

**ESTRATÉGIAS DE FICÇÃO PARA UMA IMPRESSÃO  
DO “REAL” ESQUIZOFRÊNICO: ANÁLISE FÍLMICA  
COMO ABORDAGEM DE ENSINO–APRENDIZAGEM**

*Talita da Silva Ernesto* (UENF)

[talitaernesto@gmail.com](mailto:talitaernesto@gmail.com)

*Milena Ferreira Hygino Nunes* (UENF)

[milena.hygino@gmail.com](mailto:milena.hygino@gmail.com)

*Shayane Ferreira dos Santos* (UENF)

[shayanefsantos@gmail.com](mailto:shayanefsantos@gmail.com)

**RESUMO**

O presente artigo tem o objetivo geral de analisar de que forma as estratégias de realismo, a partir da linguagem fílmica, são percebidas na ficção simbólica do “real” esquizofrênico. Para isto, o filme escolhido como objeto de análise é “Ilha do Medo”, escrito por Laeta Kalogridis, sob direção de Martin Scorsese e a participação do ator Leonardo Di Caprio como personagem principal, e como antagonistas os atores Mark Ruffalo, Bem Kingsley e Emily Mortimer. A metodologia baseia-se na análise do filme, sob a luz de fundamentos teóricos que, além de orientar a análise, colaboram nas estratégias didáticas que poderão ser utilizadas no processo de ensino–aprendizagem. Acredita-se que a hipótese de que o filme pode ser usado numa abordagem de ensino–aprendizagem para explicar conceitos abstratos como os abordados foi confirmada, uma vez que o filme faz com que o espectador experimente o efeito do real e o real “ficcional” esquizofrênico dentro da mesma ficção.

**Palavras-chave:**

Ensino–aprendizagem. Análise fílmica. Real esquizofrênico.

**ABSTRACT**

This article aims to analyse how the strategies of realism, from the filmic language, are perceived in the symbolic fiction of the schizophrenic “real”. For this purpose, it was chosen as the object of analysis the film “Shutter Island”, written by Laeta Kalogridis, under the direction of Martin Scorsese and the participation of Leonardo Di Caprio as the main character, and as antagonists the actors Mark Ruffalo, Bem Kingsley and Emily Mortimer. The methodology is based on the analysis of the film, in the light of theoretical foundations that, in addition to guiding the analysis, collaborate in the didactic strategies which can be used in the teaching-learning process. It is believed that the hypothesis that the film can be used in a teaching-learning approach to explain abstract concepts such as those discussed has been confirmed, since the film makes the spectator experience the effect of the real and the Schizophrenic fictional real within the same fiction..

**Keywords:**

Filmic analysis. Schizophrenic real. Teaching-learning.

## 1. Introdução

Este trabalho teve o intuito de analisar de que forma as estratégias de realismo, a partir da linguagem fílmica, são percebidas na ficção simbólica do “real” esquizofrênico. Adotou-se como hipótese que o filme pode ser usado numa abordagem de ensino-aprendizagem para explicar conceitos abstratos como os abordados, uma vez que o recurso faz com que o espectador experimente o efeito do real e o real “ficcional” esquizofrênico dentro da mesma ficção. Tomou-se como objeto de análise o filme “Ilha do Medo”, de 2010, e como base teórica os autores Libâneo (2018), Alarcão (2011), Jaguaribe (2007), Metz (1972), Schollhammer (2008) e Orlandi (1990).

O interesse pela análise do filme deu-se pela abordagem de ensino-aprendizagem possível por meio dele e pela vontade de analisar como a linguagem fílmica pode construir a realidade, uma vez que,

[...] envolvidos numa realidade construída socialmente, buscamos simbolizar e produzir significados por meio de narrativas, imagens e representações. Como tem sido tantas vezes enfatizado, as diversas estéticas do realismo são também formas culturalmente engendradas de fabricação da realidade. (JAGUARIBE, 2007, p. 101)

E essa fabricação da realidade, que é construída socialmente, dá-se pelo discurso que se estabelece na relação com um discurso anterior e aponta para outros discursos que o sustentam, uma vez que há muitos sujeitos envolvidos. Pois todo discurso é visto como um estado de um processo discursivo mais amplo, contínuo (ORLANDI, 1990).

Assim, nos filmes, muitas vezes, vemos este *continuum* de discursos construídos socialmente ou a fabricação de novos discursos, que levam a uma nova realidade. Este processo é muito rico e pode ser explorado pelo viés pedagógico, sendo engendrado como elemento em um processo de ensino e aprendizagem.

Segundo Libâneo (1994), “A relação entre ensino e aprendizagem não é mecânica, não é uma simples transmissão do professor que ensina para um aluno que aprende. Portanto é uma relação recíproca na qual se destacam o papel dirigente do professor e a atividade dos alunos. Dessa forma podemos perceber que o ensino visa estimular, dirigir, incentivar, impulsionar o processo de aprendizagem dos alunos”. (LIBÂNEO, 1994, p. 90)

## 2. *Desenvolvimento*

O filme apresenta um suspense que teve a direção de Martin Scorsese e a participação do ator Leonardo Di Caprio como personagem principal, e como antagonistas os atores Mark Ruffalo, Bem Kingsley e Emily Mortimer. Foi escrito por Laeta Kalogridis, baseado na obra literária de Dennis Lehane, “Paciente 67”. O filme carrega marcas vistas na maioria dos filmes de Scorsese: é longo (duas horas e meia de duração), faz uso de câmera lenta e imagens congeladas. Distante da realidade fílmica já produzida pelo diretor, as cenas feitas em uma floresta se afastam do estilo urbano que o diretor possui.

Com o espectador, o filme constrói uma “ficção real” na própria ficção e uma realidade paralela ficcional esquizofrênica, enigmatizando a verdadeira história. A descoberta destes dois universos ficcionais é notada em momentos distintos por cada espectador, sendo um objeto de análise muito interessante e instigante, exatamente, pela capacidade que este tem de envolver os espectadores com seus dois mundos.

A história se passa no ano de 1952, em uma Ilha, onde se localiza uma prisão psiquiátrica. O personagem Teddy, criando por meio do universo paralelo do personagem Andrew Laeddis, se torna um policial federal interpretado pelo ator Leonardo Di Caprio. Teddy, juntamente com um companheiro que passa a conhecer no caminho para a ilha, vai investigar o sumiço de uma paciente chamada Raquel, muito perigosa, que havia matado os seus três filhos e jogado os corpos no rio; e por uma busca também pessoal, para realizar uma vingança contra o homem que havia colocado fogo em sua casa e matado sua esposa.

A história é envolvente e suas partes são conectadas a ponto de o espectador participar de todos momentos da trama, tentando descobrir o enigma. Essa sensação pode ser explicada pela capacidade que o filme tem de tornar muito mais real que o teatro, as obras de arte, o romance, a história narrada Metz (1972). Todo o envolvimento afetivo e a percepção desencadeada no espectador colabora para que este acredite no que está vendo, sem ficar sequer entediado.

O filme, por si só, [...] encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente “É assim”, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que a linguística qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério. (METZ, 1972, p. 16)

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

O “ar de realidade” notado no filme, por meio das cenas, como a chegada do Teddy e seu companheiro sendo trazidos pela balsa, uma visão para a ilha cada vez maior à sua frente, a sua entrada no presídio visualizando cada parte da estrutura do prédio, as pessoas que estavam no jardim, o comportamento dos funcionários, os portões, a cerca elétrica, entre tantos outros detalhes, colaboram para a construção de uma história muito verdadeira. André Banzim, citado por Metz (1972), diz que o cinema tem tanta popularidade por trazer a arte das imagens em movimento. Cada cenário percorrido, desde a chegada do Teddy à ilha, apresenta-se como fundos que se mantêm intactos, mas que ambientalizam o espectador, conversando e direcionando-o a todo o momento na trama. Em muitas partes, ou em toda a história, o ambiente nos diz muito.

Uma outra estratégia utilizada no filme é o recurso de congelar parte da mesma cena. Por meio do jogo de câmeras, focaliza-se na imagem principal o que o autor quer que o espectador preste mais atenção, o personagem fica em movimento e o cenário, imóvel. Esse jogo de câmeras colabora para o espectador estudar por segundos a fisionomia, a expressão do olhar, os sentimentos que envolvem a postura do personagem em cena.

A trama vivida pelo personagem Teddy, objeto de estudo escolhido, vive a investigação com uma liberdade duvidosa. O diretor do presídio e todos os funcionários mostram sempre muito suspense, medo, controle em fornecer as informações que ele precisa. Essa tensão pode ser percebida pelo posicionamento das câmeras no momento em que Teddy precisa interrogar alguém. Sempre as câmeras focalizam o antagonista, deixando transparecer algo estranho para o espectador, diferente de tudo que este foi construindo ao longo do filme. Esta “impressão de realidade provocada pela diegese, pelo universo ficcional, pelo ‘representado’ próprio a cada arte”, se quebra com o movimento das câmeras, que é percebido de diferentes formas, em cada momento, pelos espectadores (METZ, 1972).

Aos poucos, o personagem vai percebendo que há algo estranho nas informações obtidas pelas entrevistas aos funcionários e aos pacientes. O personagem passa a acreditar que a mulher investigada por ele pode ter sumido por permissão do diretor e funcionários; então ele resolve fazer uma busca na ilha. O personagem consegue ir a lugares de difícil acesso, passa a desconfiar da lealdade do seu companheiro, que, em vários momentos, desaparece, e ele acredita estar sendo perseguido na ilha, sendo vigiado.

Ainda em Metz,

[...] uma obra fantástica só é fantástica se convencer (senão é apenas ridícula) e a eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido inventado. (1972, p. 18)

O filme convence o espectador de uma história real, que o envolve a ponto de colocar o espectador a favor do personagem Teddy, querendo a todo momento que ele encontre a paciente fugitiva e vá embora da ilha para que nada de ruim lhe aconteça. Este desejo se dá por meio da familiaridade entre os sentimentos transmitidos por Teddy de fazer justiça e os sentimentos do espectador.

Mitry (1963), citado por Metz (1972), afirma que a participação do espectador no filme é possível graças ao desligamento do espectador do mundo real, realizando uma “transferência de realidade” que se dá por meio de “uma atividade afetiva, perceptiva e intelectual, cujo impulso inicial só pode ser dado por um espetáculo parecido com o do mundo real.

O olhar do protagonista para os guardas que o recebem e que lhe solicitam retirar as armas para entrar no presídio, informando todas as regras, os locais que ele deveria percorrer e muitos outros elementos contidos no próprio filme traz uma forte impressão de realidade defendida por Metz (1972).

No entanto, é importante destacar que o olhar expresso pelos antagonistas não traz essa mesma impressão. Por exemplo, ao retirar a arma para entregar ao guarda, “Teddy” retira com muita facilidade, deixando todos ao seu lado apreensivos. O seu companheiro, mesmo tendo quatro anos de experiência na polícia, o faz com muita dificuldade. O espectador, ao ver esta cena, consegue perceber, por meio do jogo de câmeras, que a reação do protagonista e a dos antagonistas são muito distintas, construindo uma realidade na qual o policial protagonista é herói, “bonzinho”, “vítima” daquele lugar. O que ninguém desconfia é que toda crença na trama será desconstruída de acordo com a percepção de cada espectador. Esta cena também pode ser vista, segundo Metz, como uma quebra “diegética”, presente de forma tão simbólica em várias cenas do filme.

É importante destacar que, toda vez que a narrativa apresentada quer evidenciar as características esquizofrênicas do protagonista, há

uma mudança de estilo de narração, saindo de uma com a presença de muitos adjetivos, de detalhamento, para uma elíptica, sem muita descrição dos fatos. As cenas passam a ser mais substantivadas, deixando dúvidas quanto ao que é real na história construída por todo espectador durante a ficção. Esta afirmação pode ser percebida nos fragmentos do filme que retratam momentos de alucinação de “Teddy”, muitas aparições de uma mulher, uma criança no campo de concentração, imagem da bebida, o fogo, todas elas fragmentadas, sem muitas falas e descrições, diferentemente de quando a história percorre o caminho convencional criado desde o início do filme.

As cenas são sempre muito trabalhadas, detalhadas, cada ação é descrita por meio de uma junção das falas, cenários, expressão dos personagens e trilha sonora. Todo esse jogo narrativo pode ser explicado por Deleuze, citado por Karl Erik, ao afirmar:

Aqui, o ‘real não era mais representado ou reproduzido, mas visado’. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real sempre ambíguo a ser decifrado. [...] Trata-se de um realismo que, em vez de tomar por objeto a realidade, enfoca os “encontros fragmentários, efêmeros, interrompidos” (p.10) entre as percepções e os atos, como se as descrições deixassem de inspirar e provocar ações por parte dos sujeitos e se convertessem em eventos singulares de interação entre sujeitos e o mundo. Diferente do realismo histórico, dominado por aquilo que Deleuze chama de “situações sensório-motores da imagem-ação”, ou seja, por programas narrativos motivados pelo registro descritivo de uma realidade insatisfatória, o novo realismo parece revelar situações puramente perceptivas. (DELEUZE, 1990, p. 9-10 *apud* SCHOLLHAMMER, 2008, p. 90-91)

Os fragmentos que retratam as alucinações de “Teddy” são evidências mais diretas das características do efeito do real esquizofrênico. No entanto, a maioria das cenas que, de imediato, não significariam muito para o espectador, dão pistas consistentes para descobrir o enigma esquizofrênico que o personagem principal vive. A dificuldade do “Chuck”, o antagonista, em retirar a arma da sua calça ocorre devido a este não ser um policial e sim um psiquiatra, e a facilidade de Teddy em retirá-la condiz com sua antiga profissão, que era um combatente de guerra e que agora vive ser um delegado. No decorrer do filme, outras cenas apresentam esse efeito do real, sinais que colaboram para se descobrir a trama. Um outro exemplo é toda vez que Teddy se exalta agressivamente, por desconfiar de que algo de errado estava acontecendo na investigação: a posição da câmera se desloca para os antagonistas, que expressam medo. Essa mudança de posição é proposital, para que o es-

pectador perceba que algo errado está acontecendo ali, sinais para se descobrir este enigma.

Roland Barthes (2000), citado por Jaguaribe (2007), diz que:

[...] o “efeito do real” é uma forma específica de aguçar a verossimilhança artística. O realismo buscou uma verossimilhança extraída da experiência cotidiana de vivenciar o mundo, uma verossimilhança atrelada ao senso comum da percepção. O “efeito do real” no romance realista é obtido por detalhes que dão credibilidade à ambientação e caracterização dos personagens.

Beatriz Jaguaribe afirma que

[...] o realismo é uma convenção estilística como outras que, entretanto, mascara seus próprios processos de ficcionalização, justamente porque as normas da percepção cotidiana se medem pela naturalização da ‘visão de mundo’ realista do momento. (JAGUARIBE, 2007, p. 222)

Sendo assim, enxerga-se na história aquilo que suas experiências lhe possibilitam ver. Toda criticidade do espectador vem da forma como ele se percebe e percebe o mundo. E todo o enredo criado parte também de uma leitura subjetiva, da subjetividade da realidade social. As características apresentadas no comportamento de Teddy expressam sintomas da esquizofrenia, percebidos mais, talvez, por um espectador psiquiatra ou alguém que já tenha leitura e experiências sobre este tema.

Endosso, como o crítico inglês Raymond Williams, a ideia de que as estéticas do realismo crítico almejam captar as maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais através das experiências subjetivas e sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social. Oferece, dessa forma, uma intensificação desses imaginários na tentativa de tornar o cotidiano amorfo, fragmentário e dispersivo mais significativo, embora, muitas vezes, o retrato social que resulte disso seja o de cenários desolados. Mas isso não exclui a segunda consideração, ou seja, que essas estéticas são socialmente codificadas, que elas são interpretações da realidade e não a realidade. O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades. (JAGUARIBE, 2007, p. 222)

Como afirma Jaguaribe, o filme, por si só, já traz esse realismo por meio da estética que ali se apresenta, e o interessante no filme é que toda a realidade, apresentada e construída também pelo espectador, começa a ser desconstruída em várias partes do filme. Teddy, em todas as suas buscas, não só pela paciente, mas também pelo homem que pôs fogo em sua casa, é levado a perceber uma contradição no seu agir e pensar, que a todo momento ele acreditava viver, e nós, espectadores, acreditávamos que ele vivia.

Tudo não passava de uma realidade paralela criada pelo próprio protagonista para esquecer a dura realidade que deveria enfrentar. Durante anos de sua vida, o protagonista viveu como um soldado em combate nos campos de concentração. Neste ambiente, ele presenciou muitas mortes, sendo estas as mais violentas possíveis. Depois que foi liberado, trabalhou como policial na cidade em que vivia. Tinha uma esposa e três filhos. Sua vida mudou no dia em que chegou a casa e encontrou sua esposa toda molhada sentada próxima ao lago com seus três filhos afogados. Ele vê toda a cena e acaba matando sua esposa. Estas cenas tão fortes e chocantes, marcam bruscamente o espectador, que não espera ver tamanha desumanidade e frieza. Com base em Beatriz Jaguaribe, pode-se definir estas cenas como uma representação do “choque do real”, uma vez que

[...] a utilização de estéticas realistas visa suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. (JAGUARIBE, 2007, p. 100)

Naquele momento de dor, ele fantasia uma outra realidade, acreditando que seus filhos foram mortos e sua esposa foi queimada dentro de casa por um homem que, na verdade, era ele mesmo. A partir daquele dia, ele passa a se chamar de Teddy, e acredita ser um detetive da polícia federal que precisa ir até um presídio psiquiátrico investigar o sumiço de uma mulher e encontrar o homem que matou a sua esposa. Por meio do tratamento menos doloroso que o diretor propõe experimentar com “Teddy”, e vivendo esta ilusão criada por ele mesmo, vai aos poucos percebendo a fantasia e se lembrando de toda a realidade vivida por ele.

Todas as lembranças de sua vida real são apresentadas com cenas fortes de dor e espanto, como a morte de seus filhos afogados, jogados no lago, do abraço de dor e arrependimento que ele dá em sua esposa sangrando com o tiro que ele havia lhe dado, e vários outros momentos. Novamente, é percebido o que Beatriz Jaguaribe define como “choque do real”. Ao mesmo tempo que todas essas cenas chocam o espectador, ela o sensibiliza pela dor vivenciada pelo protagonista, justificando a fuga da realidade.

### **3. Conclusão**

Este filme faz com que o espectador experimente o efeito do real e o real “ficcional” esquizofrênico dentro da mesma ficção. Uma vez

que a ficção é uma experiência do real, cada espectador tem uma impressão da realidade, mas o efeito de realidade, a todo momento, nos confunde sobre o que é real e o que é ficção, a partir dos sentimentos, do jogo de câmera, das expressões que são colocadas para o espectador, deixando a dúvida se realmente Teddy é o policial federal ou se Teddy nunca foi Teddy, e sim um esquizofrênico. As estratégias de realismo foram percebidas no mundo paralelo criado pelo protagonista para burlar esse realismo esquizofrênico.

Acredita-se que a hipótese foi confirmada, uma vez que o filme faz com que o espectador experimente o efeito do real e o real “ficcional” esquizofrênico dentro da mesma ficção e, portanto, o filme pode ser usado numa abordagem de ensino-aprendizagem para explicar conceitos abstratos como os abordados.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LIBÂNEO, José Carlos. *Os métodos de ensino*. São Paulo: Cortez, 1994.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: \_\_\_\_\_. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1990.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A literatura e a cultura visual. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008. p. 87-103

\_\_\_\_\_. *À procura de um novo realismo: Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje*. p. 76-90, [s.d.].