



Um Anel: A “Visão” Apocalíptica pelo Expressionismo¹

Renan Claudino Villalon²

Universidade Anhembi Morumbi

Resumo

O artigo trata da análise da arte da pintura expressionista enquanto possível indicadora de esquemas estéticos e conceituais utilizados na construção imagética das projeções ilusórias do Um Anel, na adaptação *The Lord of the Rings* (de Peter Jackson). A justificativa se divide em duas vertentes: (1) no aprofundamento sobre a obra filmica enquanto “leitura” audiovisual de uma literatura e (2) do estudo sobre análises fílmicas de obras adaptadas com base em esquemas encontrados em movimentos de arte. O objetivo é mostrar a possibilidade de encontrar “motivos” estéticos e conceituais, do expressionismo na pintura, no objeto de estudo, relacionando às “visões” do Um Anel. Para este estudo os principais conceitos pesquisados foram: o expressionismo na pintura e a teoria das *schemata*. A hipótese é a possibilidade de concluir se a forma de se trabalhar temas, visualizados em obras de movimentos artísticos antigos, ainda está vigente, possível de observação e análise em obras hollywoodianas.

Palavras-chave: *O Senhor dos Anéis; Um Anel; Expressionismo; Pintura; Schemata.*

1. Introdução

A obra em trilogia literária *O Senhor dos Anéis* (de 1954 a 1955), escrita por J.R.R. Tolkien, possui, através de sua narrativa, diversas formas de se reconhecer a criação de variados povos e raças dentro da mitologia nesta história fictícia. Além de uma observação sobre a cultura de cada povo, os ambientes criados por Tolkien

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho 7 – Comunicação, Consumo, Memória: cenas culturais e midiáticas, do 6º Encontro de GTs de Pós-Graduação – Comunicon, realizado nos dias 14 e 15 de outubro de 2016.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu de Comunicação (Audiovisual) pela Universidade Anhembi Morumbi. Bacharel em Comunicação Social: Habilitação em Radialismo (Rádio e TV) pela Universidade São Judas Tadeu. E-mail: renan.villalon@gmail.com.



possuem uma forte ideia de multiculturalismo em suas páginas, o que também criam a identificação com os povos de cada local e dialogam sobre a importância de cada um deles nesta mitologia medieval.

Através deste reconhecimento, podemos analisar a atmosfera fílmica em *The Lord of the Rings* (de 2001 a 2003), adaptação dirigida por Peter Jackson, com diversas possibilidades de observação dela por parte de movimentos artísticos específicos. Propondo assim uma leitura em análise das projeções ilusórias do Um Anel (referentes às terras de Mordor), através de uma perspectiva integrada no movimento artístico do expressionismo na pintura, o estudo tem como objetivo dialogar com esse possível reconhecimento desta arte plástica, de forma conceitual e estética, sob essa “visão” apocalíptica. Tal proposta é analisada sob o conceito de Ernst Gombrich de acordo com sua tese sobre *schemata*. Sua tese é relacionada aqui sobre uma forma de identificar visualmente algo que é conhecido através da escrita de um autor literário.

Esta afirmação também serve como base para a justificativa desta pesquisa, a qual além da intenção do aqui autor em propor um aprofundamento sobre a obra fílmica, também trata do estudo sobre possíveis formas de análise de adaptações, sobre um contexto literário para um atmosfera cinematográfica, através de movimentos artísticos.

O desenvolvimento compreende relações com o movimento durante a sua passagem do século XIX às primeiras décadas do século XX. Nesta ideia, são analisadas cenas relacionadas ao objeto do Um Anel de Poder “projetando”, na mente do personagem Frodo Baggins, o ambiente de horror de Mordor de acordo com os medos particulares do *hobbit*.

A principal hipótese aqui observada é a possibilidade não apenas de reconhecer, através de movimentos artísticos, formas de analisar obras cinematográficas mais contemporâneas, mas, principalmente, compreender se os diversos “esquemas” utilizados por artistas, em épocas bem anteriores às obras mais atuais, continuam se mantendo vigentes dentro da Hollywood contemporânea.



2. A Pintura da Agonia Interna sob a “Visão” do Um Anel

As terras de Mordor fazem parte dos diversos ambientes adaptados pela equipe artística de Peter Jackson à partir da leitura da obra de J.R.R. Tolkien *O Senhor dos Anéis*. Tais terras podem ser reconhecidas como uma característica representação de um tipo de purgatório presente em um ambiente medieval.

Observada como a terra do Senhor do Escuro, Sauron³, Mordor é o lar dos seres maléficos da Terra-Média. Mordor possui, em suas terras inabitáveis por homens, a Torre do Grande Olho de Sauron, uma representação física de seu espírito que ainda permanece presente devido à existência do Um Anel de Poder, criado pelo Senhor do Escuro para subjugar toda a Terra-Média ao seu comando, sendo o objeto que “carrega” o espírito dele e que atende apenas ao seu “chamado”. Neste ambiente encontra-se também a Montanha da Perdição, um vulcão que possui um mar de lava derretida, com constantes explosões de fogo oriundas de seu topo. Este é o local em que o Um Anel foi forjado e o destino da jornada da Sociedade do Anel (heróis da história) na missão de destruir tal objeto e impedir o plano de Sauron.

Esta representação imagética do local na obra fílmica já nos coloca, através de sua representação fantástica, em parte dos conceitos trabalhados pela teórica Alice Brill sobre a arte do expressionismo na pintura, exatamente em momentos em que se pode observar o contexto social que originaria tal movimento artístico.

O misticismo e a busca do sobrenatural tiveram muita importância no desenvolvimento alemão [...] bem como no idealismo social dos escritores e artistas, que buscavam saídas para as dificuldades da época. No início do século XX, a religião foi retomada, simbolizando o sofrimento humano, de modo apocalíptico ou místico – como expressão de uma necessidade emocional, no esforço de penetrar a alma humana. (BRILL, 2002, p.390)

Sobre esta primeira afirmação, reconhecemos a ideia principal da arte no movimento do expressionismo na pintura: o conceito da arte que se refere ao sentir interno do artista “deformando” o ambiente construído por ele em sua obra enquanto

³ Sauron é o Senhor das Terras de Mordor na mitologia tolkieniana. Principal inimigo dos povos livres da Terra-Média e orquestrador do plano de dominar todas as raças através do Um Anel. Um espírito maligno que possui a habilidade de assumir corpos físicos.



forma expressiva. “Suas obras expressam uma certa torpeza, uma rudeza mal dissimulada, como se nunca tivessem desenhado ou pintado antes.” (BRILL sobre ARGAN, 2002, p.402). Esta forma de pintar demonstra parte da “revolta” que estaria presente no pensamento do movimento:

Uma de suas características é a tendência de optar por uma força, ou poder, superior a ele, ou fora dele: à medida em que se afasta da autoridade tradicional da família, da escola ou da academia de arte, busca a identificação com as forças da natureza, do infinito, do extraterrestre (BRILL, 2002, p.390-1)

Podemos reconhecer em dois dos principais “motivadores” deste movimento vanguardista, representações de sentimento através da “deformação” do modo de pintar que se relacionam à visualização da obra fílmica de Peter Jackson, são eles: Edvard Munch e Vincent Van Gogh. Ao fazermos uma ligação entre alguns quadros expressionistas, na passagem de parte de seu período, de acordo com o que vemos em *The Lord of the Rings*, podemos começar a buscar alguns de seus “motivos” exatamente por ideias como o misticismo, o sobrenatural e o sofrimento humano, principalmente pelo modo apocalíptico reconhecido nesta mitologia tolkieniana.

Voltando aos conceitos desta mitologia tolkieniana, torna-se necessário falarmos sobre o Um Anel de Poder. Como mencionado antes, ele é o objeto em que está contido o espírito de Sauron, e assim, misticamente, as vontades de dominação, de corrupção alheia e da malícia do Inimigo estão contidas no Um Anel, já que ele, a Torre de seu Grande Olho e o próprio Senhor do Escuro podem ser compreendidos como um só. Desta forma, mesmo sem ser colocado no dedo de quem o possui, tais sentimentos advindos de Sauron começam a ser manifestados pelos portadores do Um, o qual a bondade e a pureza de coração de cada pessoa define o quanto esta será influenciada pelos desejos do Anel de Poder. Com relação a Frodo (além deste *hobbit* possuir maior resistência aos sentimentos do objeto), o Um “dialoga”, se manifesta, mostra os presságios de sua vontade e de sua forma maligna (um fato com forte destaque pela obra fílmica), revela o interno do espírito de Sauron através de sua projeção externa e particular a este personagem. Quando coloca o anel, parte dos sentimentos relacionados ao medo de Frodo sobre o artefato são enaltecidos pelo



objeto. Ao mesmo tempo, este anel, ao deixar seu portador invisível, distorce o ambiente de forma ilusória a quem o usa.

Neste aspecto, sempre que observamos Frodo usar o anel, temos sempre a visibilidade da forma a qual ele observa o local, que se torna quase que um ambiente fantasma com as formas que rodeiam o portador distorcidas, como se o próprio ar em movimento desvanecesse o local. Tal ambiente sempre mostra Frodo em destaque, mas com sua imagem se misturando ao local. Na primeira vez em que vemos este efeito especial como linguagem cinematográfica (em *The Fellowship of the Ring*), temos Frodo levado por um sentimento de desespero devido à necessidade de se esconder, de se manter em segredo pelo fato de estar carregando algo misteriosamente perigoso: o Um Anel. Quando vê Pippin, seu companheiro *hobbit*, falar abertamente sobre o seu nome, Frodo vai de encontro a ele, e ao abordá-lo, cai no chão e o anel acaba solto no ar, pousando sobre o seu dedo. Quando percebe, está na atmosfera da escuridão fantasmagórica de Mordor e, repentinamente, é levado à própria terra de Sauron, encarando o Olho maligno que lhe diz: “Não pode se esconder... Eu o vejo... Não há vida no vazio... Somente... Morte.”. Tais palavras se relacionam diretamente ao medo da morte o qual o personagem está sentindo constantemente por ser o portador do Um Anel de Poder, e esta é a primeira ameaça que recebe de Sauron.

Bem parecida com esta cena, e possuindo características visuais e conceituais bem próximas umas das outras, está a pintura *O Grito* (1893 – apêndice 1), de Edvard Munch, “a obra pictórica mais famosa relacionada ao movimento” (CÁNEPA, 2006, p.59). Seu conceito, de acordo com uma ideia poética relacionada ao retorno do espírito para sua solidão particular, transforma a pintura vista na obra, que utiliza de cores fortes (avermelhadas e alaranjadas em maior destaque) juntamente a uma paisagem enegrecida, sombria e intensa, através de uma pintura “manchada” que expõe o interno do personagem central:

Enquanto a figura – no Impressionismo – não passa de uma mancha na tela, na pintura de Munch ela se move numa atmosfera espiritual. Com tinta diluída, ele consegue uma transparência inusitada.

O homem na natureza é uma de suas temáticas preferidas. E essa união enigmática da natureza com a alma [...] a magia das noites claras de verão na



pintura de Munch é de uma sutileza profunda: sente-se o demoníaco da natureza ao ouvir o seu grito mudo, como se quisesse ser redimida, e finas vozes estranhas sumindo vagarosamente, indo para longe – acima do mar – é a volta do espírito para a solidão. (BRILL, 2002, p.395)

Dialogando com sentidos e formas semelhantes através deste possível “esquema” de adaptação do livro ao filme, aqui pode-se reconhecer, ao colocarmos uma obra perante à outra, o demoníaco da natureza que se equipara ao percebermos a expressão de Frodo ao enxergar o Olho de Sauron em cena (com cores fortes e “flamejantes”). Isto, ao mesmo tempo o qual o personagem está mudo, se sentindo impossibilitado de expressar qualquer palavra, apenas observando com pavor o grande Olho que o vê atentamente. Algo que nos direciona à outras cenas que se relacionam neste pensamento de distorção da realidade de forma artística que se traduzem em “tentativas de reproduzir o inconsciente dos personagens” (CÁNEPA, 2006, p.72). Em uma definição que também liga o quadro à imagem de Frodo neste ambiente espiritual, místico e fantasmagórico (de forma bem nítida sobre a estética da pintura), compreendemos parte do pensamento do próprio artista sobre a sua obra pelo uso das cores como reação catastrófica ao que o personagem do quadro está sentindo:

Em *O grito* [...], a paisagem do pôr-do-sol dos impressionistas, na qual a atmosfera é estabelecida por um única cor, singular, fascinante e dominante, tornou-se, nas palavras do próprio Munch, uma “disposição do espírito vespertina, vermelho-sangue”. Uma grande vibração, de aspecto incomum, espalha-se por toda a cena – um ritmo reiterativo, obsessivo, opressivo, irradiando em torno de um indivíduo solitário, em sofrimento. É como o medo primitivo do demônio do meio-dia, cada hora do dia estando sob o controle de um espírito que afeta a criatura sob o seu sortilégio. (SCHAPIRO, 1996, p.331-332)

Conseqüentemente à leitura observável entre as relações entre cena e pintura específicas, observamos também uma ideia sobre a mudança de contexto no aspecto da memória já criada pela literatura tornando-se uma lembrança imagética pela forma estética do filme. Em uma relação entre a memória literária e a identificação desta como projeção cinematográfica, observamos que a segunda abrange uma possibilidade catastrófica e horrível muito mais intensa do que a “memória” passada aos leitores de Tolkien (fator que a conecta à imagem estática da pintura). No livro



temos apenas o fato de que Frodo desapareceu quando o anel escorrega para o seu dedo (não há, ainda, nenhuma “visão terrível” na narrativa), aqui já observamos um verdadeiro presságio apocalíptico sobre o seu futuro. A atmosfera fílmica é intensamente mais ameaçadora e perigosa (ao personagem) do que o contexto literário referencial, e isto, quando associado a relações possíveis sobre “espetacularização” para a adaptação no cinema, transforma a primeira observação do leitor a partir da ambientação ao espectador na sala de projeção. A memória da mitologia é recolocada, mas, ao mesmo tempo, reinventada.

Este primeiro exemplo (cena) pode ser bem relacionado ao fato do expressionismo quando trabalhado em obras cinematográficas⁴, e nesta “simbiose” entre os conceitos percebidos nas artes pintura e cinema, outros momentos semelhantes podem se adequar a outros quadros expressionistas.

Uma das cenas mais importantes na história é aquela em que os quatro *hobbits*, guiados por Strider, se encontram nas ruínas de Weather Top, usando o local como refúgio enquanto fogem dos Cavaleiros Negros⁵, seres que advém das terras de Mordor. Frodo acorda, repentinamente, com seus três companheiros comendo e esquentando comidas diversas, e a pequena fogueira que criaram chamam a atenção dos Cavaleiros Negros. Eles sobem para o ponto mais alto da torre, e vagarosamente observam os seres surgirem das sombras e se aproximarem deles. Os três secundários personagens (Sam, Pippin e Merry) são facilmente arremessados para longe de Frodo, o qual os cavaleiros têm como foco devido a ele possuir o anel. Então Frodo, ao cair no chão e soltar sua espada, coloca o anel em seu dedo por vontade própria, e neste momento, novamente, o efeito especial de animação transforma a cena em uma atmosfera fantasmagórica. Entretanto, o principal tema expressionista, aqui relacionado ao apocalipse da própria história, pode ser a ideia da revelação dos rostos

⁴ A ideia trabalhada no expressionismo dentro da 7ª arte é a deformação estética do ambiente à partir do “sentir catastrófico” de um personagem, como se ele “projetasse” na tela a sua visão particular de mundo, como pode ser reconhecido na obra *Vincent*, curta-metragem animado dirigido por Tim Burton.

⁵ Os cavaleiros negros são os Nazgûl (ex-reis homens na Terra-Média), que percebem quando alguém utiliza o objeto e são guiados até a pessoa, no intuito de tomá-lo o objeto e de matar o seu portador.



dos reis-espectros do anel. Este medo de um desconhecido, que ganha aparência e forma através da “revelação” oriunda do anel, mostra a face dos espectros (com olhos escurecidos, praticamente inexistentes) em um tom acinzentado que mescla com o branco de suas formas quase em silhueta. A cena segue com Strider aparecendo, lutando e derrotando cada um dos ex-reis homens.

O quadro o qual podemos perceber relações próximas é novamente uma pintura de Munch: *O Viandante Noturno* (1923-4 – apêndice 2), esta já mais presentificada durante o movimento expressionista na pintura. Em uma descrição que busca observar o momento e o porquê da pintura, esta possui claramente a sensação de tristeza do artista: “Munch passou os últimos anos afastado e só, em suas propriedades rurais de Huitsen e Skøyen. Aqui, ele vaga como um cego fantasma pela casa abandonada.” (GONÇALVES, 2002, p.685). Visualmente, temos a imagem fantasmagórica do artista se misturando à natureza da casa tida como abandonada, e embora há algumas cores vivas, não deixamos de perceber a sensação de agonia e de estar “perdido” em seu próprio local de moradia. Pelo visual, o quadro já pode ser equiparado à cena de Weather Top, principalmente se colocarmos os espectros na mesma circunstância do personagem do quadro: seres que vagam nas trevas (assim como o artista “vaga” em sua casa isolada), são espectros (pintura “manchada” do artista, que vira um fantasma) e seus olhares não são percebidos, ou perceptíveis, além de não enxergarem Frodo (borrão na altura dos olhos do artista pintado, dando a ele esta característica “cega”). Conceitualmente (agora pelo “sentir” de Frodo), percebemos a solidão do artista comparável a do personagem fílmico, o medo do desconhecido em Frodo como “espelho” do medo da solidão de Munch pelo visível isolamento dos dois nas obras.

Retornando às relações entre as “memórias” visualizadas (literárias e fílmicas), aqui não temos uma mudança tão intensa da memória reconhecida no texto tolkieniano, e reconhecemos quase que uma forma de extrair diretamente o escrito e transformá-lo em imagem (na questão da projeção sobre a “visão” de Frodo). Um forte aspecto, desta vez, fica pelas relações da forma estética (não tanto pelo contexto,



pois grande parte se mantém), quando revemos o efeito especial do ambiente fantasmagórico interferindo na narrativa e dando a visibilidade da projeção catastrófica do Um Anel sobre a mente de Frodo, expandindo seus temores internos.

O medo expandido ao local e pelo Um Anel também possui uma relação muito particular com a Torre do Grande Olho de Sauron, e sobre a visibilidade que Frodo possui dela. Na sequência que prenuncia o ataque dos *uruk-hai* à Sociedade do Anel, Frodo e Boromir possuem um destaque peculiar, ao saírem da vista de seus companheiros. Enquanto Frodo caminha, pensativo e sozinho, por entre a floresta, Boromir aparece e eles começam um diálogo. Durante ele, Boromir começa a ficar fora de si devido ao anel dominar seus pensamentos, a ponto de levá-lo à insanidade de tentar tomar o Um de Frodo, que coloca deliberadamente o objeto em seu dedo para fugir do cavaleiro. Enquanto se move, novamente somos “jogados” juntamente a Frodo no mundo fantasmagórico do anel, e nesta parte da cena, quando Frodo olha por entre uma estátua, acima de uma espécie de altar de rochas na floresta, sua consciência é levada para as terras do Inimigo, observando um exército negro saindo de uma enorme torre: a Grande Torre do Olho de Sauron. Rapidamente, o altar o qual observa o “ocorrido” é erguido na mesma altura do Grande Olho, que mais uma vez observa Frodo, fazendo-o cair do altar enquanto retira o anel de seu dedo.

Uma das ideias visuais mais interessantes aqui nesta cena, além de termos uma clara proporção da altura e largura da torre (o que mostra a imponência do vilão mesmo sem possuir um corpo físico), é a forma como Frodo vai sendo “absorvido” pelas chamas do Olho que o observa. Uma espécie de vórtice de fogo que consome quase todo o quadro desta cena, e de forma mais intensa do que antes, levando Frodo quase a adentrar no olho flamejante. Aqui podemos dizer que temos o medo do outro, ou seja, o medo pela desconfiança (de Frodo) sobre seus companheiros, sendo enaltecido pela presença maligna fortemente corruptiva do Um Anel, que “absorve” todos os seres à sua vontade (assim como o vórtice em chamas “absorvia” o portador do anel nesta cena, de maneira simbólica). Um medo tão intenso que, quando Aragorn o questiona sobre o anel, ele responde: “Pode me proteger de si mesmo?!”.



Diferentemente das demais relações de “tradução” de parágrafos literários em sequências cinematográficas, neste momento, a relação de memória entre livro e filme se tornam complementadas pela forma estética, aqui relacionada ao expressionismo na pintura. Tanto pela ideia do medo do outro, quanto à narrativa que nos mostra Frodo completamente conectado à mente de Sauron (a ponto de quase reconhecer seu plano de dominação da Terra-Média), quanto à descrição de uma visão “através de uma névoa” (TOLKIEN, 1954, p.556), percebemos uma clara representação simbiótica entre livro e filme, com possíveis relações à estética de uma certa pintura.

O quadro o qual veremos uma possível comparação, em técnica e conceito, é o de Vincent Van Gogh: *Noite Estrelada* (1889 – apêndice 3). A história por trás desse quadro nos mostra alguns “motivos” utilizados por Van Gogh e demonstra a expressão do artista na tela através da técnica. Van Gogh pintou este quadro quando estava internado em um hospício. Impossibilitado de sair para pintar durante a noite, Vincent só conseguiria um “retrato da natureza” dos céus se olhasse para a sua memória. Tinha um vislumbre particular pelo céu estrelado e tal imagem se torna familiar à sua necessidade de “expressar a serenidade que sentia” (NAIFEH; SMITH, 2011, p.861). Assim, em meio às ideias que lhe vinham quando estava consciente, sem nenhum acesso de loucura ou ataque epilético, Van Gogh “pintou a sua serenidade” nesta tela. Uma aldeia calma e tranquila (referência a uma vila que visitara) aumenta o contraste com o céu em “espiral de cores”, que rodeiam as estrelas e a lua enxergadas na mente de Vincent à partir da sua memória.

Para registrar essa visão, ele arregimentou sua nova paleta de violeta e ocre, as curvas espontâneas de seus cumes montanhosos, as espirais rodopiantes de seus ciprestes e o singular toque de seu pincel maravilhado, com o qual podia “acrescentar toda serenidade e felicidade” que sentia. Guiado apenas pelo “instinto e sentimento”, como os egípcios da Antiguidade, ele pintou um céu noturno como jamais vira o mundo com seus olhos habituais: um caleidoscópio de luzes pulsantes, redemoinhos de estrelas, nuvens irradiantes, uma lua que brilhava como um sol — um fogo de artifício de luz e energia cósmica que se fazia visível apenas à mente de Vincent. (NAIFEH; SMITH, 2011, p.863)

Embora a cena a qual Frodo observa “mais de perto” o Olho de Sauron não seja uma manifestação de serenidade e alegria, a ideia da expressividade através de



um “vórtice místico” de cores são relacionáveis, observando a técnica da pintura de Van Gogh em comparação ao efeito especial da animação do Olho de Sauron. Enquanto temos um vórtice alegre e sereno em amarelo, azul e branco rodeando as estrelas noturnas no quadro, vemos um vórtice triste e angustiante em amarelo, vermelho e laranja sobre uma fina pupila negra de um “olho felino”, enquanto representação da maleficência de Sauron no cinema. Essa ideia de uma técnica usada (como base) na representação de algo sentido de forma expressada, em diferentes temas em obras artísticas, pode ser compreendida pelo pensamento do teórico E.H. Gombrich sobre a ideia de *schema*. Isto desde à ideia proposta, por exemplo, da transposição da escrita de Tolkien à forma como é mostrada na cinematografia de Jackson, referente à escolha de esquemas possíveis de serem reconhecidos sob a criação de seus elementos visuais na adaptação do literário ao fílmico:

De modo geral, ao que parece, o procedimento é sempre o mesmo. O desenhista começa por classificar o borrão, enquadrando-o em algum esquema familiar [...] Tendo escolhido um esquema que se adapta aproximadamente à forma, procurará ajustá-lo melhor, por assim dizer [...] O ato de copiar [...] prossegue num ritmo de esquema e correção. O esquema não é produto de um processo de “abstração” de uma tendência a “simplificar”, mas representa uma primeira categoria, aproximada e pouco rígida, que aos poucos se estreitará para adaptar-se à forma a ser reproduzida. (GOMBRICH, 1959, p.78)

Podemos colocar aqui, no lugar do desenhista, a equipe de direção de arte de Jackson e o “borrão” como a literatura de Tolkien, que descreve e dá detalhes sobre algo que não existe, completamente imaginário, ou seja, nunca visto anteriormente. Podemos ainda pensar sobre o “enquadramento artístico” em acordo a um esquema familiar. Isto é interpretado aqui como a visualização da técnica expressionista de Van Gogh enquanto reconhecível, pela sua característica “mística” em seu conceito, na transposição, ou recriação, do Grande Olho de Sauron, através de um processo de esquema e correção. Uma forma, então, a qual a utilização de cores que trazem angústia quando combinadas sob um mesmo esquema (ao invés de serenidade proposta por outras) ajudam a “traduzir” o literário em algo visível, que pode ser sentido através de sua relação a um ambiente catastrófico.



Comprendemos, desta maneira, algumas possíveis relações sobre formas artísticas “presentes” na segunda camada filmica da adaptação, dentro das possibilidades de leitura sobre o processo de transformação deste contexto literário em atmosfera cinematográfica. Isto é perceptível desde o ambiente fantasmagórico-demoníaco, passando pelos seres espectrais revelados e chegando à observação místico-maligna do Olho de Sauron, todos eles, elementos presentes em acordo às terras apocalípticas de Mordor, através da “visão do horror” permitida pelo Um Anel.

3. Conclusão

O horror é se deparar com o fim. É uma inquietação ao tentar compreender o fim para o ser humano e em como será o mundo após o fim do ser humano. Determinadas frases mais abrangentes, mas não totais ou definitivas sobre o gênero, nos relacionam com definições sobre conceitos, trabalhados por teóricos e/ou pesquisadores da área, daquilo que é estranho, fora do mundo natural, que atinge um determinado personagem dentro de um determinado universo. A partir desta inquietação deste personagem, ao reconhecer este estranho que o aterroriza exatamente por interferir à sua atmosfera pessoal natural, e ao tentar a todo custo fazer com que as coisas retornem ao seu estado original (fisicamente e/ou mentalmente), temos uma ambientação dentro do gênero do horror, podendo ser trabalhado de formas infinitas dentro de uma atmosfera audiovisual⁶.

Entre estas diversas formas de tratar o fim, o expressionismo na pintura, através de seus temas caóticos e místicos (como sugere Brill), propõe uma forma de trabalhar estes sentimentos de uma forma expressiva mais intensa nas pinceladas. Estas, mesmo não estipulando uma técnica única e definitiva por se relacionar muito

⁶ Esta determinada afirmação foi uma compreensão entre os conceitos trabalhados pelos professores: Pós-Dra. Lúcia Loguércio Cánepa e Pós-Dr. Lúcio De Franciscis dos Reis Piedade durante as aulas da disciplina Teorias e Práticas de Análise de Produtos Audiovisuais, dentro do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, cursado pelo autor desta pesquisa para em seu mestrado em comunicação audiovisual.



ao sentir do momento e/ou a uma expressão particular e espontânea do artista sobre este, criaram formas de se trabalhar o horror reconhecíveis em obras contemporâneas.

Como principal pensamento para este estudo, o desenvolvimento dele, à partir dos conceitos e análises encontrados sobre o pré-expressionismo e o expressionismo na pintura, foi realizado com o intuito de mostrar exatamente esta forma de se trabalhar o horror sobre a hipótese de ser algo que se mantém mesmo ao se contextualizar em diferentes épocas e sobre diferentes temas e gêneros fílmicos.

Ao dialogar sobre as relações entre o expressionismo de Munch e Van Gogh e as sequências em que temos as “projeções” ilusórias do Um Anel sobre os sentimentos de horror e pavor de Frodo Baggins, reconhecemos a estética desta pintura na forma fantasmagórica e mística do tratamento dos efeitos especiais e das cores nas sequências. Isto como um “espelho” dos sentimentos de solidão, agonia, impotência e desespero referentes à situação do personagem naquele momento da obra. Esta inquietação reconhecida por Frodo é o presságio sobre as “sombras de Mordor” e sobre aquilo o que ele passaria ao chegar nas terras apocalípticas.

Igualmente importante, portanto, é também reconhecer como que estas relações recriam a ideia da memória literária, retransformando-a (sob aspectos de “espetacularização” possíveis à mitologia) quando nos deparamos com a narrativa fílmica. Indo de uma extensão imagética que muda o contexto do livro (no primeiro exemplo), passamos pelo segundo instante, em que a forma estética se mostra essencial na narrativa e terminamos com terceiro momento, onde a forma serve como característica conexão entre contexto literário e atmosfera fílmica. Ou seja, observarmos, além da utilização do efeito especial, cada vez mais uma aproximação entre as memórias do filme e do livro, embora observamos um expandir ou modificar das partes da história original durante esta transformação, “puxando”, copiosamente, a uma seriedade catastrófica maior àquela memória pela narrativa literária.

A partir da condução na pesquisa, trata-se o reconhecimento de algo inquietante, estranho, que muda a vida de um personagem sobre o seu universo particular (a relação de Frodo com o Um Anel), o que fará com que ele, durante a sua



jornada pessoal, busque impedir que este sobrenatural se mantenha, que se instaure definitivamente em sua realidade.

O objetivo da pesquisa, ao relacionar esta forma de visão apocalíptica ao expressionismo na pintura, se mostrou alcançado. Consequentemente, isto comprova a hipótese estipulada pelo autor, tornando-se possível reconhecer o expressionismo nas artes plásticas, de forma conceitual e estética, em obras do cinema contemporâneo hollywoodiano. E, em sequência, que é possível acreditarmos que a forma, as diversas *schemata* estipuladas pelos artistas plásticos nas épocas do pré e pós-Primeira Guerra, são vigentes até hoje, continuando a influenciar na criação de ambientes enquanto representação imagética de algo, muitas vezes, apenas presente em uma literatura.

Finalizando, sobre os estudos colocados aqui neste artigo, esta ideia completa esta análise sobre obras da pintura expressionista relacionadas à trilogia cinematográfica *The Lord of the Rings*. Esta possível simbiose entre as artes (livro, pintura e filme) está por dentro de uma gama de possibilidades de análise sobre obra, já que há diversos movimentos artísticos que podem ser trabalhados (e reconhecidos) em união sob uma “tradução” de texto em imagem.

REFERÊNCIAS

- BRILL, Alice. “**O Expressionismo na Pintura**”. In: GUINSBURG, Jacó (org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p.389-448 (Coleção Stylus)
- CÁNEPA, Laura L.. “**Expressionismo Alemão**”. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. p.55-88. (Coleção Campo Imagético)
- GOMBRICH, Ernst H. (1959). **Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Revisão de Monica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 473p.
- GONÇALVES, Aguinaldo J.. “**A Estética Expressionista na Pintura e na Literatura**”. In: GUINSBURG, Jacó (org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p.389-448 (Coleção Stylus)



JACKSON, Peter; OSBORNE, Barrie M.; SANDERS, Tim; WALSH, Fran (2001-2003). **The Lord of the Rings: The Motion Picture Trilogy - Extended Edition**. [Filme/Making Of-Blu-Ray/DVD]. Produção de Barrie M. Osborne, Peter Jackson, Fran Walsh e Tim Sanders. Direção de Peter Jackson. Estados Unidos e Nova Zelândia. Produção: WingNut Films e The Saul Zaentz Company. Licença: New Line Productions. Distribuição: Warner Home Video. 2012. 15 Discos. Colorido. 723min (trilogia).

NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory W. (2011). **Van Gogh: A Vida**. Tradução de Denise Bottmann. *Le Livros*. Disponível em: <<http://lelivros.website/book/download-van-gogh-a-voda-steven-naifeh-e-gregory-white-smith-em-epub-mobi-e-pdf/>> Acesso em: 11/2015

SCHAPIRO, Meyer (1997). **Impressionismo: Reflexões e Percepções**. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 359p.

TOLKIEN, John R.R. (1954). **O Senhor dos Anéis - Primeira Parte: A Sociedade do Anel**. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta; Revisão Técnica e Consultoria de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 566p.

APÊNDICES

APÊNDICES 1 E 2 – OBRAS: *O GRITO*; *O VIANDANTE NOTURNO*



APÊNDICE 3 – OBRA: *NOITE ESTRELADA*

