

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

GEOVANA DA SILVA BENITES

UMA CARTA DE AMOR AO JORNALISMO:
um olhar para a redação do filme *A Crônica Francesa* (2021), de Wes Anderson

PORTO ALEGRE

2023

GEOVANA DA SILVA BENITES

UMA CARTA DE AMOR AO JORNALISMO:
um olhar para a redação do filme *A Crônica Francesa* (2021), de Wes Anderson

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini

PORTO ALEGRE

2023

EPÍGRAFE

— *Try to make it sound like you wrote it that way on purpose.*

(A Crônica Francesa, Wes Anderson, 2021)

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à dona Irene, minha amada avó, que me mostrou o que é o amor, fez com que eu tivesse a infância mais legal do mundo e me ensinou as coisas mais importantes da vida. Agradeço à minha família por acreditar no meu potencial, confiar no meu processo e me apoiar nesse período conturbado que é a graduação. Agradeço em especial à minha mãe, Maria Raquel da Silva, que acreditou em mim quando nem eu tinha forças para acreditar. Essa conquista também é dela.

Agradeço à minha orientadora Miriam Rossini, que me guiou antes mesmo deste trabalho tomar forma. Agradeço pela atenção e cuidado nas horas em que a minha cabeça era um grande poço de interrogações. Agradeço aos professores e professoras da FABICO com quem pude compartilhar boas discussões sobre o jornalismo e que contribuíram para que eu me tornasse a profissional e pessoa que sou hoje. Márcia Benetti, Thaís Furtado, Sandra de Deus, Ana Gruszynski e Flávio Porcello, além de outros tantos.

Agradeço às minhas amigas e meus amigos que conheci na FABICO, aqueles com quem dividi as delícias e os desastres da vida universitária. Agradeço também a todos que cruzaram meu caminho durante esse período, me deram afeto e contribuíram para quem sou hoje.

Agradeço especialmente aos integrantes dos grupos “Fracassadas Demais” e “Cherinho” pelo suporte incondicional e pelas risadas infinitas. Em especial, agradeço à minha amiga Rochane Carvalho por ser a melhor editora, psicóloga, irmã e conselheira que eu poderia encontrar. Sou muito grata por ter dividido essa jornada contigo.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as características dos jornalistas no filme *A Crônica Francesa* (2021), de Wes Anderson. Também propõe-se examinar a relação fonte-jornalista e a relação jornalista-editor no longa-metragem. Primeiramente, apresentamos o profissional de jornalismo e a sua comunidade utilizando autores como Nelson Traquina (2013) e Barbie Zelizer (1993), assim como detalhamos a prática jornalística, com base em Reges Schwaab (2021), Lorenzo Gomis (2004) e Luiz Antônio Araujo (2021). Depois, partindo dos estudos de Sandra Pesavento (2003), sobre representação e imaginário, exploramos esses conceitos, que permitem discutir como os jornalistas e a sua profissão costumam aparecer no cinema. Com as pesquisas de Christa Berger (2002) e Stella Senra (1997), exploramos as principais representações feitas pelo cinema sobre o jornalista e sua profissão. Por fim, para atingir o objetivo geral deste trabalho, utilizamos a análise fílmica como metodologia para compreendermos os aspectos narrativos e estéticos que contribuem na construção dos jornalistas do filme *A Crônica Francesa*. Como principais conclusões, observamos que o filme traz diversos elementos da prática jornalística, assim como apresenta jornalistas complexos que quebram alguns estereótipos fixados no imaginário coletivo sobre o profissional através do cinema.

Palavras-chave: A crônica francesa; jornalistas; cinema; Wes Anderson; representação.

ABSTRACT

This work aims to analyze the characteristics of journalists in the film *The French Dispatch* (2021), by Wes Anderson. It also proposes to examine the source-journalist relationship and the journalist-editor relationship in the feature film. First, we present the journalism professional to his community using authors such as Nelson Traquina (2013) and Barbie Zelizer (1993), as well as detailing journalism practice, as well as detailing the journalistic practice, based on Reges Schwaab (2021), Lorenzo Gomis (2004) and Luiz Antônio Araujo (2021). Then, starting from the studies of Sandra Pesavento (2003), on representation and imaginary, we explore these concepts, which allow us to discuss how journalists and their profession usually appear in cinema. With the research of Christa Berger (2002) and Stella Senra (1997), we explore the main representations made by cinema about the journalist and his profession. Finally, to achieve the general objective of this work, we used film analysis as a methodology to understand the narrative and aesthetic aspects that contribute to the construction of the journalists of the film *The French Dispatch*. As main conclusions, we observe that the film brings several elements of journalistic practice, as well as presenting complex journalists who break some stereotypes fixed in the collective imagination about the professional through cinema.

Keywords: The French Dispatch; journalists; cinema; Wes Anderson; representation

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1: <i>Cidadão Kane</i> (1941), <i>Escândalo</i> (1952), <i>A Montanha dos Sete Abutres</i> (1951) e <i>The Front Page</i> (1974)..... | 25 |
| Figura 2: Pôster de <i>The Power of the Press</i> (1928)..... | 26 |
| Figura 3: <i>Spotlight</i> (2015) e <i>Todos os Homens do Presidente</i> (1976)..... | 29 |
| Figura 4: Cenas de <i>Os Gritos do Silêncio</i> (1984) e <i>Sob Fogo Cerrado</i> (1983)..... | 30 |
| Figura 5: Pôster de <i>A Crônica Francesa</i> (2019)..... | 32 |
| Figura 6: A redação do <i>The French Dispatch</i> | 33 |
| Figura 7: Personagens-jornalistas principais..... | 35 |
| Figura 8: <i>O Grande Hotel Budapeste</i> (2014), <i>Viagem a Darjeeling</i> (2007), <i>Os Excêntricos Tenenbaums</i> (2001) e <i>O Fantástico Sr. Raposo</i> (2009)..... | 36 |
| Figura 9: Cena em que Howitzer contrata Wright..... | 53 |
| Figura 10: Última cena da redação do <i>The French Dispatch</i> | 56 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|----|
| Quadro 1: Primeiras aparições de Arthur Howitzer Jr..... | 40 |
| Quadro 2: Primeiras aparições de Herbsaint Sazerac..... | 42 |
| Quadro 3: Interação entre Sazerac e Howitzer..... | 43 |
| Quadro 4: Primeiras aparições de Lucinda Krementz..... | 45 |
| Quadro 5: Cena da dor nos olhos..... | 46 |
| Quadro 6: Início da relação com Zefirelli..... | 47 |
| Quadro 7: Relacionamento de Krementz e Zefirelli..... | 48 |
| Quadro 8: Interação entre Krementz e Howitzer..... | 50 |
| Quadro 9: Primeiras aparições de Roebuck Wright..... | 51 |
| Quadro 10: Wright conduz a história que conta..... | 52 |
| Quadro 11: Interação entre Wright e Howitzer..... | 54 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 2 O PROFISSIONAL DE JORNALISMO..... | 13 |
| 2.1 COMUNIDADE JORNALÍSTICA..... | 13 |
| 2.2 JORNALISTAS EM AÇÃO..... | 16 |
| 3 CINEMA E JORNALISMO..... | 22 |
| 3.1 REPRESENTAÇÃO E IMAGINÁRIO..... | 22 |
| 3.2 OS JORNALISTAS E O JORNALISMO NAS TELONAS..... | 24 |
| 3.3 WES ANDERSON E A SUA CARTA DE AMOR AO JORNALISMO..... | 31 |
| 4 THE FRENCH DISPATCH: A REDAÇÃO..... | 39 |
| 4.1 OS JORNALISTAS DE WES ANDERSON..... | 39 |
| 4.1.1 Howitzer..... | 39 |
| 4.1.2 Sazerac..... | 42 |
| 4.1.3 Kremenz..... | 44 |
| 4.1.4 Wright..... | 51 |
| 4.2 “SEM CHORO”: A COMUNIDADE DE HOWITZER..... | 55 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 58 |
| REFERÊNCIAS..... | 61 |
| ANEXO A..... | 63 |
| ANEXO B..... | 64 |

1 INTRODUÇÃO

Os bastidores do jornalismo não costumam ser muito aparentes; o público costuma ver aquilo que o profissional deseja mostrar sobre ele e sobre a forma que realiza o seu trabalho. Muito se imagina sobre como os jornalistas exercem a sua profissão, como eles se relacionam entre si e como eles funcionam como comunidade. Há uma certa curiosidade em enxergar o que existe “atrás da cortina” do fazer jornalístico.

Passando por *Cidadão Kane* (1941), *A Montanha dos Sete Abutres* (1951) e até o mais recentemente *Spotlight: Segredos Revelados* (2015), o cinema há muito tempo coloca os jornalistas como protagonistas e tema de suas produções audiovisuais. Essa prática colabora para que o espectador idealize e fantasie como funcionam as redações, como se dão as relações entre esses profissionais e quais as características que os jornalistas costumam apresentar dentro e fora do seu trabalho.

Christa Berger (2002), ao analisar diferentes filmes com personagens jornalistas em destaque, defende que os filmes contribuem para a fixação de um tipo ideal de jornalista. Portanto, a construção da imagem do profissional de jornalismo no cinema pode colaborar com a composição de uma espécie de comportamento no qual a sociedade associa a todos os jornalistas que conhece. E foi exatamente assim que, ainda muito nova, conheci o que supostamente se faz no jornalismo; mesmo já vendo repórteres na televisão, foi no cinema que percebi “a vida real” dos jornalistas, ou seja, os bastidores da profissão que eu não conseguia ver nos jornais e revistas a que tinha acesso. Depois de assistir a diversas comédias românticas que retratam a profissão, como *O Diabo Veste Prada* (2006), *Como Perder um Homem em 10 Dias* (2003) e *Nunca Fui Beijada* (1999), conheci personagens que, além da trama principal, trabalhavam como jornalistas e faziam algo que talvez eu gostasse de fazer.

Recentemente, um novo filme sobre a profissão chamou a minha atenção e, assim, a fim de entender como os jornalistas são representados nesta obra, defini *A Crônica Francesa*¹ (2021) como objeto de estudo. Dirigido e coescrito pelo cineasta norte-americano Wes Anderson, o filme *A Crônica Francesa* foi considerado uma carta de amor ao jornalismo, em artigo² publicado na British Film Institute, do Reino Unido. O longa-metragem retrata a redação do *The French Dispatch of the Liberty, Kansas Evening Sun*, uma revista semanal de assuntos sobre política, artes visuais e cotidiano, que precisa redigir o obituário do recém

¹ Filme disponível na plataforma de streaming Star+ em <https://www.starplus.com/>. Acesso em 3 de março de 2023.

² Escrito pelo jornalista Leigh Singer, o artigo está disponível em <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/french-dispatch-wes-anderson-love-letter-journalism>. Acesso em: 10 de março de 2023.

falecido editor-chefe. Em *A Crônica Francesa*, Wes Anderson explora diversos elementos narrativos para caracterizar os jornalistas que exercem a profissão. A partir disso, pode-se afirmar que o filme apresenta a prática jornalística, destacando-se o relacionamento fonte-jornalista, as características de profissionais da área e ainda a dinâmica entre editor e repórter em sua narrativa.

Em busca realizada de 25 a 31 de julho de 2022, no Banco de Teses e dissertações da Capes, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, no repositório Lume da UFRGS, nos anais da Intercom e da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo nos anos de 2015 até 2022 – últimos sete anos até o início dessa pesquisa –, notou-se que seis trabalhos discutem a representação dos profissionais de jornalismo em produções cinematográficas. São eles: *Cinema e Jornalismo: uma análise da representação da prática jornalística em filmes*³; *Representações do jornalista no cinema americano*⁴; *A Mulher Jornalista no Cinema Americano*⁵; *Modos da Moda: a representação da jornalista editora de moda pelo cinema mainstream (1940-2006)*⁶. Dentre os trabalhos acadêmicos que fazem análises do jornalismo no cinema no geral, foi constatada uma quantidade maior nas pesquisas que analisam a prática e as características do jornalismo investigativo – modo mais frequente da representação da profissão nos filmes.

Ressalto que, embora seja importante entender como os profissionais são representados em narrativas em que o foco é uma investigação, apresentando as características profissionais mobilizadas para retratá-los, também é relevante analisar a prática profissional de uma forma mais ampla, no cotidiano da redação. Dada a contemporaneidade do fenômeno e das possíveis novas formas de representar a profissão, definiu-se como foco da análise a redação de *A Crônica Francesa*.

Os primeiros questionamentos surgiram a partir do porquê o filme é considerado uma carta de amor ao jornalismo, conforme disseram vários críticos de cinema. O longa-metragem

³ AMBRÓSIO, Milanna; GAVIRATI, Vitor; SIQUEIRA, Graciene. **Cinema e Jornalismo: uma análise da representação da prática jornalística em filmes**. Disponível em <<https://www.portalintercom.org.br/anais/norte2014/resumos/R39-0221-1.pdf>> Acesso em: 12 de abril de 2023.

⁴ DOMINGUES, R. F.; JOCHELAVICIUS, L.; SOBRINHO, Í. M.; et al. **Representações do jornalista no cinema americano: mapeamento das recorrências desde a década de 1970**. Disponível em <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1174-1.pdf>>. Acesso em 12 de abril de 2023.

⁵ VIANA, Beatriz dos Santos; SILVA Robson Bastos da. **A Mulher Jornalista no Cinema Americano**. Disponível em

<<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0602-1.pdf>>. Acesso em 12 de abril de 2023.

⁶ SCHNABL, Alexandre. **Modos da Moda: a representação da jornalista editora de moda pelo cinema mainstream (1940-2006)**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsfp?opup=true&id_trabalho=6503338> Acesso em 12 de abril de 2023.

apresenta a rotina de uma redação, o trabalho dos repórteres e como eles interagem entre si, o que gerou as seguintes indagações iniciais: como esses profissionais são apresentados? Quais elementos narrativos são utilizados para transformar os personagens em jornalistas? Como o cinema consegue representar o exercício de uma profissão? Partindo dessas indagações, definiu-se o seguinte **problema de pesquisa**: como a relação entre os jornalistas e seu editor é apresentada no filme *A Crônica Francesa*, e de que forma esse relacionamento está amparado nas diferentes formas de ser jornalista?

Partindo disso, o **objetivo geral** deste trabalho é compreender as características dos jornalistas, a relação entre as fontes e os jornalistas e a relação entre o editor e os jornalistas no filme *A Crônica Francesa* (2021). Os **objetivos específicos** foram definidos como: a) caracterizar a prática jornalística e debater a relação jornalista-editor e jornalista-fonte no jornalismo; b) discutir como os jornalistas costumam ser apresentados no cinema; c) analisar os aspectos narrativos e estéticos que contribuem na construção dos jornalistas do filme *A Crônica Francesa*.

Para dar conta desta pesquisa, foi necessário refletir sobre diferentes aspectos. Para contextualizar o campo de estudo dos jornalistas no cinema foram mobilizadas as autoras Christa Berger (2002), Isabel Travancas (2001) e Stella Senra (1997), que possuem pesquisas específicas sobre o tema. Sobre o campo do jornalismo foram utilizados autores que analisam a prática jornalística, como Nelson Traquina (2013) e Barbie Zelizer (1993). Por fim, no campo da representação, os estudos da autora Sandra Pesavento (2003), sobre representação e imaginário, serviram como embasamento teórico para entender os significados dessas construções imagéticas.

Para dar conta desta proposta, escolheu-se a análise fílmica como **metodologia** para analisar os aspectos narrativos e estéticos do filme. A fim de analisar as características dos jornalistas presentes no filme, a relação entre as fontes e os jornalistas e a relação entre o editor e os jornalistas, foram escolhidos quatro dos cinco personagens-jornalistas do filme para serem analisados nas seguintes situações: as cenas em que eles são apresentados pela primeira vez e as cenas em que os traços das suas personalidades se destacam. Também definimos as cenas de interação entre cada jornalista e o editor, assim como as sequências em que se destacam a relação fonte-jornalista. Para tal análise, usaremos como referência teórica os livros *Lendo as imagens do cinema* (2009), de Laurent Jullier e Michel Marie, e *Ensaio sobre a análise fílmica* (2002), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, que apresentam os aspectos estéticos da linguagem audiovisual, bem como os narrativos, e apresentam propostas de análise.

Este trabalho está dividido em quatro capítulos, sendo esta introdução o primeiro. No capítulo dois, intitulado “O profissional de jornalismo”, são abordadas as características do jornalismo e dos seus profissionais, apresentando as suas características enquanto sujeitos e enquanto parte de uma comunidade jornalística. Além disso, é apresentado o modo como o jornalista faz o seu trabalho a partir de elementos fundamentais da atividade jornalística.

No capítulo três, intitulado “Cinema e jornalismo”, são explicados os conceitos de representação e de imaginário, a fim de explorar como os jornalistas e a sua profissão costumam aparecer no cinema. Além disso, é apresentado o filme *A Crônica Francesa*, com descrição da trama e de aspectos da produção do filme. Por fim, no capítulo quatro, intitulado “The French Dispatch: a redação”, são analisadas cenas do longa-metragem em que as características dos jornalistas presentes no filme ficam em destaque, assim como, cenas em que mostram a relação dos profissionais com as fontes e o relacionamento do editor-chefe com os demais jornalistas.

As considerações finais e referências finalizam o trabalho.

2 O PROFISSIONAL DE JORNALISMO

Para que seja possível entender a apresentação do profissional do jornalismo no cinema, é preciso entender, também, como essa prática se organiza no cotidiano. Por esse motivo, antes de abordarmos como os jornalistas costumam aparecer em filmes, neste capítulo buscaremos entender como os jornalistas se comportam. Com base em autores como Isabel Travancas (2011) e Nelson Traquina (2013), vamos discutir como eles estabelecem uma identidade profissional própria, e assim formam uma comunidade específica, guiada por valores, modos de ser e modos de agir em comum. Em seguida, abordaremos as características da atividade jornalística, mostrando como esses profissionais exercem a profissão trazendo aspectos relevantes para a realização do jornalismo, de acordo com Christa Berger (2002).

2.1 COMUNIDADE JORNALÍSTICA

Pensar em uma identidade do sujeito jornalista é pensar na identidade de uma comunidade inteira que abarca esses profissionais – e que, por muitas vezes, seguem um padrão de comportamento, de ser e fazer a profissão que pode caracterizá-los como jornalistas. Em *O mundo dos jornalistas*, Isabel Travancas (2011) busca delinear um perfil de jornalista pensando como se constitui a identidade desses profissionais e em que ela é baseada. Por meio de entrevistas com repórteres de diferentes veículos de comunicação e gerações, a autora compreende que “a profissão é um elemento importante na vida deles, definindo suas trajetórias e delineando uma identidade particular para esses indivíduos” (TRAVANCAS, 2011, p.15). Para a autora, os jornalistas criam uma relação especial com a sua profissão:

Os jornalistas estabelecem uma relação com a ocupação que é bastante específica, não sendo partilhada por outros profissionais. Talvez um pouco como os médicos, como vários deles ressaltaram, o jornalismo como profissão exige de seus “eleitos” uma *adesão (commitment)* – termo utilizado pelo sociólogo norte-americano Howard Becker – de tal ordem que impede muitas vezes que outras atividades ou setores de suas vidas tenham maiores dimensões (TRAVANCAS, 2011, p.15).

De acordo com Travancas (2011), a identidade do jornalista se constrói em um contexto em que diversas áreas da vida social se misturam, ou seja, por muitas vezes, acredita-se que não há como separar o profissional do pessoal, já que ambos se confundem de tal forma que o sujeito profissional faz parte do sujeito pessoal. Ainda assim, dividindo

objetivo semelhantes, os jornalistas tendem a desenvolver uma relação mais próxima entre si, com os seus companheiros de profissão, pois “o fato de compartilharem a mesma ocupação cria entre eles um sentimento que os une e do qual tiram satisfação” (TRAVANCAS, 2011, p.152).

Enquanto grupo, os jornalistas acabam criando, mantendo e fortalecendo padrões que fazem parte do seu processo de profissionalização. Barbie Zelizer (1993) afirma que os jornalistas fazem parte de uma comunidade interpretativa “unida por meio de um discurso compartilhado e interpretações coletivas de eventos públicos importantes” (ZELIZER, 1993, p.1, tradução nossa). Os profissionais de jornalismo adquirem o seu estatuto em consequência do trabalho que exercem e, por consequência, demonstram características específicas como comunidade, assim como também se consolidam enquanto comunidade interpretativa quando interagem entre si durante o trabalho (ZELIZER, 1993).

A partir disso, Traquina (2013) retoma o conceito de Zelizer (1993) para chamar essa comunidade de tribo, já que, segundo o autor, as duas possuem o mesmo significado. Indo além, Traquina (2013) define que além de interpretativa, a comunidade jornalística também é transnacional, “em que os jornalistas nos diversos países partilham valores-notícia semelhantes e toda uma cultura profissional” (TRAQUINA, 2013, p.184). Isto é, compartilhando entre si, em diferentes intensidades, eles formam um sistema de valores que possibilita o reconhecimento de uma identidade profissional, o que leva ao conjunto desses profissionais, essa tribo, a ser transnacional:

O processo de profissionalização levou à formação de uma panóplia de mitos que constituem o núcleo de toda uma cultura profissional que, defendemos, é partilhada por uma “comunidade interpretativa” transnacional. Ingrediente indispensável da cultura jornalística é todo um sistema de valores que esboçam um retrato bem claro da identidade profissional dos membros da tribo e todo um conjunto de critério de noticiabilidade que forma toda uma cultura noticiosa. (TRAQUINA, 2013, p.183)

Em torno do questionamento de quem os jornalistas dizem ser, Benetti e Gradret (2017) analisam as imagens de si de repórteres de televisão da Rede Globo para discutir como o telejornalismo constrói uma representação de si por meio do discurso e, assim, configura sentidos que estruturam sua legitimidade, contribuindo para a afirmação da identidade desses profissionais (BENETTI, GADRET, 2017). A partir da análise de entrevistas de repórteres da TV Globo, foi identificado o ethos⁷ do bom jornalista no discurso desses profissionais,

⁷ O ethos é a maneira de como deveria ser e estar no jornalismo, segundo Traquina (2014).

aferindo os atributos de experiência, curiosidade, humildade, credibilidade, responsabilidade social e amor à profissão (BENETTI, GADRET, 2017). Benetti e Gradret (2017) também reconheceram as características do “bom repórter” nos discursos dos jornalistas:

O bom repórter gosta de estar na rua e em contato com as pessoas, sabe ouvir e fazer denúncias, corre risco de ser ameaçado em função de pautas incômodas, come mal, tem uma vida dura e perigosa, mas sabe divertir-se em meio às dificuldades da profissão. (BENETTI, GADRET, 2017, p. 69)

Além disso, foi identificado que o ethos do repórter também é construído por meio da afinidade ou da analogia com outros jornalistas, da conquista de prêmios e do trabalho em equipe com seus colegas de profissão – marcando a relevância desses indicadores para o pertencimento do repórter ao campo jornalístico, isto é, “a sensação de fazer parte de uma comunidade contribui para delimitar o campo jornalístico e confere valor a quem participa dessa comunidade” (BENETTI, GADRET, 2017, p. 72).

Sobre o questionamento do que é ser jornalista, Traquina (2013) afirma que a resposta parte de “uma cultura constituída por uma constelação de crenças, mitos, valores, símbolos e representações que constituem o ar que marca a produção de notícias” (TRAQUINA, 2013, p. 35), isto é, a cultura desses profissionais se constitui a partir do *modus operandi* dos jornalistas, incluindo os seus modos de agir, ser, falar e ver o mundo. Segundo o autor, toda essa cultura da profissão permitiu uma espécie de esboço de identidade profissional – um *ethos*, uma definição de como seria a maneira de como deveria ser e estar no jornalismo (TRAQUINA, 2013).

Considerando que a cultura jornalística é constituída no cotidiano das redações, uma peça importante que permeia o exercício da profissão na formação da identidade dos jornalistas é o tempo. Os profissionais da área costumam reger o seu trabalho sempre levando em consideração o tempo, seja em relação aos prazos de entrega, por exemplo, ou ao tempo em que a notícia ainda é notícia quente, e não um acontecimento velho, que não pode mais ser chamado de um fato novo. Segundo Traquina (2013), “ser obcecado pelo tempo é ser jornalista”, desse modo, é fundamental que os profissionais da área tenham uma capacidade profissional regida pelo controle do tempo, e não se deixar ser controlado por ele (TRAQUINA, 2013, p. 38).

Para desempenhar um bom trabalho, Ericsson, Baranek e Chan (1987, apud TRAQUINA, 2013, p.39) afirmam que os jornalistas precisam possuir um conjunto de saberes profissionais que constituem um "vocabulário de precedentes", que inclui o “saber de

reconhecimento”, o “saber de procedimento” e o “saber de narração”. De acordo com os autores, a aprendizagem desses conhecimentos é construída ao longo da realização da atividade jornalística, no dia a dia na redação, no contato com editores, colegas, fontes e textos jornalísticos.

O “saber de reconhecimento” é em relação à capacidade de conseguir reconhecer os acontecimentos de acordo com os critérios de noticiabilidade, os valores-notícia, ou seja, ser capaz de diferenciar o que pode ser notícia e o que não é. O “saber de procedimento” é o segundo passo após selecionar o que pode ser notícia, é o fazer e produzir a notícia, é como aquele acontecimento vai se tornar notícia, saber quais os passos devem ser seguidos de apuração para elaborá-la e quais fontes deve-se utilizar para tal: “A competência noticiosa implica também o conhecimento específico de identificação e verificação dos fatos” (TRAQUINA, 2013, p. 40). Por fim, o “saber de narração” baseia-se na capacidade de organizar as informações recolhidas a partir dos dois primeiros saberes, e transformá-las em uma narrativa noticiosa, estruturando a notícia, construindo o lead e mobilizando a linguagem jornalística (TRAQUINA, 2013).

Ainda assim, quando fala sobre a cultura jornalística, Traquina (2013) ressalta que essa é uma cultura rica em representações sociais, símbolos e mitos que fornecem à comunidade versões de figuras claras dos vilões e heróis a quem os jornalistas apresentam (TRAQUINA, 2013), ou seja, os mitos criados a partir da atividade jornalística sobre os profissionais da área formam uma espécie de mitologia jornalística, que muitas vezes é fixada como a imagem que o jornalismo tem. Essa atividade jornalística – que tem o poder de construir para as pessoas que não são do meio jornalístico o que elas sabem sobre os jornalistas e a sua profissão – é apresentada tanto em filmes como *A Crônica Francesa* (2021), quanto em produtos diversos como seriados e livros.

2.2 JORNALISTAS EM AÇÃO

Uma das cenas mais comuns no cinema, é quando um personagem acorda de manhã cedo e vai até a porta de casa pegar o jornal impresso que acabou de ser entregue. Esse momento geralmente é o grande sinal de que um novo dia está começando, e que logo o personagem receberá informações que serão ou não relevantes para a sua jornada dentro da trama. O jornalismo faz parte – e auxilia na construção – do cotidiano. Porém, antes de chegar até a casa das pessoas ou até aos sites de notícias e bancas de jornais, as notícias demandam

um árduo trabalho dos jornalistas, que vai muito além de só conversar com pessoas, escrever e transmitir essas informações.

O trabalho jornalístico começa com a apuração e investigação dos fatos, é por meio dela que o jornalista capta informações fazendo uso de práticas e procedimentos que possibilitam a realização de uma matéria jornalística (SILVA, 2022). Segundo Terezinha Silva (2022), a apuração é um processo que já inicia nos primeiros momentos da produção jornalística, ou seja, a escolha da pauta, do assunto e enquadramento que será abordado também faz parte dessa investigação inicial:

A apuração pode ser pensada como um dos instrumentos de ação jornalística (LEAL, 2018, p. 16), juntamente com a pauta, o texto, a edição. Ela é a forma através da qual o jornalismo articula o seu “[...] contato e diálogo [...] com diferentes realidades sociais” (LEAL, 2018, p. 16). Traz – ou tem o potencial para trazer – um rico quadro de informações e de sentidos para a efetivação da matéria jornalística. (SILVA *et al.*, 2022, p.29)

Para Reges Schwaab (2021), “a notícia e a reportagem exigem rigor no manejo dos dados, checagem e confirmação das informações colhidas pelo repórter” (SCHWAAB, 2021, p.35). O autor defende que o trabalho do repórter se dá por aquilo que é verificável, fazendo-se necessário para que uma narrativa ultrapasse o jogo de versões (SCHWAAB, 2021) e vá além do jornalismo declaratório, e de diferentes declarações reunidas. Construir essa narrativa é o que o jornalista faz desde o começo da sua apuração, com a ideia de pauta inicial: ligar um elo no outro, uma fonte na outra e uma informação na outra, até o delineamento de um relato jornalístico guiado pela objetividade do método de apuração. Schwaab (2021) explora a ideia de que a apuração metódica é a única garantia de que o repórter não ficará refém de fontes e de declarações escassas. Para o autor, “publicar uma matéria requer uma segurança só possível de alcançar pela apuração criteriosa” (SCHWAAB, 2021, p.35). E por isso afirma:

O repórter não se intimida diante do emaranhado de fios que se misturam na realidade cotidiana. Ele procura, com cautela, por meio da observação, da pesquisa e da escuta, passar do espaço dos indícios, das evidências ou das afirmações para um lugar com maior solidez, destramando os nós e costurando interpretações possíveis. (SCHWAAB, 2021, p.35)

Tudo começa pela pauta, ela é uma importante ferramenta da atividade jornalística que auxilia na realização do trabalho, orientando o levantamento e a checagem de informações (SILVA, 2022). Alguns elementos compõem a pauta jornalística e são importantes para

organizar a produção; são eles: tema ou assunto da matéria, histórico ou resumo, proposta da matéria e abordagem, perguntas que serão respondidas, possíveis fontes, recursos de linguagem (como texto, fotografia, ilustrações, infográficos, etc.) (SILVA, 2022).

O olhar apurado do jornalista em relação ao mundo contribui no processo do encontro de possíveis pautas. De acordo com Terezinha (2022), há um momento intuitivo que antecede e alimenta a concepção da pauta, se trata do período em que os jornalistas estão atentos ao que acontece à sua volta para identificar novos assuntos e abordagens para pautas em potencial, além de sondar e pesquisar em diferentes materiais:

A pesquisa prévia é a base para a elaboração bem fundamentada dos tópicos centrais da pauta e para orientar a etapa da apuração propriamente dita. Ela permite conhecer melhor o assunto, contextualizá-lo, identificar diferentes entendimentos a respeito, e justificar a relevância da pauta; descobrir pessoas que entendem do assunto e mapear fontes diversas; delimitar e garantir uma abordagem diferenciada, que não se limite a repetir enfoques já dados. (SILVA, 2022, p.32)

Dito isto, é interessante ressaltar que a pauta não é definitiva; o percurso de investigação pode mudar e outras escolhas podem redirecionar e alterar o roteiro inicial, além de que uma pauta pode “cair” (SILVA, 2002) e não prosperar por si só. Conforme evidencia Terezinha Silva (2022, p. 32): “pauta é uma proposta de percurso a ser explorado, um ponto de partida e não uma camisa de força”.

Ainda na pesquisa prévia, que posteriormente poderá tornar-se uma pauta, um passo é muito importante: a escolha das fontes que serão utilizadas, tanto a consulta de fontes documentais quanto pessoas que serão entrevistadas. A produção de conteúdos jornalísticos com abordagens diferenciadas inclui a realização de um mapeamento de fontes diversas, além da exploração de diferentes métodos de apuração, como entrevistas, documentos e pesquisas em espaços variados (SILVA, 2022)

Em relação às fontes, há vários tipos de entrevistados que o jornalista pode contatar para captar e checar informações, tais como autoridade pública, especialistas, representantes de organizações sociais e pessoas comuns (SILVA, 2022). Para Cláudia Herte de Moraes (2021), uma definição abrangente de fonte jornalística pode ser “pessoa, documento ou instituição que tenha dados e informações sobre determinado assunto específico, de interesse público, relevante para o trabalho jornalístico” (MORAES, 2021, p. 53). Dentro disso, os tipos de fontes mobilizadas se destacam, como as fontes oficiais, que incluem autoridades, as fontes primárias ou testemunhais, que descrevem os fatos que possivelmente presenciaram, e

as fontes secundárias, como especialistas trazidos para analisar, comentar, explicar o fato (MORAES, 2021).

Como dito anteriormente, a apuração jornalística demanda que toda informação seja verificada, e isso acontece também em relação ao relato das fontes. Por isso, é muito importante que o jornalista esteja ciente que as fontes têm interesses, e em função disso é dever do profissional avaliar a qualidade e veracidade das informações colhidas (MORAES, 2021). A autora Cláudia Herte de Moraes (2021) mobiliza Manuel Pinto (2000) quando fala sobre a relação entre fontes e jornalistas; o autor destaca que ambos têm objetivos com esta relação, por isso entendê-la é relevante para compreender a importância da verificação das informações obtidas pelas fontes, e consequentemente, de uma boa apuração dos fatos.

Além do que o próprio nome já diz, as fontes fornecem os fatos, como testemunhas ou conhecedoras do acontecimento ou assunto que podem virar notícia, porém elas também têm interesses próprios. Lorenzo Gomis (2004) descreve a relação entre jornalistas e fontes como um campo de negociação de interesses. Enquanto o jornalista precisa de informações para as notícias, e precisa de pessoas que saibam mais do que ele, as fontes têm interesse em que o fato seja conhecido, isto é, há uma relação mútua de interesses, sustentada, muitas vezes, por um objetivo em comum. Quando falamos sobre a importância das fontes para o jornalismo, Moraes (2021) ressalta que ela é ainda mais intensa quando a participação ou envolvimento pessoal são os fatos em questão, como é o caso em reportagens aprofundadas, ou seja, quando aqueles personagens são essenciais para a total elucidação dos fatos, testemunhas ou agentes diretos do acontecimento (MORAES, 2021).

Sobre a relação entre fonte e jornalista, Moraes (2021) cita condutas destacadas no manual do jornal Folha de S. Paulo (2021)⁸, que indica que o profissional deve evitar maior proximidade com as fontes, manter cordialidade e respeito, confirmar com o entrevistado as intenções da reportagem e, sempre que possível, registrar a conversa. Além disso, o jornalista precisa manter o cuidado ético e o tratamento digno em relação à fonte, independente da condição ou atividade dela (MORAES, 2021). Gomis (2004) também reafirma que as fontes, os veículos jornalísticos e o público receptor dependem um do outro e cooperam entre si, mas sempre com desconfiança, pois cada um tem um interesse próprio.

Antes de chegar no público, o material jornalístico passa por um processo importante: a edição. Esse procedimento não se aplica somente para o jornalismo, a edição faz parte da produção de vários produtos como livros, vídeos, áudios, fotografias e etc. (ARAUJO, 2021).

⁸ MANUAL da redação: Folha de S. Paulo: as normas de escrita e conduta do principal jornal do país. 22. ed. Barueri, SP: Publifolha, 2021 apud MORAES, 2021, p.57.

Segundo Luiz Antônio Araujo (2021), a edição jornalística é a preparação do material jornalístico para a publicação. De acordo com Araujo (2021), a edição, não só do jornalismo, mas de qualquer produto, implica adequar o conteúdo onde ele será veiculado, mas isso não torna esse trabalho resumido a uma operação matemática:

Edição jornalística compreende uma compreensão ampla da natureza da notícia e do jornalismo, dos princípios, da linha editorial, da história, do estilo e dos padrões éticos do veículo, do contexto histórico e cultural em que é oferecido ao público e, finalmente, da coleção caótica de fatos, atitudes, crenças e modos de pensar e agir que constituem aquilo a que chamamos atualidade. (ARAUJO, 2021, p.84)

O editor é quem revisa e finaliza o texto feito pelo repórter, define as imagens e quaisquer outro conteúdo que a notícia vá precisar para ser, enfim, publicada. Também muito representado na literatura e no cinema, a figura do editor costuma apresentar aspectos diferentes do repórter, aquele sujeito acima na hierarquia da redação e que toma as decisões mais importantes. Renato Essenfelder (2014) afirma que o editor é frequentemente associado a expressões como gerenciar equipes, corrigir textos e administrar prazos. Da perspectiva de estudantes de graduação de jornalismo, o papel desses profissionais no jornalismo,

É visto como um profissional sob o signo da eficácia, homem-máquina, com inequívoca capacidade para trabalhar sob pressão e de ser rápido, obedecendo à engrenagem maior que é a política editorial do meio de comunicação em questão. (ESSENFELDER, 2014, p.3)

Além disso, Essenfelder (2012), ao citar Manuel Chaparro (1998⁹), reforça que é na equipe de editores que se concentra o poder e a responsabilidade de decisão do que será publicado. É por isso que Araújo (2021, p.84) reforça que “editar é fazer escolhas, reza a antiga frase feita das redações.” Sendo assim também é papel dos editores garantir que o texto esteja alinhado com a “cara” do jornal no qual será publicado, e estabelecendo, ainda, que haja uma espécie de unidade para todas as publicações, ou seja, que elas estejam alinhadas editorialmente. É trabalho do editor decidir, não apenas, quais informações vão chegar ao público de fato, mas “quais acontecimentos reais ou potenciais deverão ser acompanhados ou investigados pela equipe [...]; quais coberturas serão apresentadas nos espaços nobres da página, da editoria ou da edição [...], e quais notícias ocuparão o espaço dominante da capa.”

⁹ COELHO SOBRINHO, J. (Org.); LOPES, D. F. (Org.); PROENÇA, J. L. (Org). **Edição em jornalismo impresso**. 1ª ed. São Paulo: Edicon, 1998.

(ARAUJO, 2021, p.85). Renato Essenfelder (2014), citando Manuel Chaparro, reafirma a importância dos editores na redação:

Está na equipe de editores, e no espaço particular de cada um deles, a interface escondida do jornal, na macro-interlocução que o jornalismo promove e viabiliza, ao mediar ações e falas que desorganizam, reorganizam, discutem ou explicam a atualidade. (CHAPARRO, 1998⁴, p.11 apud ESSENFELDER, 2012)

Além disso, cabe ao editor a última palavra sobre o que será publicado, ou seja, ele é responsável também por intervir no texto do repórter, podendo alterar a hierarquia de informações, e ainda podendo solicitar ao repórter que acrescente, retire ou aprofunde algum aspecto da notícia ou reportagem que realizou (ARAUJO, 2021). O autor destaca que “a missão de ligar e desligar as luzes no começo e ao final de cada jornada é dos editores”. (ARAUJO, 2021, p.85).

Como qualquer equipe de trabalho, é interessante que o repórter consiga ter uma boa relação de trabalho com os seus editores para que esse processo seja ainda mais tranquilo, pois o editor também age em função da formação do repórter como profissional de jornalismo. Ainda assim, Bill Kovach e Tom Rosenstiel (2003) defendem que os repórteres podem e devem ser encorajados a dar voz a sua consciência e se sentirem livres para questionar, apontar novas abordagens e equívocos nas suas produções editadas. Afinal, a independência do profissional jornalista também precisa ser respeitada, pois é o nome dele, em última instância, que irá aparecer na matéria do jornal, no telejornal, etc.

Inúmeras barreiras dificultam a tarefa de produzir notícias exatas, justas e equilibradas, dirigidas ao cidadão, independentes e corajosas. O esforço, porém, começa mal quando não existe uma atmosfera que permita às pessoas desafiar as ideias em circulação, as percepções e os preconceitos. (KOVACH; ROSENSTIEL, 2003, p. 274)

Neste capítulo entendemos mais acerca do profissional de jornalismo, suas características enquanto sujeito e enquanto parte de uma comunidade jornalística. Também compreendemos como ele faz o seu trabalho, com quem ele trabalha e seus métodos de apuração. Agora, começaremos a examinar como esses profissionais e a sua profissão costumam aparecer no cinema.

3 CINEMA E JORNALISMO

Neste capítulo, abordaremos os conceitos de representação e imaginário para discutir como os jornalistas costumam ser apresentados no cinema, contribuindo, assim, para uma percepção sobre esses profissionais e o trabalho exercido por eles. Além disso, também apresentaremos o filme que é o objeto de estudo deste trabalho, *A Crônica Francesa* (2021).

3.1 REPRESENTAÇÃO E IMAGINÁRIO

Os profissionais do jornalismo fazem parte da narrativa de diversas produções audiovisuais e literárias. Afinal, jornalistas podem servir como bons mocinhos, sempre à procura da verdade, mas também como grandes vilões, tentando distorcer os fatos; isso significa que os jornalistas e a atividade jornalística costumam ser representados no cinema de formas diferentes, de acordo com o que melhor favorece o enredo da produção.

A autora Sandra Jatahy Pesavento (2003) reflete que o conceito de representação não é o mesmo para todos os autores que estudam o tema, mas, ainda assim, todos entendem que, de forma geral, o conceito de representação parte da ideia do resgate de sentidos que são conferidos ao mundo. Pesavento (2003) defende que as representações dizem mais do que aparentam ou enunciam, ou seja, elas “carregam sentidos ocultos que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão” (PESAVENTO, 2003, p. 41). Ainda, segundo a autora, as representações estão ligadas com o representado pelas semelhanças e pela credibilidade em relação ao representado – advinda da legitimidade social –, e não pela veracidade:

A representação é conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele. (PESAVENTO, 2003, p. 40)

Serge Moscovici (2007) define representações sociais como “fenômenos específicos que estão relacionados com um modo particular de compreender e de se comunicar – um modo que cria tanto a realidade como o senso comum” (MOSCOVICI, 2007, p.49). As representações são como uma forma de conhecimento desenvolvido pelo público, que gera a construção de uma visão de mundo comum a determinado grupo. Entender como algo ou alguém é representado, também é entender como o representado é visto no imaginário coletivo. Sandra Pesavento (2003) define imaginário como “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando

sentido ao mundo” (PESAVENTO, 2003, p. 43). O imaginário é formado para conferir sentido ao real, se expressa por discursos e práticas, além de comportar crenças, mitos, ideologias e valores (PESAVENTO, 2003).

Faz-se necessário interpretar o mundo ao redor, por isso as representações auxiliam a compor o imaginário coletivo, que é integrado por diversas interpretações já fixadas. Nesse sentido, o imaginário também é “construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social. Ele é um saber-fazer que organiza o mundo, produzindo a coesão ou o conflito” (PESAVENTO, 2003, p.43). Para Fátima Oliveira e Graziela Werba (1998), as representações são “‘teorias’ sobre saberes populares e do senso comum, elaboradas e partilhadas coletivamente, com a finalidade de construir e interpretar o real” (OLIVEIRA; WERBA, 1998, p.105). Logo, entende-se que a representação é construída e ao mesmo tempo faz parte do imaginário coletivo, ou seja, é uma versão criada com base na realidade, mas não é a realidade em si.

Pensando nas representações e no imaginário coletivo, que contribuem para a atribuição de sentidos e de interpretações sobre algo ou alguém, podemos aferir que o cinema, enquanto grande produtor e divulgador de conhecimento, ajuda a fixar representações no imaginário coletivo de quem os assiste. Em sua dissertação, Kelly Demo Christ (2022), ao discutir sobre os lugares da empregada doméstica no cinema brasileiro, afirma que a representação é fruto de conhecimento compartilhado, que pode ser transposto em imagens (CHRIST, 2022), logo, podemos dizer que o cinema não só fornece representações, como se desdobra em material para a produção de imaginários coletivos:

A obra filmica faz circular todo um complexo de representações sociais que são próprias ao seu contexto de produção, funcionando a um só tempo como produto e produtora. Ou seja, o filme, em alguma medida, reflete sua realidade exterior, mas também atua sobre essa mesma realidade, na difusão e discussão que empreende sobre o imaginário social que lhe serve de base. (CHRIST, 2022, p.27-28)

Embora frequentemente os jornalistas participem das tramas nas telonas, Stella Senra (1997) afirma que o cinema não é o único capaz de representar uma certa imagem dos jornalistas, mas, esse é um produtor diferente, pois:

a capacidade do cinema de criar imagens com existência autônoma e de poder registrá-las, reproduzi las e conservá-las, confere a esta forma de representação um poder inusitado: o de gerar e manter vivas todas as suas construções, até mesmo aquelas cuja correspondência

com as figuras da prática cotidiana o tempo já se encarregou de anular. (SENRA, 1997, p.13)

Os jornalistas e o jornalismo como profissão recorrentemente fazem parte das tramas de produções cinematográficas. Isso confere ao cinema a capacidade de representar esses profissionais e a sua profissão, contribuindo para a formação de um imaginário social acerca desses sujeitos e da prática da sua atividade.

3.2 OS JORNALISTAS E O JORNALISMO NAS TELONAS

Desde o clássico *Cidadão Kane* (1941) até o recente *Spotlight* (2015), os chamados *newspaper movies* são recorrentes no cinema, há muitos anos gerando tramas intrigantes e sucessos e fracassos de crítica, trazendo os mais diversos profissionais de jornalismo, nas mais inusitadas e diferentes situações. O que eles têm em comum é o uso da prática jornalística ou profissionais do jornalismo no roteiro, isto é, os filmes de jornalismo (em tradução livre), dão vida à personagens-jornalistas e a sua profissão.

Ao refletir sobre o porquê de esse profissional e a sua profissão serem representados no cinema com tanta frequência, Christa Berger (2002) aponta que entre as razões pode-se destacar o “glamour pela mídia”, que foi incentivado pelos próprios profissionais, alimentando elementos românticos e aventureiros em torno da profissão. A autora Stella Senra (1997) destaca que a profissão de jornalista costuma ser romantizada pela população, geralmente, motivada por falas e hábitos dos próprios profissionais, que buscam endeusar o seu trabalho.

Outra possível razão surge da ideia de que o jornalista é semelhante a um personagem de cinema, isto é, aquele sujeito que tem uma rotina de trabalho, que encontra problemas, investiga as causas, descobre fatos e apresenta soluções na trama (BERGER, 2002), o que, de forma ampla, descreve a rotina de um profissional do jornalismo. Segundo Berger (2002) é por isso que muitos filmes de jornalistas acabam com a publicação de uma grande reportagem, um jornal sendo impresso ou mesmo a manchete circulando pela cidade, ou seja, “a ação do jornalista ao elucidar a trama conecta a atividade jornalística à história” (BERGER, 2002, p.16). O trabalho jornalístico é uma atividade naturalmente marcada pela rotina; o incomum é justamente a grande história, o furo, o grande acontecimento que se desdobra em uma grande investigação com derrubadas de presidentes, um momento de glória, o auge da carreira (TRAQUINA, 2013).

A proximidade entre cinema e jornalismo se dá também pela frequência com que os jornalistas participam da produção de longas-metragens com esta temática por trás das

câmeras: “profissionais intercambiáveis”, nomeia Berger (2002), referindo-se a esses roteiristas, jornalistas e diretores. Muitos filmes clássicos tiveram jornalistas em suas fichas técnicas, como *Cidadão Kane* (1941), escrito pelo roteirista e jornalista Herman J. Mankiewicz, *A Montanha dos Sete Abutres* (1951) e *The Front Page* (1974) ambos dirigidos pelo jornalista Billy Wilder, e, por fim *A Dama de Preto* (1952) e *Escândalo* (1952), roteirizados pelo jornalista Samuel Fuller (BERGER, 2002) (figura 1).

Figura 1: *Cidadão Kane* (1941), *Escândalo* (1952), *A Montanha dos Sete Abutres* (1951) e *The Front Page* (1974)



Fonte das Imagens: IMDb/Reprodução

Berger (2002) defende também que o cinema conta a história do jornalismo, ou seja, para cada fase da imprensa existe um filme que apresenta imagens e características dos profissionais do jornal, da televisão e do rádio. A autora afirma que “*Montanha dos Sete Abutres* está para o jornal, como *Táxi Driver* para o rádio e *Íntimo e Pessoal* para a televisão. E *Mera Coincidencia* para a nova modalidade de produzir informação: a assessoria de comunicação” (BERGER, 2002, p.36)

Além disso, os grandes temas do jornalismo foram mostrados nas telas, como as relações entre os proprietários dos meios de comunicação e os diferentes poderes, assim como

as relações dos jornalistas com suas fontes, o poder das palavras e das imagens, e do próprio jornalismo e o processo de produção da notícia (BERGER, 2002).

Outro ponto interessante que podemos aferir sobre a frequência dos filmes de jornalismo – talvez um dos mais relevantes quando levamos em conta o mercado cinematográfico, onde a bilheteria é importante para os lucros da produção –, é de que há uma curiosidade acerca da vida e atuação dos profissionais da área, levando cada vez mais e mais pessoas ao cinema. Por isso esses filmes existem e continuam sendo realizados, defende Berger (2002):

filmes sobre jornalismo: contam histórias acontecidas, e ao mesmo tempo contam o processo de como os jornalistas chegaram aos acontecimentos e de como eles são transformados em notícia. Todos conhecemos os acontecimentos através da mídia, com os filmes sobre jornalismo, sabemos também de como os acontecimentos tornaram-se notícia. Os filmes de jornalismo não deixam de ter um caráter de “documentário de bastidores”. (BERGER, 2002, p.16).

Quando falamos sobre filmes de jornalismo, o cinema americano se destaca. Não é à toa que o primeiro filme com essa temática foi produzido nos Estados Unidos (BERGER, 2002). Destaque na figura 2, *The Power of the Press* (1909), de Van Dyke Brook, se tornou inspiração para o longa homônimo, lançado em 1928, dirigido por Frank Capra, que traz um personagem jornalista como herói em uma grande aventura.

Figura 2: Pôster de *The Power of the Press* (1928)



Imagem: IMDb/Reprodução

Levando em conta tantos filmes de jornalismo norte-americanos, Christa Berger (2002) afere que nenhum país conseguiu traduzir tão bem o imaginário coletivo associado ao jornalista do que os filmes dos Estados Unidos. Segundo a autora, os filmes do país contribuíram para a associação do jornalista à investigação, à aventura, à coragem, ao cinismo, à arrogância e falta de escrúpulos (BERGER, 2002). Ao falar sobre como a mitologia jornalística contribui para a imagem que os jornalistas têm, Traquina (2013) aponta que “a magia do cinema oferece uma constelação de símbolos e representações da mitologia jornalística” (TRAQUINA, 2013, p. 49), isto é, o cinema é relevante para entendermos o que a sociedade pensa sobre esses profissionais.

De acordo com Berger (2002), os filmes contribuem para a fixação de um tipo ideal de jornalista, ou seja, a construção da imagem do profissional de jornalismo nos longas acaba contribuindo para a formação de uma espécie de comportamento padrão, e que a sociedade em geral associa a todos os jornalistas que conhece. Seguindo nesse sentido, Senra (1997) defende que as produções audiovisuais têm o poder de criar, reproduzir e fixar imagens desses profissionais, podendo até perpetuar estereótipos sobre os jornalistas. Ou, como diria Pesavento (2003), o cinema ajuda a forjar um imaginário coletivo sobre os profissionais do jornalismo, e sobre a profissão em si.

Isabel Travancas (2001) parece compartilhar do mesmo ponto de vista quando destaca que, ao longo dos anos, o cinema colaborou com a construção de algumas imagens do jornalista que podem ter influenciado na escolha de futuros profissionais da área. Essa perspectiva também é compartilhada por Traquina (2013) ao mencionar que os filmes atraem jovens para a atividade jornalística e, conseqüentemente, para os cursos universitários em comunicação. Travancas (2001) argumenta que essa popularização através do cinema se dá também em diversas outras áreas de atuação:

O século XX e o cinema nasceram quase juntos e, sem dúvida, o segundo registrou e expressou com cores, som e imagem muito do que se viveu e pensou nestes cem anos. O cinema, com seu enorme poder de penetração nos mais diversos grupos sociais, ajudou a construir mitos, a divulgar saberes novos, como a psicanálise e a popularizar atividades e profissionais, como foi o caso da imprensa e dos jornalistas (TRAVANCAS, 2001).

A partir dos anos 1930, foram produzidos muitos filmes que denunciaram e exploraram a relação promíscua entre os poderes, estado, sistema jurídico, política e imprensa (BERGER, 2002). As principais críticas feitas à imprensa estavam no comportamento dos donos dos jornais, associado recorrentemente ao ganho de lucro, acima de tudo, e ao

sensacionalismo, além da ambição de ser mais ágil do que a concorrência. O mais conhecido *newspaper movie*, *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, é um exemplo de longa-metragem que traz um profissional do jornalismo, dono de jornal – e, no caso, também revistas, estações de rádios, agências de notícias e etc. – que é tomado pela ganância. Inclusive, segundo Christa Berger (2002), o filme aborda também as teorias da comunicação vigentes nos anos 1940, que fizeram parte da estrutura do filme, indo além da mera representação somente do jornalista, ampliando para a prática jornalística.

Ao longo dos anos, o jornalismo também trouxe sua temática para o cinema de formas diferentes, como é o caso de filmes baseados em histórias reais. Alguns filmes deste tipo, procuram trazer o papel da imprensa em defesa da democracia (BERGER, 2002), como *Todos os Homens do Presidente* (1976), de Alan J. Pakula, apresentados na figura 3, onde a investigação de uma dupla de jornalistas termina com a queda do presidente. Para Travancas (2001), o filme é um exemplo que alimenta a ideia de que o jornalista também pode agir como cidadão atuante e transformador da realidade. O longa de Pakula traz ainda um tipo de jornalista que é muito comum nos filmes de jornalismo: o investigador. Eles aparecem quando o jornalista assume o papel de detetive e efetiva a ideia da imprensa como quarto poder (TRAVANCAS, 2001). Traquina (2013, p.55) reflete sobre a ideia deste jornalista, que também pode ser chamado de caçador, que está sempre em busca da verdade: “É no encontro do repórter com o detetive que temos o jornalismo de investigação”. Segundo ele, a década de 1970 foi a grande época do jornalismo investigativo, motivada em grande parte pelo caso Watergate, o que deixou marcas que refletem no jornalismo até hoje, dentro e fora dos Estados Unidos (TRAQUINA, 2013). Outro longa mais recente que também acompanha repórteres em uma grande investigação é *Spotlight: Segredos Revelados* (2015), de Tom McCarthy, conforme exposto na figura 3. Também baseado em uma história real, o filme mostra os bastidores da investigação sobre casos de pedofilia envolvendo padres da Igreja Católica.

Figura 3: *Spotlight: Segredos Revelados* (2015) e *Todos os Homens do Presidente* (1976)



Fotos: IMDb

Em ambas as imagens da figura 3, apesar da distância temporal entre eles, é possível perceber o ambiente iluminado, com foco na apuração das informações e no trabalho da equipe, características importantes para a profissão, conforme vimos no capítulo 2.

Contrária a essa essência positiva da profissão e do profissional, Travancas (2001) defende que há no cinema uma ideia de dualidade dentre as principais características dos jornalistas transformados em personagens filmicos. A autora ressalta que ao longo dos anos o cinema privilegiou o jornalista herói e o jornalista bandido, fazendo com que eles fossem, mais frequentes, oscilando entre um e outro nos filmes de jornalismo:

O vilão é representado pelo profissional que não mede esforços para conseguir seus objetivos e dar um “furo” de reportagem. Sem caráter e trafegando pelos submundos do crime, ele não hesita em colocar sua carreira na frente de tudo e todos. O herói identifica-se com os valores do mundo público e defende a verdade, a democracia e o bem comum. (TRAVANCAS, 2001, p.2)

Um exemplo de jornalista vilão é o personagem Charles Tatum, do filme *A Montanha dos Sete Abutres* (1951). O jornalista faz de tudo para ter visibilidade e conseguir o emprego que deseja. Durante todo o filme, Tatum manipula as fontes, mente para as autoridades policiais e transforma o caso que está apurando em um grande espetáculo sensacionalista. Ao contrário deste profissional, o cinema também privilegiou o jornalista mocinho, como é o caso dos bons investigadores e detetives. O longa-metragem *Spotlight: Segredos Revelados* (2015), por exemplo, traz uma equipe de jornalistas lutando incessantemente para conseguir comprovar os casos de pedofilia e ainda evidenciar que a Igreja Católica tinha conhecimento e encobria dos fatos.

Ainda sobre o jornalista herói, o cinema viu no profissional de jornalismo um bom perfil para protagonizar filmes de guerra (BERGER, 2002). O correspondente de guerra é aquele que guia a trama em meio a perigos constantes, como nos filmes *Os Gritos do Silêncio* (1984), de Rolland Joffé, e *Sob Fogo Cerrado* (1983), de Roger Spottiswoode, expostos na figura 4.

Figura 4: Cenas de *Os Gritos do Silêncio* (1984) e *Sob Fogo Cerrado* (1983)



Fotos: IMDb

Fora do âmbito da prática profissional e das características da profissão, os jornalistas são trazidos nos longas de várias formas. Segundo Berger (2002), muitas vezes eles são associados ao descuido com a sua vida pessoal, e isso geralmente é justificado nas tramas pelo árduo trabalho do personagem. Ou, podemos dizer, pela obsessão do profissional em compreender ou desvelar os meandros da história que quer transformar em notícia. Em decorrência disso, é frequente que eles sejam apresentados nos filmes sem laços familiares ou com problemas com família e amigos. Um exemplo dessa prática é trazido em *Todos os Homens do Presidente* (1976), em que a dupla de jornalistas deixa de lado as suas vidas particulares para se dedicarem totalmente ao caso que estavam investigando. Para Traquina (2013), isso é comum aos jornalistas: uma das características da comunidade jornalística é em relação aos sacrifícios pessoais, e os efeitos que a profissão tem sobre a vida privada dos profissionais.

No cinema, a ideia de que os jornalistas são solitários, independentes e destemidos também é um reflexo de uma vida pessoal turbulenta ou até inexistente (BERGER, 2002). Além de solitários em suas vidas pessoais, o trabalho em equipe também não é enfatizado no filme; ao contrário, mostra-se muito mais uma disputa e uma desconfiança entre os profissionais de uma mesma empresa. Essa visão, afinal, é efeito dessa forma de

representação, que estabelece, como explica Pesavento (2003), os vínculos entre aqueles que se reconhecem, ao mesmo tempo em que delimita quem está fora desse grupo.

Contudo, é possível afirmar que o cinema e o jornalismo têm uma relação estreita, seja com o jornalismo fornecendo enredos, tramas e plots para novos filmes, seja com o cinema contando a história do jornalismo e caracterizando os profissionais da área, contribuindo para o reforço de um imaginário coletivo acerca destes profissionais, como é o caso do filme que serve de objeto para esta pesquisa.

3.3 WES ANDERSON E A SUA CARTA DE AMOR AO JORNALISMO

Lançado em 2021, o longa-metragem *A Crônica Francesa* foi dirigido pelo cineasta Wes Anderson e roteirizado por Jason Schwartzman, Roman Coppola, Hugo Guinness em conjunto com Anderson. Lançado durante a 74ª edição do Festival de Cannes, atualmente o filme está disponível na plataforma de streaming Star+¹⁰.

Com o título original *The French Dispatch*, o filme foi inspirado na revista norte-americana *The New Yorker*¹¹, fundada pelo editor Harold Ross em 1925. A *The New Yorker* publica reportagens, comentários políticos e culturais, textos de ficção, poesia e humor, assim como o jornal fictício *The French Dispatch of the Liberty, Kansas Evening Sun*, que dá nome ao longa-metragem de Anderson. Percebe-se que a *The New Yorker* serviu de inspiração para o filme tanto nos personagens e nas histórias contadas, quanto no visual da produção cinematográfica. Wes Anderson confirmou a informação em entrevista¹² publicada na *The New Yorker*, logo antes da estreia comercial do filme, em 2021, e realizada pela jornalista Susan Morrison. No artigo *How Wes Anderson Turned The New Yorker Into 'The French Dispatch'*, o diretor revelou que começou a acompanhar as publicações da *New Yorker* ainda na época do colégio, tendo inclusive uma coleção de edições da revista (MORRISON, 2021).

¹⁰ A plataforma de streaming pode ser acessada em: <www.starplus.com/> Acesso em 11 de março de 2023

¹¹ Versão digital disponível em <www.newyorker.com/>. Acesso em: 10 de março de 2023

¹² Artigo “How Wes Anderson Turned The New Yorker Into “The French Dispatch” disponível em <<https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/how-wes-anderson-turned-the-new-yorker-into-the-french-dispatch>> Acesso em: 10 de março de 2023

Figura 5: Pôster de *A Crônica Francesa* (2019)



Foto: Disney/Divulgação

Como de costume nos filmes do diretor, o elenco é composto por diversos atores com carreiras consagradas como Bill Murray, Tilda Swinton, Frances McDormand e Jason Schwartzman, mas também conta com novos nomes como Timothée Chalamet e Saoirse Ronan. Integram o elenco, ainda, Benicio del Toro, Owen Wilson, Elisabeth Moss, Adrien Brody, Edward Norton, Léa Seydoux, Christoph Waltz e Anjelica Huston. A primeira cena de *A Crônica Francesa* anuncia como se dará a estrutura do filme, a tipografia que aparece na tela mostra para o espectador que o filme consiste em um obituário, um pequeno guia de viagem e três artigos de destaque da *The French Dispatch*, uma revista americana, feita em uma cidade fictícia da França. Sendo assim, a produção é dividida em prólogo, epílogo, e quatro histórias independentes. No filme, não há menção sobre o período em que a produção se passa, mas em razão dos acontecimentos da trama é possível especular que o longa-metragem acontece entre os anos de 1960 a 1970. O principal indício desta afirmação é que uma das histórias do filme foi inspirada nos eventos de maio de 1968, conforme Wes Anderson destacou em entrevista à Susan Morrison (2021).

Figura 6: A redação do The French Dispatch



Foto: Star+

O longa-metragem retrata a redação da revista (figura 6) que precisa fazer o fechamento da última edição do periódico, junto com o obituário do recém falecido editor-chefe **Arthur Howitzer Jr.** (Bill Murray – figura 7a). O personagem é baseado no fundador da The New Yorker, Harold Ross, e em William Shawn, o segundo editor da revista norte-americana (MORRISON, 2021).

A trama se desenvolve a partir de quatro artigos principais: o primeiro apresenta a cidade fictícia em que a revista está sediada, e é narrado pelo jornalista **Herbsaint Sazerac** (Owen Wilson – figura 7b), que passeia pelas ruas de bicicleta, enquanto narra detalhes sobre o lugar e as pessoas que vivem ali. Este seria o guia de viagem citado inicialmente pelo filme. Wes Anderson afirma que o personagem interpretado por Owen tem um pouco do jornalista Joseph Mitchell e da escritora Lucy Sante – ambos já foram colaboradores da The New Yorker –, além do próprio Wilson, que, segundo o diretor, anda de bicicleta com frequência (MORRISON, 2021).

O segundo gira em torno da vida de um artista que pinta retratos de uma agente penitenciária da prisão, onde cumpre sentença por homicídio. O artigo parte do momento em que ele é descoberto por um homem cuja pretensão é torná-lo um pintor de prestígio e segue durante uma parte da sua carreira. A história é contada pela jornalista e curadora de arte **J.K.L. Berensen** (Tilda Swinton – figura 7c), em uma palestra sobre a famosa carreira do

artista visual e também prisioneiro. A personagem foi inspirada na jornalista e palestrante de arte Rosamond Bernier (MORRISON, 2021).

O terceiro artigo se desenvolve a partir do relato da repórter **Lucinda Krementz** (Frances McDormand – figura 7d), na cobertura de um protesto estudantil iniciado pela insatisfação dos estudantes por não poderem acessar o dormitório feminino da universidade local. No decorrer da história, focada em um jovem líder revolucionário, a manifestação toma maiores proporções por outros motivos, como o recrutamento militar obrigatório.

Segundo Wes Anderson, a personagem interpretada por Frances McDormand foi inspirada na escritora canadense Mavis Gallant, que passou grande parte da vida na França, e na jornalista Lillian Ross, que também integrava a equipe da *The New Yorker*. Na entrevista concedida à Susan Morrison (2021), Anderson afirmou que a Krementz tem um pouco da atriz Frances McDormand; inclusive, o cineasta inclui no filme uma frase que certa vez ouviu Frances falar a um garçom esnobe: “por favor, deixe-me minha dignidade”¹³.

A última história é narrada por **Roebuck Wright** (Jeffrey Wright – figura 7e) que, durante uma entrevista na televisão, começa a falar sobre o perfil de um chef de cozinha famoso, mas que, durante a entrevista, acaba relatando um sequestro e perseguição policial. Para criar o personagem Roebuck, Wes Anderson se inspirou no jornalista AJ Liebling e no escritor James Baldwin (MORRISON, 2021).

O filme termina com todos os jornalistas escrevendo o obituário do editor, que sempre aparece no final de cada história, editando o texto com o devido autor. Em *A Crônica Francesa*, Wes Anderson explora elementos típicos dos seus filmes, como direção de arte e fotografia marcantes e diálogos extensos. Alternando entre o uso do preto e branco e o colorido, o filme é inteiramente simétrico, com diversos planos sequências, e inclusive, conta com uma cena feita inteiramente em animação.

¹³ Tradução nossa

Figura 7: Personagens-jornalistas principais

a)



b)



c)



d)



e)



Fotos: Star+

O cineasta Wes Anderson tem um estilo que se destaca nos filmes que dirige, produz e roteiriza. Cores, simetria e movimentos de câmera rápidos são alguns dos elementos narrativos que estão sempre em seus longas-metragens. Sobre as tramas, no livro *The Wes*

Anderson Colletion, de Matt Zoller Seitz (2013) – produzido durante 20 anos, com Seitz acompanhando a carreira de Wes Anderson –, o escritor Michael Chabon (SEITZ, 2013) aponta a magia da arte que está presente nas produções do diretor. Para ele, os filmes de Anderson:

Compreendem e demonstram que a magia da arte, que extrai beleza da fragilidade da decepção, do fracasso da decadência, até mesmo da feiura e da violência é autêntica apenas para o grau em que não tenta nem esconder os fatos sombrios nem os truques empregados para realizar a mudança imediata. (SEITZ, 2013, p.23, tradução da autora)

Wes Anderson parece não se prender tanto ao mundo real, ele cria mundos próprios, como o hotel cor-de-rosa no meio da neve em *O Grande Hotel Budapeste* (2014) (figura 8a); viagens desastrosas entre irmãos que não se falam há anos, como no filme *Viagem a Darjeeling* (2007) (figura 8b). Quando o assunto é família, Wes Anderson cria os personagens mais diferentes entre si e une-os pelo sangue, como em *Os Excêntricos Tenenbaums* (2001) (figura 8c), e ainda, o longa-metragem em feito em *stop-motion*, *O Fantástico Sr. Raposo* (2009) (figura 8d).

Figura 8: *O Grande Hotel Budapeste* (2014), *Viagem a Darjeeling* (2007), *Os Excêntricos Tenenbaums* (2001) e *O Fantástico Sr. Raposo* (2009)

a)



b)



c)



d)



Fotos: Star+

E uma equipe de jornalistas, trabalhando juntos a bastante tempo e formando uma espécie de comunidade interpretativa, como definiu Zelizer (1993), não deixa de ser um tipo de família, provavelmente disfuncional. Como dissemos na introdução, o filme *A Crônica Francesa* foi considerado uma carta de amor ao jornalismo pelo escritor Leigh Singer (2021), no artigo *The French Dispatch pens a lavishly Andersonian love letter to journalism*, publicado no British Film Institute. Apresentando uma redação de revista com vários jornalistas em papéis principais, sendo inspirado livremente em uma revista real e jornalistas diversos, nem sempre um filme de jornalismo é considerado uma carta de amor à profissão. Para Singer (2021), o filme

é um presente para a revista *The New Yorker* – especialmente seus escritores cosmopolitas pioneiros de meados do século 20, como AJ Liebling, Mavis Gallant e James Baldwin – e para o cinema e a cultura de sua pátria adotiva, a França. [...] É também sua mistura mais densa e desorientadora. Moldado como se estivéssemos folheando as páginas da publicação titular, um desdobramento do jornal fictício americano *The Liberty*, *Kansas Evening Sun*. (SINGER, 2021, tradução da autora)

Em entrevista¹⁴, quando perguntado sobre o filme ser uma carta de amor ou não, Wes Anderson discorda da crítica, mesmo falando que os colegas do estúdio assim descreviam o filme (MORRISON, 2021):

Eu não posso usar essa frase exata, só porque não é uma carta de amor. É um filme. Mas é sobre jornalistas que amei, jornalistas que significaram algo para mim. Durante a primeira metade da minha vida, pensei no *The New Yorker* principalmente como um lugar para ler ficção, e o filme que fizemos é todo ficção. Nenhum dos jornalistas do filme realmente existiu, e as histórias são todas inventadas. Então fiz um filme de ficção sobre reportagem, o que é estranho. (MORRISON, 2021, tradução da autora)

Sendo assim, o filme *A Crônica Francesa* se destaca dentre os recentes filmes de jornalismo lançados, visto que apresenta vários personagens-jornalistas e conta com múltiplas tramas envolvendo esses personagens, ao contrário por exemplo, dos filmes referência, citados anteriormente neste trabalho, como *Todos os Homens do Presidente* (1976), *Cidadão Kane* (1941) e *Spotlight* (2015). Isso deve-se também por conta de seu formato, o de antologia, que permite tramas independentes em um mesmo filme.

¹⁴ Artigo “How Wes Anderson Turned The New Yorker Into “The French Dispatch” disponível em <<https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/how-wes-anderson-turned-the-new-yorker-into-the-french-dispatch>> Acesso em: 10 de março de 2023

Neste capítulo, compreendemos os conceitos de representação e imaginário para entender como os jornalistas e o jornalismo costumam aparecer no cinema. Também conhecemos o objeto deste estudo, o filme *A Crônica Francesa*, entendendo as inspirações que levaram Wes Anderson a fazer um *newspaper movie*. Além disso, comentamos sobre o estilo dos filmes de Wes Anderson, que se repete no filme *A Crônica Francesa*, conforme veremos a seguir. No próximo capítulo, analisaremos as características dos jornalistas do filme.

4 THE FRENCH DISPATCH: A REDAÇÃO

Depois de compreendermos a relação entre o jornalismo e o cinema, neste capítulo iremos analisar o filme *A Crônica Francesa*, com foco nos aspectos narrativos e estéticos. Para tal, utilizaremos os livros *Lendo as imagens do cinema* (2009), de Laurent Jullier e Michel Marie, e *Ensaio sobre a análise fílmica* (2002), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Primeiramente, analisaremos as características dos personagens-jornalistas do

filme, assim como as suas interações com as fontes e as relações dos jornalistas com o editor. Ao final, será feita uma análise geral da redação do *The French Dispatch*.

4.1 OS JORNALISTAS DE WES ANDERSON

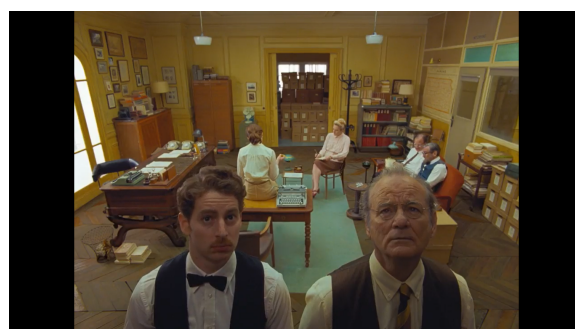
No primeiro subcapítulo, apresentaremos os personagens Arthur Howitzer Jr, Herbsaint Sazerac, Lucinda Krementz e Roebuck Wright e exploraremos como eles são retratados no filme. Nesta pesquisa, optamos por não analisar a personagem J.K.L. Berensen devido a sua atuação profissional no filme ser mais como curadora de arte do que de fato como jornalista.

Para tal análise, selecionamos as cenas em que os jornalistas são apresentados pela primeira vez, e também incluímos cenas em que as suas personalidades se destacam. Além disso, analisaremos a relação fonte-jornalista a partir das cenas de interação entre os personagens Lucinda Krementz e Zefirelli. A escolha deu-se em razão de a relação dos dois ir além da prática jornalística, ajudando a revelar traços da personalidade da jornalista em questão. Também será discutido a relação entre os jornalistas e o editor-chefe da redação, por meio das cenas em que eles interagem entre si.

4.1.1 Howitzer

O filme *A Crônica Francesa* começa e termina com o obituário do editor Arthur Howitzer Jr., filho do fundador da revista *The French Dispatch of the Liberty, Kansas Evening Sun*. Neste ponto, o espectador é apresentado brevemente para os jornalistas e funcionários da redação do *The French Dispatch*, assim como a sua fundação. A primeira imagem que o espectador vê de Howitzer é a ilustração do seu obituário, como pode ser observado no quadro 1. Nela, vemos o personagem e os mesmos elementos que circularam o escritório do editor como a máquina de escrever, o telefone e um exemplar da revista, junto com os escritos “Editor-in-Chief Dead at 75”. O enredo do filme gira em torno da morte deste personagem, já que em seu testamento, ele ordenou que a revista fosse descontinuada após a sua morte.

Quadro 1: Primeiras aparições de Arthur Howitzer Jr.



Fotos: Star+

No seu obituário, além da rápida menção ao pai que lhe deixou a revista como herança, a vida pessoal de Howitzer não é muito comentada, a maior parte da história é em relação à revista, tanto sobre aos jornalistas contratados por ele, quanto em relação ao seu jeito de tratá-los e aos seus modos de agir como editor-chefe. Neste ponto podemos observar que a vida pessoal do editor fica em segundo plano, ou seja, o que orienta a sua identidade, é a profissão, conforme afirma Travancas (2011) ao dizer que a profissão define a trajetória dos jornalistas.

Sobre a forma como o editor vê seus funcionários, quando a narradora fala “ele levou o mundo para o Kansas” (0’2”17), entendemos que, além de seus jornalistas serem de outro país, podemos aferir também que eles têm uma importância maior para Howitzer e para a revista. No filme *O mágico de Oz* (1939), a personagem Dorothy mora no Kansas e, na trama, não estar mais no Kansas, significa sair do mundo real e entrar em um mundo mágico. No caso de Howitzer e seus jornalistas, isso parece ocorrer ao contrário.

Essa afinidade do editor com seus jornalistas também pode ser observada nos seus desejos do testamento: assim que ele morresse, as impressoras deveriam ser desligadas, os escritórios precisavam ser vendidos e a equipe deveria receber um bônus, assim como serem liberados dos seus contratos empregatícios.

Logo nas primeiras cenas de Howitzer, ele aparece reunido com a equipe do jornal, porém sem os jornalistas principais do filme (observados na figura 6). Já nessas cenas, podemos observar que Howitzer está do lado oposto aos outros funcionários, enquadrado em

lado e de frente, em uma simetria precisa em plano médio – mostrando que o foco da cena é ele, e além disso evidenciando que será Howitzer que dará a palavra final naquele ambiente. Em paralelo, o modo que ele defende os seus jornalistas, das reclamações dos demais membros da equipe, é observável na cena. Enquanto os revisores e outros repórteres comentam sobre os textos da nova edição da revista, preparando a revista para a publicação, como é procedimento comum no jornalismo (ARAÚJO, 2021), Howitzer tolera erros de gramática de Barenzen, relatando que alguns são intencionais, e quando ouve que Kremenz escreveu 12 mil palavras a mais do limite na sua reportagem, ele defende que o trabalho é um de seus melhores, por exemplo. Howitzer é esteticamente apresentado como um editor metódico, visto que, como pode ser observado no quadro 1, o seu escritório é organizado sistematicamente e seus movimentos são leves e precisos. Em sua mesa há três telefones enfileirados, três pilhas de papéis, as cores da máquina de escrever são as mesmas dos detalhes da decoração do escritório, como o tapete e o abajur, tudo ali remetendo a uma organização determinada.

Sobre os telefones da mesa do editor, é interessante notarmos como os jornalistas costumam ser apresentados nos filmes rodeados de elementos que contribuem para identificá-los como este profissional específico. Como podemos observar em outros filmes como *A Montanha dos Sete Abutres* (1951) e *The Front Page* (1974), referidos na figura 1 deste trabalho, o telefone é um desses elementos que colabora para a identificação do jornalista na trama. No caso de *A Crônica Francesa*, o escritório de Howitzer conta com três telefones na mesa dele, afirmando ainda mais o aspecto de que ele é tão organizado que somente um telefone não seria suficiente, mas ao mesmo denota que ele não quer perder qualquer informação que chegue até ele.

A cena termina com o fechamento da edição da revista: é a hora de Howitzer apagar as luzes da redação, como aponta Araujo (2021), e fazer as escolhas editoriais necessárias. Ainda nesta cena, Howitzer defende os jornalistas: “reduzam a manchete, cortem anúncios e mandem comprar mais papel. Eu não vou matar ninguém” (0’5”42 - 0’5”48). Segundos depois, a narradora revela que o editor mimava, estimulava e protegia ferozmente os seus jornalistas, referindo-se a eles como “a gente dele” (0’6”04). Neste primeiro momento do filme, já é possível aferir que os jornalistas e o editor têm uma certa afinidade entre si, o que contribui para a construção do ethos do repórter, trazendo a ideia do pertencimento do repórter ao campo jornalístico (BENETTI, GADRET, 2017), conforme explicado anteriormente no capítulo 2. Ainda assim, a maneira como Howitzer se relaciona com cada um de seus jornalistas é diferente, por isso, exploraremos a seguir os aspectos dessa relação.

4.1.2 Sazerac

O jornalista Herbsaint Sazerac é apresentado a partir da sua reportagem “O retrato de uma cidade em 300 palavras” (0’6”18), conforme pode ser observado no quadro 2. Enquanto passeia pela rua de bicicleta, Sazerac apresenta ao espectador a cidade fictícia de Ennui, desde cedo pela manhã ao anoitecer, do início até o final da reportagem. Nestas cenas, são utilizados planos médios e gerais, porém, o que se destaca é o plano geral que, segundo Laurent Jullier e Michel Marie (2009, p.24), “insere o sujeito ao seu ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles”.

Quadro 2: Primeiras aparições de Herbsaint Sazerac



Fotos: Star+

Ao passo que o personagem descreve Ennui, ele integra e faz parte da história da cidade que está apresentando. O jornalista é norte-americano, porém, ao descrever Ennui – cidade fictícia da França –, esse ponto fica em segundo plano, já que ele fala da cidade como se fosse sua, ele conhece todos os cantos, conhece seu passado e seu presente. Além disso,

quando apresenta a cidade e faz parte dela, ele rompe a quarta parede e olha para a câmera, ou seja, olha para o espectador, passando a sensação de que nós estamos conhecendo a cidade pelo seu texto, tornando-se então uma espécie de vitrine de Ennui. Sazerac é o tipo de repórter que gosta de estar na rua e de ter contato com as pessoas, uma das características que auxiliam na construção do ethos do bom jornalista (BENETTI, GADRET, 2017). Por outro lado, Sazerac não interage diretamente com os moradores da região, apenas fala sobre a cidade e descreve as pessoas como se elas não estivessem ali, demonstrando um certo distanciamento entre o jornalista e as suas fontes. Ao mesmo tempo, em cenas anteriores, o editor Howitzer defende Sazerac dizendo que a população da cidade "são as pessoas dele" (0'5"10), destacando que apesar de não demonstrar proximidade emocional, o jornalista observa, conhece e sabe de quem está falando, destacando um dos saberes profissionais do jornalista, o "saber de narração" (TRAQUINA, 2013). A partir disso, podemos inferir que os traços de proximidade e distanciamento do jornalista com a população revelam uma certa ambiguidade na personalidade deste personagem.

Durante a conversa com o editor Howitzer (0'9"43 - 0'10"19), retomamos a ideia de que Sazerac representa tanto a cidade, que parece ser uma vitrine dela, de acordo com o enquadramento da cena apresentada no quadro 3.

Quadro 3: Interação entre Sazerac e Howitzer





Fotos: Star+

Na cena do quadro acima, observamos uma das funções mais importantes do editor: a edição do texto do repórter. No caso da edição do texto de Sazerac, Howitzer está no espaço do jornalista, no escritório que guarda instrumentos de trabalho de Sazerac, como a sua bicicleta e as suas câmeras fotográficas. Como é papel deste profissional, Howitzer revisa o texto de Sazerac enquanto pacificamente questiona o jornalista, perguntando se conteúdo não está mostrando Ennui de uma forma muito decadente, destacando ratos, gigolôs e cadáveres da cidade, mas Sazerac é contrário a esta opinião – isso enquanto segue na vitrine que o enquadramento o mantém. Nesta cena, enquanto discordam entre si, eles permanecem em lugares diferentes do quadro, mas a partir do momento em que Howitzer propõe um corte de parágrafo no texto, Sazerac sai da sua “vitrine” e vai até o editor para ver a sugestão de perto. Isto é, ele deixa o lugar de integrante da cidade, para ver aquele texto (e a cidade) como espectador dela, e ver também os seus defeitos, que no caso literal da cena é o parágrafo repetido no texto.

A partir disso, também é possível destacar um aspecto de Howitzer como editor: a sua flexibilidade. Tanto o editor quanto o jornalista, sabem que a última palavra é de Howitzer, e ainda sim, ele edita o texto em conjunto com Sazerac, ouvindo os motivos das suas decisões levando em consideração que o texto é do repórter. Uma vez que, no final, é o nome de Sazerac que estará junto ao texto na revista, como destacam Bill Kovach e Tom Rosenstiel (2003) ao defenderem a liberdade do repórter em questionar e apontar estratégias de seus textos.

4.1.3 Krementz

Jornalista de política da The French Dispatch, Lucinda Krementz aparece pela primeira vez durante a cobertura de um protesto estudantil inspirado no movimento de Maio de 1968. Inicialmente, na ilustração de abertura do artigo “Diário de um movimento estudantil”, Krementz aparece com a expressão séria enquanto escreve em um bloco e fuma um cigarro, conforme pode ser observado na primeira imagem do quadro 4.

Quadro 4: Primeiras aparições de Lucinda Krementz



Fotos: Star+

Na primeira aparição da personagem, Krementz acompanha uma partida de xadrez entre os alunos e a administração da universidade local, que negociam sobre o direito dos estudantes homens terem acesso livre ao dormitório feminino. Krementz assiste ao jogo sentada de lado em uma posição no alto do auditório, enquanto segura seu bloco de notas atenta em todos os movimentos da sala. Inclusive, em sua primeira fala na cena, Krementz repreende uma estudante, que está distante dela, por estar pisando na tapeçaria do espaço. A partir desta cena, apresentada no quadro 4, enquanto espectadores, somos levados a acreditar que Krementz é mais cética, centrada e até ranzinza – aspectos que começam a mudar no decorrer da trama. Inclusive, ainda na cena do jogo, o enquadramento passa a sensação de que ainda não conhecemos essa personagem o suficiente, pois, para mostrar Krementz de corpo inteiro são utilizados planos médios, ou seja, vemos esta personagem e o ambiente ao seu redor, mas não nos aproximamos dela ainda.

Na cena seguinte, Krementz chega até a casa do líder do movimento, Zefirelli, para entrevistar os pais do adolescente de 19 anos. Em plano geral, vemos todos sentados à mesa, até que a jornalista descobre que os anfitriões convidaram um homem para se juntar a eles no jantar. Na cena, ainda fumando um cigarro, Krementz fala para os pais do garoto que entende que a intenção dos dois seja boa, mas enquanto narradora da reportagem, ela diz que “a sensação é de agulhadas leves na pele exposta” (0’45”45 - 0’45”50). Enquanto isso, nos aproximamos cada vez mais da personagem, entendendo o quão constrangedor é aquele

momento; ao mesmo tempo, o plano muda: vai de geral para médio, ou seja, essa aproximação é tanto narrativa quanto estética.

Quadro 5: Cena da dor nos olhos



Fotos: Star+

“Depois vem a vermelhidão e o inchaço dos músculos orbitais” (0’46”00) diz Kremetz, enquanto vemos a maquiagem revelando uma lágrima escorrendo na lateral de seu rosto. A personagem explica que não é uma solteirona: “acredite no que digo, eu vivo sozinha de propósito. Prefiro relações que se acabam. Escolho deliberadamente não ter marido nem filhos. Os maiores empecilhos para mulheres que queiram viver de e para escrever” (0’46”02 - 0’46”17). Como exposto no quadro 5, a cena, que inicia junto com o diálogo, começa em plano *close-up* e termina em plano geral. De acordo com Laurent Jullier e Michel Marie (2009):

a passagem em *close-up* pode apresentar uma “aproximação” no sentido próprio e figurado – que obedece a um desejo de entrar em intimidade maior com um personagem. [...], mas há também motivações psicológicas (esboçar um retrato de um personagem “em pedaços”) [...]. (JULLIER, MARIE 2009, p.24)

Em um primeiro momento, o espectador pode achar que a personagem está de fato chorando, afetada pelo desconforto causado pelos pais de Zefirelli. Até que Kremetz pergunta porque todos estão chorando; enquanto a resposta dos pais é porque é uma situação triste, a personagem afirma que está com dor nos olhos, e diz ter algo errado com o apartamento. Logo após, podemos ouvir sons de bombas de gás lacrimogêneo vindos de fora do apartamento, causadas pelo conflito entre os estudantes e a polícia, justificando a ardência nos olhos. Posteriormente, Kremetz revela que, além do gás, também está chorando porque está triste. Em Kremetz, observamos uma característica comum aos jornalistas no cinema: a

solidão em sua vida pessoal (BERGER, 2002; TRAQUINA, 2013). Apesar de afirmar que escolhe estar sozinha, os planos utilizados nesta cena – do close-up para o geral –, já fazem o espectador suspeitar da afirmação de Kremenz.

Logo depois da cena analisada anteriormente, vemos o encontro entre Kremenz e Zefirelli, que estava escondido na casa dos pais. A relação entre os dois já inicia de forma mais íntima – no banheiro, enquanto arruma a maquiagem borrada, Kremenz vê Zefirelli na banheira, pelado enquanto escreve o seu manifesto, conforme apresentado no quadro 6.

Quadro 6: Início da relação com Zefirelli



Fotos: Star+

Logo na primeira cena deste encontro já temos um plano *close-up* mais duradouro, focado no rosto da jornalista, assim podemos ver com precisão a maquiagem escorrida em seu rosto. Neste momento, a jornalista conta para Zefirelli que estava chorando por estar triste, e eles se abrem um com o outro: enquanto o líder do movimento fala que não acha que a jornalista seja solitária, Kremenz aconselha o garoto a falar com os pais e se oferece para revisar o manifesto que ele está escrevendo. O desfecho desta interação acontece em alguns segundos depois: a jornalista retorna à sala de jantar e logo em seguida Zefirelli aparece utilizando uma máscara de gás lacrimogêneo, e segurando outra na mão. Kremenz levanta da mesa, veste a máscara e os dois saem de cena.

O relacionamento entre Kremenz e Zefirelli segue até o final desta pequena história, ou seja, é uma relação que começa e acaba, como a jornalista prefere. Para refletir sobre a

relação fonte-jornalista, trazemos duas cenas apresentadas no quadro 7, em que os próprios personagens comentam acerca de uma neutralidade jornalística por parte de Kremenz.

Quadro 7: Relacionamento de Kremenz e Zefirelli



Fotos: Star+

A primeira vez em que a expressão é mencionada é na cena em que Kremenz e Zefirelli estão em um quarto de hotel, em mais um momento íntimo, enquanto a jornalista escreve o artigo sobre o movimento estudantil e Zefirelli lê e fala sobre seu manifesto. Primeiramente, nesta cena, é interessante observar o movimento da câmera: primeiro vemos Kremenz, e logo após a câmera flui para o lado mostrando Zefirelli na cama junto com ela. Neste momento, ainda não há conflito entre os dois, então eles são mostrados juntos em plano geral, onde vemos todo o quarto de hotel. Quando eles começam a discutir em razão do artigo de Kremenz, eles são mostrados separados em plano médio, através do ponto de vista campo contracampo (JULLIER, MARIE, 2009), ou seja, vemos Kremenz quase do mesmo ponto de vista que Zefirelli a vê e vice e versa. De acordo com Laurent Jullier e Michel Marie (2009), este ponto de vista é comum em um duelo amoroso, por exemplo, que visa a objetividade mostrando o ponto de vista de um e de outro alternativamente.

No meio da discussão, Zefirelli pede um conselho para Kremenz e a jornalista diz: “devo manter a neutralidade jornalística” (0’50”50). Utilizando essa expressão, o filme parece usar o humor para evidenciar que não existe neutralidade no jornalismo, tanto que mostra uma profissional do jornalismo e sua fonte deitados na cama em um momento de intimidade,

falando sobre suas vidas pessoais ao mesmo tempo em que falam sobre o trabalho da jornalista. Esta afirmação se confirma quando analisamos a segunda cena em que a neutralidade jornalística é citada pela personagem Juliette, integrante do movimento estudantil, e após pela própria Krementz.

Na cena apresentada no quadro 7, já durante o protesto, Juliette questiona Zefirelli sobre o manifesto, ficando surpresa ao saber que a jornalista se envolveu escrevendo uma parte do texto (1'01"20). Assim, a garota fala que a jornalista deve manter a neutralidade jornalística e a acusa de estar apaixonada por Zefirelli. Nas cenas em que a neutralidade jornalística é citada, ela é, de certa forma, questionada pelos próprios personagens. Na primeira, Zefirelli acha graça da fala da jornalista, já na segunda os personagens secundários ouvem a fala de Juliette e rebatem ao dizer que não existe neutralidade jornalística, pois é um conceito ultrapassado. Logo após um momento de conflito entre os personagens, Krementz se retira da situação, dizendo que deve manter a neutralidade jornalística, mas também questiona se essa neutralidade realmente existe.

A relação entre Krementz e Zefirelli começa com um interesse em comum entre os dois: a jornalista quer escrever o artigo sobre o movimento e o líder estudantil quer ajuda para escrever seu manifesto. Jornalistas e fontes têm interesses em comum, eles trabalham em um campo de negociação de interesses (GOMIS, 2004), assim como Krementz e Zefirelli. Dito isto, a relação jornalista-fonte, de Krementz e Zefirelli ultrapassa o limite profissional: os dois têm uma relação íntima durante a apuração do movimento estudantil, contrariando as condutas citadas por Moraes (2021), como evitar maior proximidade com as fontes além de manter um cuidado ético, por exemplo.

Os questionamentos sobre o caráter de Krementz são interessantes, pois, como já citado anteriormente, os filmes de jornalismo costumam apresentar os jornalistas como heróis ou como bandidos, oscilando entre um e outro (TRAVANCAS, 2001). No filme *A Crônica Francesa*, Krementz com certeza não é vilã e muito menos heroína, ela tem as suas particularidades como profissional e como pessoa, tendo atitudes questionáveis – como se envolver romanticamente com um jovem que é fonte do artigo que está escrevendo. Apesar disso, no caso de Krementz, o filme reforça a ideia do jornalista que não tem vida pessoal, que só se preocupa com o trabalho e deixa a sua individualidade em segundo plano.

Quadro 8: Interação entre Krementz e Howitzer



Fotos: Star+

Ao final desta parte do filme, na finalização do artigo, temos a cena de interação entre o editor e Krementz, conforme mostrada no quadro 8. Em um plano geral, vemos Krementz de costas para a câmera estática, enquanto ouvimos o som da máquina de escrever. Logo Howitzer bate na porta e Krementz chama-o para entrar em seu escritório, Howitzer aparece na porta entreaberta e olha para a jornalista, que imediatamente aponta para uma cadeira do outro lado da sala, onde está o texto sobre o movimento estudantil; ambos não dizem nada. Após, Howitzer pega o texto, senta na cadeira e começa a ler o artigo. Apesar do

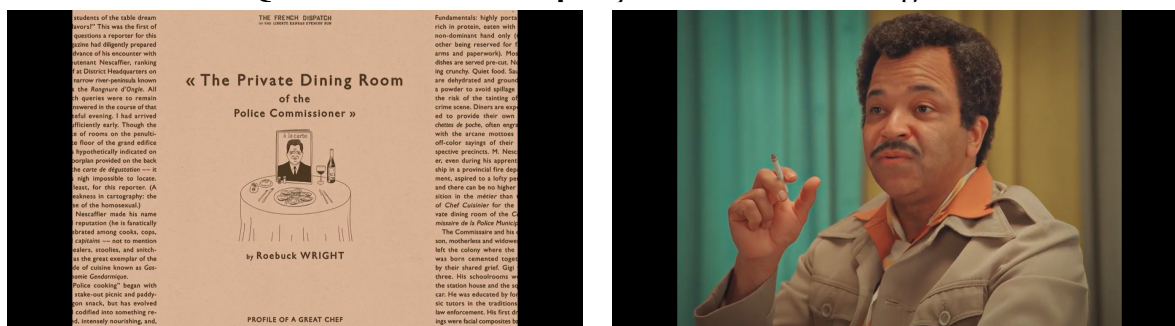
distanciamento físico entre os dois, cada um em um extremo do quadro, o fato de estarem juntos no mesmo plano e não precisarem falar uma palavra entre si demonstra uma certa intimidade entre eles. Krementz não precisa explicar o porquê de o artigo ter 12 mil palavras a mais do que o combinado – como comentado no início da película –, bem como Howitzer não a indaga sobre isso, ainda que lance um olhar para a escritora ao ler a primeira página do material. Além disso, no início do filme, quando Howitzer defende o texto de Krementz, ele afirma que este é um dos melhores textos da jornalista. O silêncio na cena está aqui mais para evidenciar a proximidade do que distanciamento entre os dois: não há o que ser dito, por isso qualquer diálogo a mais demonstraria desconhecimento entre eles.

Esta dualidade, se faz presente ao longo de toda a apresentação de Krementz: vemos ela demonstrando fragilidade ao chorar por estar triste, ao mesmo tempo em que também a vemos chorar em razão do gás lacrimogêneo; vemos ela tentando não opinar sobre os caminhos do protesto estudantil, mas também vemos ela tendo um relacionamento com o seu líder, Zefirelli. Esses pontos reforçam a ideia de uma personagem complexa, que traz questionamentos interessantes acerca do sujeito jornalista para a trama, apresenta erros e acertos enquanto profissional, bem como dúvidas e certezas enquanto pessoa.

4.1.4 Wright

A primeira vez que vemos o jornalista Roebuck Wright, ele está na ilustração do início do seu artigo, com sua imagem em um menu de restaurante, sob uma mesa de jantar. A ilustração combina com a trama que será desenvolvida a seguir no filme: “O perfil de um grande cozinheiro”, título do artigo do jornalista, conforme exposto no quadro 9.

Quadro 9: Primeiras aparições de Roebuck Wright



Fotos: Star+

Conhecemos o personagem e ouvimos a sua história enquanto ele está dando uma entrevista na televisão, como se o espectador estivesse dentro do estúdio de TV, acompanhando o programa dos bastidores. Em todo o filme, esta é a primeira vez que vemos

Roebuck Wright, e ele já aparece com cabelos grisalhos e expressões mais velhas (1'10"14). Nesta cena, podemos aferir que essa entrevista já é algum tempo depois da publicação da revista que contará com o obituário do editor, ou seja, de todas as cenas do filme, esta é a mais adiantada na linha cronológica do tempo da trama. Prova disso é que no início do filme, quando a redação e o editor estão finalizando a edição do jornal, um dos jornalistas fala que Wright ainda não entregou o seu texto, mas que está finalizando.

Durante a entrevista, Wright conta sobre o artigo em que ele iria fazer um perfil de um chefe, que trabalhava para o comissário de polícia da cidade. Porém, durante a apuração, o filho do comissário foi sequestrado, transformando o artigo de Wright em uma mistura de perfil com reportagem da editoria de polícia – como vimos no capítulo 2, na prática jornalística é comum a pauta “cair” e mudar os rumos do planejamento inicial (SILVA, 2002).

No início da história, narrada pelo jornalista, ele chega até o edifício da delegacia de polícia, onde estão o comissário e o chef Nescaffier. Logo nas primeiras cenas, conforme exposto no quadro 10, os planos são sempre gerais, inserindo Wright no ambiente, com todas as luzes apontadas para ele, demonstrando o quanto ele conduz a narrativa.

Quadro 10: Wright conduz a história que conta



Fotos: Star+

Além disso, a cena alterna entre câmera no eixo, ou seja, na altura dos olhos do personagem, e câmera baixa, reforçando a ideia que a história é de Wright, ele que conduz a narrativa. Isso vale tanto para a apuração que ele estava fazendo, quanto ao contar a história

do artigo durante a entrevista na TV. Porém, ao mesmo tempo, ele está perdido no prédio, como se o próprio lugar o estivesse avisando de que a pauta que ele pensa em fazer, na verdade, se transformará em outra.

Ao final desta cena, o jornalista encontra o "galinheiro", onde os policiais deixam os presos que aguardam julgamento. Logo quando Wright avista o espaço de longe, a trilha sonora bem-humorada se transforma em um trovão, conforme o jornalista vai chegando mais próximo do galinheiro. Ainda na cena, Wright conversa rapidamente com um homem que está ali e, antes de avistar vários policiais de vigia, a câmera desliza sob o banco do galinheiro, que conta com o escrito "Roebuck Wright esteve aqui" (1'14"11).

Em outra cena, mais à frente do filme, durante a entrevista que Wright dá na TV, ele conta que já conhecia o galinheiro. O jornalista conta que esteve no galinheiro após ser preso em um bar por ser homossexual, na sua primeira semana morando na cidade. "As pessoas podem ou não se sentirem ameaçadas por sua ira, seu ódio, seu orgulho, mas ame do jeito errado e você se verá em grande perigo", reflete Wright com uma expressão que demonstra cansaço e tristeza. Neste momento, o jornalista conta como conheceu Howitzer: Wright se candidatou para trabalhar no The French Dispatch, por isso lembrava o número de telefone da redação; assim, como última alternativa, o editor foi quem pagou a fiança para a liberação de Wright, e já o contratou para a revista. Nesta cena, apresentada na figura 9, podemos ver o lado cético de Howitzer, quanto Wright começa a chorar discretamente, agradecendo ao editor pela oportunidade. É quando Howitzer fala a sua frase de impacto: "Sem choro".

Figura 9: Cena em que Howitzer contrata Wright



Foto: Star+

Ao final da história de Wright, temos uma cena de Howitzer editando o texto do jornalista. No escritório de Wright, temos dois ambientes, um mais ao fundo – onde o editor

está – e um mais a frente onde o jornalista repousa no sofá, conforme o quadro 11. A cena começa com um plano geral, enquanto os dois ainda discordam sobre aspectos do texto, mas logo depois, Wright retoma a história do artigo para lembrar de uma parte da entrevista com o cozinheiro que ele cortou da matéria, pois o deixou triste. Depois, quando voltamos ao encontro dos dois, o plano já está mais fechado, em um plano médio, evidenciando o editor e o jornalista.

Quadro 11: Interação entre Wright e Howitzer



Fotos: Star+

O conflito nesta cena é interessante, pois a pauta era sobre o chef de cozinha, algo que Howitzer questiona e Wright rebate dizendo que em parte ainda é, mas que não pôde deixar de falar sobre o sequestro e a perseguição policial em que a trama se desdobra – evidenciando o “saber de reconhecimento” do jornalista, que o faz capaz de reconhecer o que é notícia e o que não é (TRAQUINA, 2013). Ao ler o que foi cortado do artigo, Howitzer fala que aquela é a melhor parte de todo o texto, e Wright discorda totalmente. Então, tranquilamente Howitzer fala para que o jornalista não corte essa parte, e assim Wright, o faz. Ali, Howitzer é o editor, cabe a ele a última palavra sobre o que será publicado (ARAUJO, 2021). Apesar de respeitar a individualidade de cada um dos seus jornalistas, Howitzer sabe que uma informação relevante não pode ficar de fora de um artigo somente porque deixou o repórter triste. Ainda que dê sinais de que foi contrariado, Wright assentiu ao pedido do seu editor.

4.2 “Sem choro”: a comunidade de Howitzer

Os jornalistas do The French Dispatch apresentam características diferentes entre si, por mais que compartilhem algumas similaridades. O editor Arthur Howitzer Jr. é sério e metódico, porém defende os seus jornalistas quando necessário. O personagem expressa a sua opinião assim como ouve a opinião do jornalista, mas ainda sim, é ele quem dá a última palavra, e assim ele o faz.

Apesar de ser um jornalista vindo dos Estados Unidos para a cidade francesa fictícia, Herbsaint Sazerac conhece a cidade e faz parte dela. Ele é um repórter que gosta de sair para a rua, indo atrás da notícia e vivenciando-a. Prova disso, é o meio de transporte que utiliza: a bicicleta, que não é carro, em que ele poderia se fechar para ter pouco contato com a população, e não é a pé, em que ele ficaria próximo demais das pessoas. Este ponto reforça a ideia de ambiguidade na personalidade deste jornalista. Quanto a sua relação com o editor, Sazerac mantém um bom relacionamento com Howitzer, defende os argumentos que considera importantes, mas acata as sugestões defendidas pelo chefe.

Lucinda Krementz tem sua história iniciada com uma característica que se faz presente por toda a sua história: a solidão. Durante a trama, a jornalista tem sua ética profissional questionada e, muitas vezes, não consegue se manter distante do acontecimento, interferindo no caso do movimento estudantil que está cobrindo. Apesar disso, a personagem reconhece os seus erros e acertos como profissional. A complexidade da personagem é marcada tanto nas suas falas quanto na forma estética em que ela é apresentada. Já sobre a relação jornalista-editor, Krementz tem uma certa proximidade com Howitzer, ao ponto de eles

ficarem em um ambiente sem precisar falar nada, sem que fique desconfortável para nenhum dos dois.

Roebuck Wright demonstra reconhecer o que é importante na prática jornalística, como perceber que uma pauta já se transformou em outra. Ele se faz presente nos acontecimentos da trama, mas ao contrário de Kremetz, atua apenas como espectador do fato. A vida pessoal do jornalista é abordada rapidamente, em uma lembrança que Wright tem do passado – quando foi preso no galinheiro por ser homossexual – mostrando que ele tem uma vida pessoal mais distante da sua vida profissional, ou seja, na trama vida pessoal e vida profissional deste jornalista não chegam a se misturar. Wright, entretanto, é o único jornalista do filme que vemos ser contratado, e é neste momento que vemos o início da sua relação com o editor da revista. Em primeiro momento, eles ainda se conhecem pouco, mas em razão da atitude de Howitzer, Wright demonstra gratidão pelo editor. Já em um segundo momento, na edição do texto do jornalista, Howitzer e Wright discordam do início ao fim da interação, porém, Wright demonstra entender que naquele momento é o editor que toma a decisão, ou seja, ele havia defendido o seu ponto, mas o seu argumento não teve força.

Em *A Crônica Francesa*, o editor Howitzer rege todo o filme como um maestro que rege uma grande orquestra. Desde o começo da película, iniciada pelo seu obituário, vemos as instruções deixadas em seu testamento, e a partir disso o filme se desenvolve, ou seja, a trama só acontece porque ele morre e a revista precisa ser descontinuada.

Figura 10: Última cena da redação do The French Dispatch



Foto: Star+

Na última cena do filme, exposta na figura 10, vemos os jornalistas reunidos para, então, juntos escreverem o obituário do editor. Aqui, vemos a demonstração de uma pequena comunidade jornalística: os mais diferentes profissionais de jornalismo, conforme explicamos no subcapítulo anterior, reunidos porque são jornalistas e têm um objetivo em comum, além de expressarem admiração pelo editor. Além disso, eles demonstram características específicas da profissão enquanto comunidade, consolidando-se como comunidade interpretativa ao interagirem entre si durante a realização do seu trabalho (ZELIZER, 1993). Outro ponto que contribui para entendermos essa comunidade unida por Howitzer, é que no momento de escrita no obituário não há conflito entre os jornalistas. Quando perguntam quem o fará, Wright coloca o papel na máquina de escrever e anuncia: “vamos escrever juntos” (1’42”19), e assim, cada jornalista cita um trecho do obituário do editor.

No filme, conhecemos duas frases importantes para o editor: “sem choro” – aviso sinalizado no escritório de Howitzer – e “tente fazer parecer que escreveu assim de propósito” – conselho que ele dá aos jornalistas. Na cena final (figura 10), uma das jornalistas começa a chorar, mas logo Kremenz interrompe e relembra o que o editor repetia sempre que necessário: “sem choro” (1’41”35), e assim a jornalista para de chorar imediatamente, assentindo ao comentário de Kremenz.

O editor morre, não deixa a revista, mas, sim, deixa os seus legados para os colaboradores: seja para a vida pessoal – não chorar –, quanto para a carreira profissional – fingir que escreveu de propósito o que escreveu –, e até ambos, já que em todos os momentos do filme que conhecemos a vida pessoal dos personagens foi somente porque ela se misturou com a sua profissão, como é o caso de Kremenz e Wright, conforme argumenta Travancas (2011) sobre o sujeito profissional fazer parte do sujeito pessoal.

O filme tem uma trama muito bem amarrada, e, apesar de trazer muitas informações, não parece haver pontas soltas na narrativa: algumas coisas ditas nos primeiros minutos do filme, o espectador só entende ao final do longa-metragem. Reforçando a ideia de que o editor é o elo que une todos os jornalistas, percebemos que Howitzer participa de todas as tramas na história, inclusive do seu próprio obituário, já que os jornalistas escrevem o texto com o corpo de Howitzer sob a sua mesa do escritório. Além disso, o filme termina basicamente onde começa: no início vemos o obituário do editor e no final, vemos os jornalistas começando a escrever esse texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos esta pesquisa a partir da seguinte problemática: como a relação entre os jornalistas e seu editor é apresentada no filme *A Crônica Francesa* (2021), e de que forma esse relacionamento está amparado nas diferentes formas de ser jornalista. Para responder essas questões definimos como objetivo geral do trabalho analisar as características dos jornalistas, a relação entre fonte-jornalista e a relação editor-jornalista no filme.

Para dar conta de tal proposta, no segundo capítulo deste trabalho, apresentamos o profissional de jornalismo e a prática jornalística. A partir de autores como Nelson Traquina (2013), Barbie Zelizer (1993) e Isabel Travancas (2001), afirmamos que os jornalistas formam uma comunidade que compartilha valores e modos de ser e modos de agir. Sendo o jornalismo, um importante elemento na vida desses profissionais, algo que é particular desta profissão. Além disso, detalhamos o fazer jornalístico, isto é, esmiuçamos como os jornalistas fazem o seu trabalho. Falamos sobre a definição da pauta, que é importante, ainda que ela possa sofrer mudanças de acordo com o acontecimento. Depois abordamos a apuração e importância da verificação dos fatos, assim como a escolha das fontes que serão utilizadas, já que tanto o jornalista quanto a fonte, têm um interesse próprio, conforme demonstrou Gomis (2004). Também contextualizamos como funciona a edição dos textos jornalísticos e percebemos que além de editar o texto do repórter, o editor também é responsável por decidir o que será apurado e quais acontecimentos devem ser acompanhados pela equipe jornalística.

No terceiro capítulo deste trabalho, explicamos o conceito de representação e imaginário para investigarmos como os jornalistas costumam ser apresentados no cinema. Primeiramente, utilizando estudos de autores como Sandra Pesavento (2003), Serge Moscovici (2007) e Fátima Oliveira e Graziela Werba (1998), aferimos que as representações contribuem para a construção de um imaginário coletivo acerca de algo. Também explicamos que as representações compõem o imaginário coletivo, que contribui para interpretarmos e darmos sentido ao mundo.

Com amparo teórico de autoras como Christa Berger (2002) e Stella Senra (1997), entendemos que os filmes de jornalismo auxiliam na construção e fixação de um tipo de jornalista ideal. Assim, discutimos a proximidade entre o jornalismo e o cinema, bem como os jornalistas costumam ser apresentados nas telonas. Mobilizando também Traquina (2013) e Travancas (2001), concluímos que por muitas vezes o cinema privilegiou tipos de jornalistas como o vilão, o herói, o investigador, o correspondente de guerra e o profissional solitário.

Contextualizamos o filme *A Crônica Francesa* (2021) apresentando a inspiração da

produção – a revista *The New Yorker* – para a composição da película, tal como a trama do longa-metragem. Exploramos o estilo do cineasta Wes Anderson, entendendo que a estética é um elemento importante em suas produções, algo que também podemos ver no filme objeto desta pesquisa. Para atingir o objetivo geral deste trabalho, utilizamos como metodologia a análise fílmica, a partir dos autores Laurent Jullier e Michel Marie (2009) e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002) para compreendermos os aspectos narrativos e estéticos do filme. A partir disso, analisamos quatro dos cinco personagens-jornalistas principais do filme e também analisamos a redação do *The French Dispatch* no geral.

Acerca dos jornalistas do longa-metragem, percebemos que, ao contrário de muitos filmes de jornalismo, a película de Wes Anderson traz personagens-jornalistas complexos, que não podem ser definidos em uma palavra somente, como vilão ou herói. Percebemos, que dada a quantidade de personagens-jornalistas e as apresentações deles em situações diferentes, os profissionais do filme acabam evidenciando várias facetas do que é ser jornalista, além de aparentar a complexidade que um sujeito profissional e sujeito pessoal real costuma apresentar. É interessante destacar a forma com que os personagens foram criados: conforme discorremos no capítulo três, o diretor e roteirista Wes Anderson utilizou jornalistas e escritores reais para dar vida aos jornalistas fictícios de *A Crônica Francesa*. Ao invés de focar em um jornalista para cada personagem, o cineasta reuniu diversas características dos jornalistas – e dos atores também – para compor a personalidade de cada jornalista do filme.

Ainda na análise, concluímos que Howitzer é metódico, sabe ouvir os seus funcionários, mas, ainda assim, sabe que o poder de decisão é seu. Percebemos que Sazerac é um repórter ágil, que gosta de sair para a rua e vivenciar o fato. Quando apresenta a cidade fictícia, ele dá todos os detalhes, como se a conhecesse desde o seu passado até o seu presente. Ao mesmo tempo, Sazerac não interage de fato com suas fontes, revelando um certo distanciamento das pessoas da cidade, ainda que saiba muito sobre elas, e se considere parte daquela região. Já Krementz reforça o aspecto da jornalista que tem uma vida pessoal conturbada ou inexistente, comum em filmes de jornalismo. A personagem é uma das poucas que aparecem chorando no filme, neste caso, justamente porque foi chamada de solitária. Aferimos que os elementos estéticos e narrativos demonstram que ela é esta personagem complexa, ambígua, que erra, mas que também acerta. A forma como ela é apresentada sugere dúvida, não sabemos se ela se conhece ou se nós, como espectadores, ainda não a conhecemos. Além disso, ressaltamos o seu relacionamento amoroso com Zefirelli, sua fonte, que ultrapassa o limite profissional. Os personagens dão início à uma relação justamente porque os dois têm interesses e negociam esses interesses ao longo da trama. Analisando

Krementz, percebemos que ela está em construção, como pessoa e como profissional, assim como todo e qualquer ser humano, não importa a idade.

Ao contrário de Krementz, Wright tem sua vida pessoal citada, mas não porque ela faz parte da trama, e sim por uma recordação do personagem acerca de uma situação que a reportagem o lembrou, ou seja, ele não é marcado por ter ou por não ter uma vida pessoal. Percebemos que ele não é o centro da narrativa, ele não participa interferindo no fato que está apurando, mas é o condutor da história, é ele que conta a história da sua reportagem, ele a apresenta e faz questão de o espectador saber o que estava passando na cabeça dele enquanto fazia o perfil do chef de cozinha.

Todos os jornalistas analisados têm uma boa relação com o editor, cada um da sua forma. Enquanto Krementz transpassa isso pelo silêncio em sua interação com Howitzer, evidenciando ainda mais a ambiguidade em sua personalidade, Sazerac e Wright argumentam com o editor acerca de seus questionamentos: ambos os jornalistas ficam presos às suas vitrines, aos seus quadros, até entenderem os pontos levantados pelo editor, então, quando entendem, eles aceitam as sugestões tranquilamente.

Olhando para a redação do filme, afirmamos que a multiplicidade de tipos de jornalistas em conjunto com a figura interessante do editor faz de *A Crônica Francesa* um filme que quebra certos estereótipos fixados no imaginário coletivo acerca dos jornalistas apresentados no cinema. Talvez um estudante de jornalismo não se veja em Sazerac, nem Krementz, nem em Wright ou em Howitzer, mas talvez ele consiga se imaginar exercendo a profissão com um pouco da personalidade de Sazerac e um pouco da de Krementz. Ou talvez consiga pegar uma característica de cada jornalista e transformar em um tipo de profissional exemplar. Aqui, ressaltamos a importância das várias apresentações que os profissionais têm e de como a prática jornalística tem o mesmo fim, mas é realizada de forma diferente de acordo com cada sujeito.

A princípio, todos os estudantes universitários aprendem a exercer a profissão da mesma forma, mas a individualidade de cada um reflete tanto no seu trabalho quanto na sua relação com as fontes e com os editores. Ainda que parte de uma comunidade jornalística, cada jornalista é um sujeito por si só, e tem as suas complexidades e particularidades que o tornam único.

REFERÊNCIAS

A CRÔNICA Francesa. Direção: Wes Anderson. Produção: Wes Anderson, Steven Rales, Jeremy Dawson. Roteiro: Wes Anderson, Roman Coppola, Hugo Guinness, Jason Schwartzman. Distribuição: Searchlight Pictures, 2021.

ARAÚJO, Luiz Antônio. **Edição.** In: ZAMIN, Angela; SCHWAAB, Reges Toni. Tópicos em jornalismo: redação e reportagem. Florianópolis: Insular, 2021.

AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme.** Petrópolis: Papyrus, 1995. ISBN 8530803493.

BENETTI, Marcia; GADRET, Débora Lapa. **O ethos do repórter de TV da Rede Globo.** Intexto, nº 39, maio de 2017. Disponível em <<https://doi.org/10.19132/1807-8583201739.60-79>>. Acesso em: 20 de março de 2023

BERGER, Christa (Org.). **Jornalismo no Cinema.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CHRIST, Kelly Demo. **Os lugares da empregada doméstica no cinema brasileiro: um estudo a partir das personagens secundárias.** 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

ESSENFELDER, Renato. **O editor e seus labirintos.** Tese de doutorado. USP-SP: São Paulo, 2012.

_____. **O Editor de Jornal na Era da Internet: De Gatekeeper a Curador.** Intercom, 2014. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2266-1.pdf>>. Acesso em 20 de março de 2023.

GOMIS, Lorenzo. **Os interessados produzem e fornecem os fatos.** Estudos em Jornalismo e Mídia, Vol. I No 1, 2004.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema.** Senac. São Paulo. 2009.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo.** São Paulo: Geração Editorial, 2003.

MORAES, Cláudia Herte de. **Fontes.** In: ZAMIN, Angela; SCHWAAB, Reges Toni. Tópicos em jornalismo: redação e reportagem. Florianópolis: Insular, 2021.

MORRISON, Susan. How Wes Anderson Turned The New Yorker Into “The French Dispatch”. **The New Yorker**, Estados Unidos, 5 de set. de 2021. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/how-wes-anderson-turned-the-new-yorker-into-the-french-dispatch>>. Acesso em: 20 de março de 2023

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social.** 5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Fátima O. de; WERBA, Graziela C. **Representações sociais**. In: JACQUES, M. C. Psicologia social contemporânea. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p. 104-117.

PESAVENTO, Sandra. J. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003.

SCHWAAB, Reges Toni. **Apuração**. In: ZAMIN, Angela; SCHWAAB, Reges Toni. Tópicos em jornalismo: redação e reportagem. Florianópolis: Insular, 2021.

SEITZ, Matt Zoller. **The Wes Anderson Collection**. Nova York: Abrams, 2013.

SENRA, Stella. **O Último Jornalista: imagens de cinema**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SINGER, Leigh. **The French Dispatch pens a lavishly Andersonian love letter to journalism**. British Film Institute, Reino Unido, 13 de jun. de 2021. Disponível em: <<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/french-dispatch-wes-anderson-love-letter-journalism>>. Acesso em: 20 de março de 2023.

SILVA, Terezinha. **Os atos de escolha na apuração jornalística**. In: SILVA, Gislene; VOGEL, Daisi Irmgard; SILVA, Terezinha. Apuração, redação e edição jornalística. Florianópolis: Editora da UFSC, 2022.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional (Vol.2)**. Florianópolis: Editora Insular, 2013.

_____. **Teorias do Jornalismo: Porque as notícias são como são**. Volume 1. Florianópolis: Insular, 2005.

TRAVANCAS, Isabel. **Jornalista como personagem de cinema**. INTERCOM, 2001. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/126095204111040878962932586357600200383.pdf>>. Acesso em: 20 de março de 2023.

_____. O mundo dos jornalistas. 4 ed. revista. São Paulo: Summus, 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Maria Appenzeller - Campinas, SP: Papirus, 2a edição. 2002.

ZELIZER, Barbie. **Journalists as interpretative communities**. Critical Studies in Mass Communication, Volume 10, 1993.

ANEXO A - Ficha Técnica do filme A Crônica Francesa

Gênero: Comédia Dramática

Direção: Wes Anderson

Elenco: Benicio Del Toro, Adrien Brody, Tilda Swinton, Léa Seydoux, Frances McDormand, Timothée Chalamet, Lyna Khoudri, Jeffrey Wright, Mathieu Amalric, Steve Park, Bill Murray, Owen Wilson, Bob Balaban, Henry Winkler, Lois Smith, Tony Revolori, Denis Ménochet, Larry Pine, Morgane Polanski, Félix Moati, Mohamed Belhadjine, Nicolas Avinée, Christoph Waltz, Cécile de France, Guillaume Gallienne, Rupert Friend, Alex Lawther, Tom Hudson, Lily Taieb, Stéphane Bak, Hippolyte Girardot, Liev Schreiber, Willem Dafoe, Edward Norton, Saoirse Ronan, Winsen Ait Hellal, Mauricette Coudivat, Damien Bonnard, Rodolphe Pauly, Antonia Desplat, Elisabeth Moss, Jason Schwartzman, Fisher Stevens, Griffin Dunne, Pablo Pauly, Wallace Wolodarsky, Anjelica Bette Fellini, Anjelica Huston

Produção: Ben Adler, Wes Anderson, Frédéric Blum, Roman Coppola, Jeremy Dawson, Christoph Fisser, Henning Molfenter, John Peet, Octavia Peissel, Steven Rales, Charlie Wobcken

Fotografia: Robert D. Yeoman

Edição: Andrew Weisblum

Design de produção: Adam Stockhausen

Direção de arte: Matthieu Beutter, Loïc Chavanon, Stéphane Cressend, Kevin Timon Hill

Decoração dos cenários: Rena DeAngelo, Emma Szwarc

Design de figurino: Milena Canonero

Trilha sonora: Alexandre Desplat

Duração: 107 min

Ano: 2021

País: Estados Unidos

Língua: Inglês

Cor: Colorido e preto e branco

Estreia: 18 de novembro de 2021 (Brasil)

Distribuidora: Walt Disney Studios

Estúdio: American Empirical Pictures / Indian Paintbrush / Studio Babelsberg / TSG Entertainment

Classificação: 14 anos

ANEXO B - Lista dos filmes citados

A DAMA de Preto. Direção: Samuel Fuller. 1952.

A MONTANHA dos Sete Abutres. Direção: Billy Wilder. 1951.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. 1941

COMO PERDER um Homem em 10 Dias. Direção: Donald Petrie. 2003.

NUNCA Fui Beijada. Direção: Raja Gosnell. 1999.

O DIABO Veste Prada. Direção: David Frankel. 2006.

O ESCÂNDALO. Direção: Phil Karlson. 1952

O MÁGICO de Oz. Direção: Victor Fleming. 1939.

OS GRITOS do Silêncio. Direção: Roland Joffé. 1984.

SOB FOGO Cerrado. Direção: Roger Spottiswoode. 1983.

SPOTLIGHT: Segredos Revelados. Direção: Tom McCarthy. 2015.

THE FRONT Page. Direção: Billy Wilder. 1974.

THE POWER of the Press. Direção: Frank Capra. 1928.

TODOS OS HOMENS do Presidente. Direção: Alan J. Pakula. 1976.