num local e ambiente que é familiar aos atores – o teatro – sendo este por oposição – barroco.

A história é reduzida aos elementos necessários para fazer sobressair a psique de Riggan – complexa, labiríntica, fragmentada.

De um lado a linguagem simples, coloquial, do outro lado as referências intertextuais e reflexões complexas acerca da imagem e da relevância do ser humano.

É no jogo entre minimalismo e barroco que *Birdman* se evidencia.

∞

Na ausência de um padrão, de uma estrutura tradicional, o ritmo provoca o espectador, mudando continuamente de direção, através do labirinto, da dobra e da desdobra, tira-o do seu conforto e dos seus valores instituídos, daquilo que conhece e confia, estimula um questionamento, convoca o espectador a criar um novo olhar sobre a arte e o que o rodeia – a sociedade – a cultura – os valores – as ideias – as tradições –, dialoga e cria diálogo.

Esta abordagem reflete a contemporaneidade e o humano que nela vive, ambíguo, múltiplo, que se questiona e ao que o rodeia, virtualmente interconectado, num mundo que se manifesta desconhecido mas também fascinante.

∞



## BIBLIOGRAFIA

- Avelar, Mário (2018). *Poesia e artes visuais - Confessionalismo e éfrase*. INCM
- Azerêdo, G., Quintiere, I. M. (2018). *Raymond Carver e os discursos sobre o amor em "What we talk about when we talk about love"*. Estudos Anglo Americanos, 47 (1), 30-51.
- Bailey J. (2010). *Mining for meaning: A study of minimalism in American literature*. (Doctor's thesis). Texas Tech University. <https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/ETD-TTU-2010-12-1149/BAILEY-DISSERTATION.pdf?sequence=2>
- Bär, Gerald (2006). *Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film*. In SCHÖNFELD, C. et. al. (Ed.), *Processes of Transposition: German Literature and Film*, Rodopi, 89-117. [https://www.academia.edu/13095870/\\_Perceptions\\_of\\_the\\_Self\\_as\\_the\\_Other\\_Double\\_Visions\\_in\\_Literature\\_and\\_Film\\_in\\_SCH%C3%96NFELD\\_Christiane\\_with\\_RASCHE\\_Hermann\\_edds\\_Processes\\_of\\_Transposition\\_German\\_Literature\\_and\\_Film\\_Amsterdam\\_New\\_Jersey\\_Rodopi\\_2006\\_pp\\_89\\_117?auto=download](https://www.academia.edu/13095870/_Perceptions_of_the_Self_as_the_Other_Double_Visions_in_Literature_and_Film_in_SCH%C3%96NFELD_Christiane_with_RASCHE_Hermann_edds_Processes_of_Transposition_German_Literature_and_Film_Amsterdam_New_Jersey_Rodopi_2006_pp_89_117?auto=download)
- Bär, Gerald (2013). *O Duplo*. Lisboa, Universidade Aberta. ACM. 1 prog. vídeo (06 min., 13 seg.). <http://hdl.handle.net/10400.2/4866>. Ceia, Carlos (2009). *Doppelgänger*. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/doppelgaenger/>
- Bardo, C. (2018). *Raymond Carver reads "What we talk about when we talk about love"*. [Video file]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ypUJpBDEGKQ>
- Benjamin, Walter (2010). *A Obra de Arte na Época da sua Reprodução Mecanizada*. Escola Superior de Teatro e Cinema. Tradução de João Maria Mendes. [https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/194/1/obra\\_arte.pdf](https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/194/1/obra_arte.pdf)
- Birkerts, S. (2001). *The struggle for the soul of the sentence*. The Wilson Quarterly, 25 4. [http://archive.wilsonquarterly.com/sites/default/files/articles/WQ\\_VOL25\\_A\\_2001\\_Article\\_04\\_4.pdf](http://archive.wilsonquarterly.com/sites/default/files/articles/WQ_VOL25_A_2001_Article_04_4.pdf)
- Brody, R. (2014). *"Birdman" Never Achieves Flight*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/birdman-never-achieves-flight>
- Bunker 15 (2014). *The Immersive Narrative of Birdman*. <http://www.bunker15.com/the-immersive-narrative-of-birdman-2014/>
- Carvalho, I. (2015). *A Mídia, a Moral e a Mente: Conflitos do Sujeito em Birdman*. (Monografia de bacharel, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Brasil).

[http://www.jornalismo.ufv.br/wp-content/uploads/2018/06/Monografia-isadora\\_ultima-correcao.pdf](http://www.jornalismo.ufv.br/wp-content/uploads/2018/06/Monografia-isadora_ultima-correcao.pdf)

- Carver, R. (1985). *On writing*. *Mississippi Review*, 14 (1/2), 46-51. <http://www.jstor.org/stable/20115383>
- Carver, R. . *What we talk about when we talk about love*. <https://www.northernhighlands.org/cms/lib5/NJ01000179/Centricity/Domain/115/What%20We%20Talk%20About%20When%20We%20Talk%20About%20Love.pdf>
- Carver, R. (2001). *De que falamos quando falamos de amor*. Editorial Teorema.
- Carver, R. (2007). *Beginners, drinking gin and talking about love*. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2007/12/24/beginners>
- Carver, R. (2007). *Beginners Edited: The transformation of a Raymond Carver classic*. *The New Yorker*. <https://public.wsu.edu/~bryanfry/Beginners%20Edited.pdf>
- Ceia, C. (2009). *Alteridade*. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alteridade/>.
- Ceia, C. (2009). *Desconstrução*. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/desconstrucao/>
- Ceia, C. (2009). *Doppelgänger*. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/doppelgaenger/>.
- Ceia, C. (2009). *Hipotipose*. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hipotipose>
- Ceia, C. (2009). *Metanarrativa*. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metanarrativa/>
- Ceia, C. (2009). *Reflexividade e Auto-Reflexividade*. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/reflexividade-e-auto-reflexividade/>
- Clark, R. (2011). *American literary minimalism* (Doctor's thesis). University of Georgia. [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/clark\\_robert\\_c\\_201105\\_phd.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/clark_robert_c_201105_phd.pdf)
- Clark, R. (2012). *Keeping the reader in the house: American Minimalism, Literary Impressionism, and Raymond Carver's "Cathedral"*. *Journal of Modern Literature*, 36(1), 104-118. <https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.36.1.104>
- Cunha, C. (2009). *Duplo*. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo/>
- Deleuze, G. (1988). *A Dobra – Leibniz e Barroco*. Editora Papyrus.

- Derrida, J. (1995). *A Escritura e a Diferença*. Editora Perspectiva.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Temas e Debates. 2005.
- DP/30: The Oral History Of Hollywood (2014). *DP/30: Birdman, Alejandro G. Iñárritu*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=VLUWpbTbi4U>
- Eco, U. (1962). *Obra Aberta*. Editora Perspectiva, 8ª edição.  
<https://teoliteraria.files.wordpress.com/2013/02/eco-umberto-obra-aberta.pdf>
- Faria, Z. (2013). *Dom Quixote Diante da Questão do Cânone*. XIII Congresso Internacional da ABRALIC.  
[https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/abralic/2013/Completo\\_Comunicacao\\_oral\\_idinscrito\\_1142\\_16eea68123352644376ba433817b2ec8.pdf](https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/abralic/2013/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_1142_16eea68123352644376ba433817b2ec8.pdf)
- Franco, G. N. (2020). *O iniciante e o iniciado: a tradição como ausência na obra de Raymond Carver*. *Topoi*, 21(44), 394-412.  
<https://www.scielo.br/j/topoi/a/7RwtFYHQxNvySphTzybSscw/?format=pdf&lang=pt>
- Freeman, H. (2017). *There Was a Lot of Bad Taste in The 90s And I Contributed to That*. Interview, Michael Keaton.  
<https://www.theguardian.com/film/2017/sep/09/michael-keaton-film-beetlejuicebatman-birdman-hadley-freeman>
- Genette, G. (2010). *Palimpsestos – A Literatura de Segunda Mão*. Edições Viva Voz.  
[http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/literatura-e-m-meios-digitais-ppgel/11-de-abril/Palimpsestos%20-G.%20Genette-%20em%20portugues.pdf/at\\_download/file](http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/literatura-e-m-meios-digitais-ppgel/11-de-abril/Palimpsestos%20-G.%20Genette-%20em%20portugues.pdf/at_download/file)
- Goffman, Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh. Social Sciences Research Centre.  
[http://www.munmund.net/courses/fall2016/resources/Goffman\\_PresentationOfSelf.pdf](http://www.munmund.net/courses/fall2016/resources/Goffman_PresentationOfSelf.pdf)
- Harvey, D. (2008). *Condição Pós-Moderna, Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural*. Rio de Janeiro, Edições Loyola.  
[https://www.academia.edu/31738097/David\\_Harvey\\_A\\_condi%C3%A7%C3%A3o\\_p%C3%B3s\\_moderna\\_Livro\\_COMPLETO](https://www.academia.edu/31738097/David_Harvey_A_condi%C3%A7%C3%A3o_p%C3%B3s_moderna_Livro_COMPLETO)
- Heffernan, J. A.W. (1994). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University Of Chicago Press.  
<https://pt1lib.org/book/11187888/82245a?id=11187888&secret=82245a&dsourc e=recommend>
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press.  
[https://www.academia.edu/28894894/Library\\_of\\_the\\_Canadian\\_Review\\_of\\_Comparative\\_Literature\\_Linda\\_Hutcheon\\_Narcissistic\\_Narrative\\_1\\_pdf](https://www.academia.edu/28894894/Library_of_the_Canadian_Review_of_Comparative_Literature_Linda_Hutcheon_Narcissistic_Narrative_1_pdf)

- Iñárritu, A. G., Giacobone N., Dinelaris, A. J. & Bo, A (2013). *Birdman ou (A inesperada virtude da ignorância)*. <https://desertscreenwritersgroup.files.wordpress.com/2015/01/screenplay-birdman.pdf>
- Jazz Video Guy. *Birdman is a Jazz Movie - How Antonio Sanchez Created the Score*. <https://www.youtube.com/watch?v=JdDMNcHNRZg>
- Kaethler, M. (2015). *Improvisation and Birdman, or the Unexpected Virtue of Irony*. Think Pieces. [http://www.improvcommunity.ca/sites/improvcommunity.ca/files/think\\_piece\\_k\\_aethler.pdf](http://www.improvcommunity.ca/sites/improvcommunity.ca/files/think_piece_k_aethler.pdf)
- Kita, V. (2014). *Dirty realism in Carver's work*. Mediterranean Journal of Social Sciences, 5(22), 385-394.
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2010). *O Ecrã Global. Cultura Mediática e Cinema na Era Hipermoderna*. Edições 70.
- Martins V. H. F. (2003). *O impressionismo literário em crônica da casa assassinada*. (Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil). [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103703/martins\\_vhf\\_dr\\_sir\\_p.pdf;jsessionid=666144353F31BADD4387D4DF982091CE?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103703/martins_vhf_dr_sir_p.pdf;jsessionid=666144353F31BADD4387D4DF982091CE?sequence=1)
- Medina, S. (2010). *ECPHRASIS Ou EKPHRASIS*. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>
- Melo, J. (2002). *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting by Siglind Bruhn*. Notes, 58(3), 604–606. <http://www.jstor.org/stable/900953>
- McCaffery, L., Gregory, S., & Carver, R. (1985). *An interview with Raymond Carver*. Mississippi Review, 14(1/2), 62-82. <http://www.jstor.org/stable/20115387>
- McGrath, D. (2015). *Birdman*. Cinéaste, 40(3), 67-69. <https://www.jstor.org/stable/43655508>
- Ndalianis, A. (2004). *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Massachusetts Institute of Technology. [https://www.academia.edu/8834469/Neo\\_Baroque\\_Aesthetics\\_and\\_Contemporary\\_Entertainment](https://www.academia.edu/8834469/Neo_Baroque_Aesthetics_and_Contemporary_Entertainment)
- Nobre, L. (2012). *Review Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. Revista Graphos, 14(1), 189-194. <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/13187/8088>
- Nunes, C. (2018). *Dobra Barroca, Dobra Pós-Moderna: Deslocamento, Repetição e Trans-Historicidade na Arquitetura*. 15(2), 7-17. <http://revistas.unama.br/index.php/asasadapalavra/article/view/1251>

- Pereira, C. (2007). *Raymond Carver e Bret Easton Ellis: paisagens ficcionais emergentes de um "newly envisioned world"*. (Dissertação de mestrado, Universidade Aberta, Lisboa, Portugal). <http://hdl.handle.net/10400.2/551>
- Rafael, G. (2017). *Raymond Carver vai ao teatro: adaptação do conto Do que estamos falando quando falamos de amor no filme metaficcional Birdman (Ou A Inesperada Virtude da Ignorância)*. ( Monografia de licenciatura, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, Brasil). <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/3306>
- Ramírez-Miller , L. E. (2021). *Reflexiones sobre la Écfrasis Musical*. Con-Ciencia Serrana Boletín Científico De La Escuela Preparatoria Ixtlahuaco, 3(6), 17-19. <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ixtlahuaco/article/view/7620>
- Rita, A. (2010). *Mise En Abyeme (Ou Mise En Abîme)*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>
- Rodolpho, M. (2014). *Écfrase E Evidência*. Universidade de São Paulo. [https://www.researchgate.net/publication/305892754\\_Ecfrase\\_e\\_evidencia](https://www.researchgate.net/publication/305892754_Ecfrase_e_evidencia)
- Samoyault, T. (2008). *A Intertextualidade*. São Paulo, Editora Hucitec. <http://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Intertextualidade%20-%20Livro%20completo.pdf>
- Silvestre. A. (2017). *Análisis de la estructura narrativa de la película Birdman o (La inesperada virtud de la ignorancia)*. Alejandro G. Iñárritu, 2014. (Escuela Politecnica Superior de Gandia, Gandia, Espanha). <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/89710/PLA%20-%20An%3%A1lisis%20de%20la%20estructura%20narrativa%20de%20la%20pel%3%ADcula%20Birdman%20o%20%28La%20inesperada%20virtud%20de%20la%20Oig....pdf?sequence=1>
- Sleevi, S. (2012). *When We Talk About Raymond Carver: Experiencing Two Versions of What We Talk About When We Talk About Love*. (Master's thesis). Georgetown University, Washington, DC. <http://hdl.handle.net/10822/557585>
- Sobreira, R. S . (2005). *As estratégias de representação ficcional das contingências humanas em contos de Raymond Carver*. (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil). <http://hdl.handle.net/11449/99102>
- Walton, S. (2016). *Cinema's Baroque Flesh: Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*. Amsterdam University Press. <http://en.aup.nl/books/9789089649515-cinema-s-baroque-flesh.html>.
- Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press.
- Stam, R. (2006). *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro, 51, 19-53. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>

- Taylor, D. (2015). *Interview: Alejandro Gonzalez Inarritu Talks 'Birdman,' The Film's "Bad" Original Ending, Critics, 'True Detective' & More*. IndieWire. <https://www.indiewire.com/2015/01/interview-alejandro-gonzalez-inarritu-talks-birdman-the-films-bad-original-ending-critics-true-detective-more-268606/>
- Uhls, Jim. *Fight club*. <https://indiegroundfilms.files.wordpress.com/2014/01/fight-club-apr-18-98-shooting.pdf>
- Van Heiningen, O. (2017). *The Unexpected Virtue of Transgression Sound and Image Relations in Birdman*. (Tese de Bacharelato, Radboud University, Holanda). [https://theses.uhn.nl/bitstream/handle/123456789/4614/Heiningen,\\_O.F.L.\\_van\\_1.pdf?sequence=1](https://theses.uhn.nl/bitstream/handle/123456789/4614/Heiningen,_O.F.L._van_1.pdf?sequence=1)
- Topitz, E. (2015). *Metareferences in Contemporary Film. A Case Study*. (Dissertação de mestrado, Universität Wien, Viena, Áustria). [http://othes.univie.ac.at/40988/1/2015-12-21\\_0822760.pdf](http://othes.univie.ac.at/40988/1/2015-12-21_0822760.pdf)
- Vasconcelos, J. (2003). *O que é a Desconstrução?*. *Revista de Filosofia Aurora*, 15(17), 73-78. doi:<http://dx.doi.org/10.7213/rfa.v15i17.3421>
- Waugh, P. (2001). *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Taylor & Francis e-Library. [https://www.academia.edu/3626028/Metafiction\\_The\\_Theory\\_and\\_Practice\\_of\\_Self-Conscious\\_Fiction](https://www.academia.edu/3626028/Metafiction_The_Theory_and_Practice_of_Self-Conscious_Fiction)
- Živković, Milica (2000). *The Double as the 'Unseen' of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger*. *Facta Universitatis. Series: Linguistics and Literature*, 2(7), 121-128. <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2000/lal2000-05.pdf>