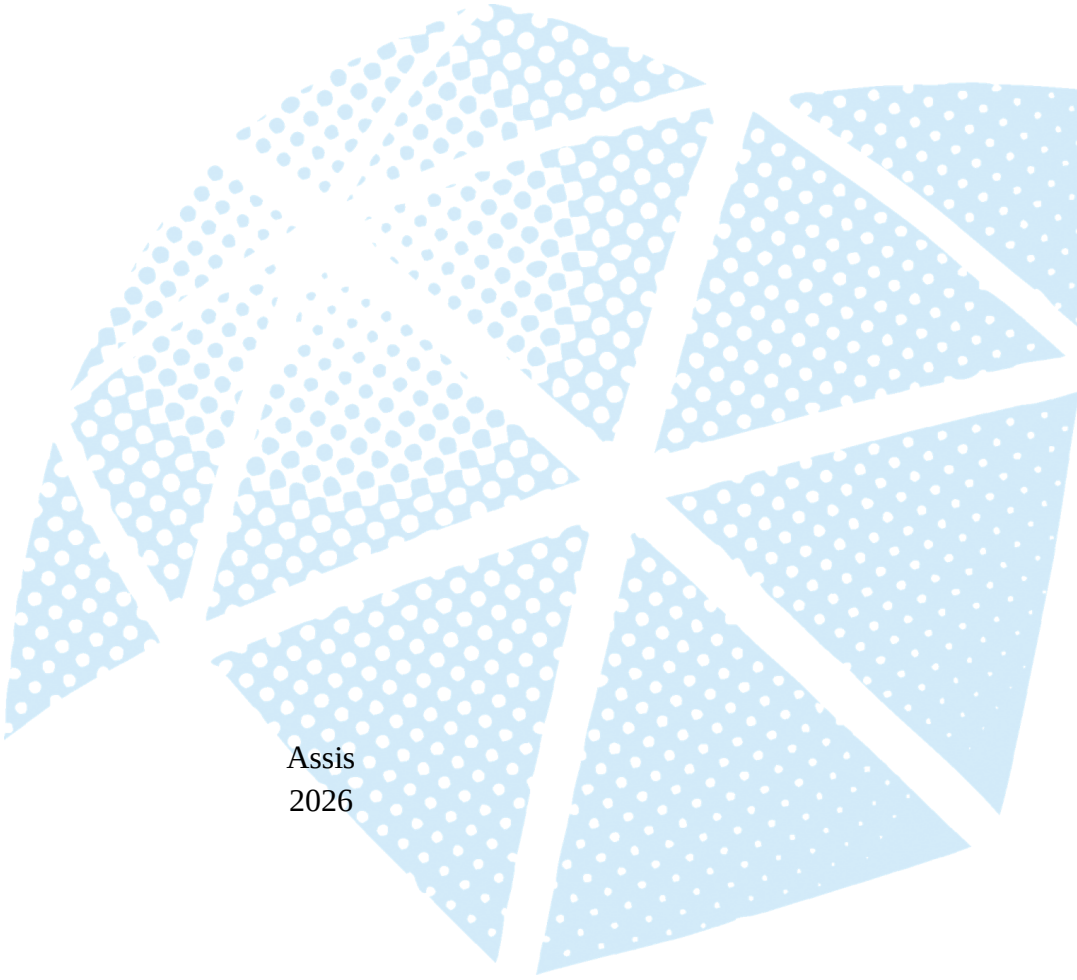
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis

LAIS ZAFANELLI

O cute, o corte e a clareza:
Narrativa episódica, autoria coletiva e relações interartes em A crônica francesa (The French Dispatch, Wes Anderson, 2021)



Assis
2026

LAIS ZAFANELLI

O cute, o corte e a clareza:

Narrativa episódica, autoria coletiva e relações interartes em A crônica francesa (The French Dispatch, Wes Anderson, 2021)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Vida Social

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Kvacek Betella

Assis
2026

Z17c

Zafanelli, Lais

O cute, o corte e a clareza : Narrativa episódica, autoria coletiva e relações interartes em A crônica francesa (The French Dispatch, Wes Anderson, 2021) / Lais Zafanelli. -- , 2026

93 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis,

Orientadora: Gabriela Kvacek Betella

1. relações interartes. 2. cinema. 3. autoria. 4. Wes Anderson. 5. ponto de vista. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE LAIS ZAFANELLI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 01 de setembro de 2026, às 14h, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de LAIS ZAFANELLI, intitulada "O cute, o corte e a clareza: Narrativa episódica, autoria coletiva e relações interartes em A crônica francesa (The French Dispatch, Wes Anderson, 2021)". A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs, Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS (Participação Virtual) do(a) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs, Profa. Dra. DENISE REGINA DE SALES (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final:_ _ _APROVADA_ _ _ . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A pesquisa sobre Wes Anderson, Literatura Comparada e Relações Interartes projeta impacto científico ao avançar os estudos de intermidialidade, propondo novas chaves de leitura para o diálogo entre cinema e literatura. Inovadoramente, desenvolve ferramentas analíticas aplicáveis a outras linguagens artísticas. No plano educacional e cultural, fomenta práticas pedagógicas que articulam cinema e literatura para o desenvolvimento do pensamento crítico e da sensibilidade estética, inspirando materiais didáticos e ações extensionistas. Socialmente, promove reflexões sobre identidade e pertencimento, temas que ecoam na sociedade brasileira. Economicamente, qualifica profissionais para o setor criativo, alinhando-se ao desenvolvimento sustentável. A pesquisa insere-se nacionalmente por meio de grupos de pesquisa e programas de pós-graduação, enquanto a internacionalização se dá pelo diálogo com a produção acadêmica global sobre o diretor, colocando o Brasil em destaque nos debates contemporâneos. Por fim, reafirma as artes como formas legítimas de produção de saber, contribuindo para uma sociedade mais reflexiva e humanizada, em consonância com os objetivos do desenvolvimento sustentável.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research on Wes Anderson, Comparative Literature, and Interartistic Relations aims to make a scientific impact by advancing studies of intermediality and proposing new interpretive frameworks for the dialogue between film and literature. In an innovative way, it develops analytical tools applicable to other artistic languages. On the educational and cultural front, it fosters pedagogical practices that integrate film and literature to develop critical thinking and aesthetic sensitivity, inspiring teaching materials and outreach initiatives. Socially, it promotes reflections on identity and belonging—themes that resonate within Brazilian society. Economically, it trains professionals for the creative sector, aligning with sustainable development. Research is conducted nationally through research groups and graduate programs, while internationalization occurs through dialogue with global academic discourse on the director, placing Brazil in the spotlight in contemporary debates. Finally, it reaffirms the arts as legitimate forms of knowledge production, contributing to a more reflective and humanized society, in line with the goals of sustainable development.

LAIS ZAFANELLI

O cute, o corte e a clareza:
Narrativa episódica, autoria coletiva e relações interartes em A crônica francesa (The French Dispatch, Wes Anderson, 2021)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Vida Social

Data da defesa: ____/____/_____

Banca Examinadora:

_____
Prof. Dr. Gabriela Kvacek Betella
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis

_____
Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis

_____
Prof. Dr. Carla Cavalcanti e Silva
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis

_____
Prof. Dr. Denise Regina de Sales
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dedico este trabalho às minhas amagas que me apoiaram na elaboração dessa obra.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço imensamente à UNESP Assis, que me acolhe desde a graduação, à professora Gabriela, que me acolheu como uma filha e à professora Norma Domingos que, apesar de receber o texto apenas no plano espiritual, me incentivou a pesquisar algo que eu gosto e com uma professora orientadora ideal para o trabalho. Agradeço também à minha família que sempre me apoiou a estudar e às minhas amigas/amagas/amigues que me ouviram elaborar essa dissertação e contribuíram para o produto final abaixo.

“Se a humanidade perder a sua narrativa ou possibilidade de narrar, perderá também a sua infância. ”
(Handke, Wenders, 1987).

RESUMO

Ao percorrer os quatro episódios do filme *A crônica francesa* (*The French Dispatch of the Liberty, Kansas Evening Sun*, Wes Anderson, 2021), cujo contexto principal é a redação de uma revista e a composição de uma edição especial, notamos o sentido de coletivo como característica fundamental da poética determinada pela revisão dos conceitos de ponto de vista e autoria. Por meio da análise detida de um dos fragmentos, a crônica de J. K. L. Berensen, capaz de reafirmar as tendências do estilo expresso no projeto comum (da revista e do filme), nosso trabalho discute processos criativos determinantes para a filmografia de Wes Anderson. Levando em consideração desde a tipologia aplicada nos estudos literários, de Percy Lubbock e Jean Pouillon, passando por Gérard Genette (1979), até incorporarmos as posições de Seymour Chatman (1978), Edward Branigan (1984), David Bordwell (1985) **e** Gaudreault e Jost (2009) para discutir o ponto de vista no episódio analisado. Se cada "crônica" e seu respectivo redator ou condutor carregam marcas importantes do estilo de imagens *cute* de Wes Anderson dispostas em novas possibilidades, atravessadas pela montagem que impõe o ritmo da ação e da violência de algumas sequências, a análise do episódio "The Concrete Masterpiece" poderá revelar processos da *mise-en-scène* aparentemente acolhedora, da montagem agressiva, da narrativa episódica, da falta de continuidade aparente, da desmistificação da natureza autorreflexiva para detalhar uma lógica narrativa comparável aos processos de composição da narrativa literária contemporânea, com a contribuição das novas relações interartes presentes em toda a obra do realizador. Na particularidade do episódio, procuramos investigar as contradições do personagem Moses Rosenthaler para explorar as relações entre arte e inconsciente, sensibilidade estética e índole criminosa, genialidade do artista e marginalidade, auxiliados pelas considerações de Márcio Seligmann-Silva (2005 e 2007) para estabelecer uma ponte entre as autorias (do diretor e do artista-personagem) como legítimas independências críticas. A análise principal pretende assinalar conceitos relacionados à representação artística, como originalidade, estetização da política, mercantilização da arte, imposição de modelos e **manifestações outsiders.**

Palavras-chave: relações interartes; cinema; autoria; Wes Anderson; ponto de vista

RÉSUMÉ

En parcourant les quatre épisodes du film *La Chronique française* (*The French Dispatch of the Liberty, Kansas Evening Sun,* Wes Anderson, 2021), dont le cadre principal est la rédaction d'un magazine et la préparation d'un numéro spécial, nous remarquons que le sens du collectif constitue une caractéristique fondamentale de la poétique, déterminée par la réinterprétation des concepts de point de vue et d'auteur. À travers l'analyse approfondie de l'un des fragments, la chronique de J. K. L. Berensen, qui réaffirme les tendances stylistiques exprimées dans ce projet commun (du magazine et du film), notre travail aborde les processus créatifs déterminants pour la filmographie de Wes Anderson. En prenant en compte la typologie appliquée dans les études littéraires, depuis Percy Lubbock et Jean Pouillon, en passant par Gérard Genette (1979), jusqu'à l'intégration des positions de Seymour Chatman (1978), Edward Branigan (1984), David Bordwell (1985), Gaudreault et Jost (2009) pour aborder le point de vue dans l'épisode analysé. Si chaque « chronique » et son auteur ou présentateur respectif portent les marques importantes du style d'images « cute » de Wes Anderson, disposées selon de nouvelles possibilités et traversées par un montage qui impose le rythme de l'action et la violence de certaines séquences, l'analyse de l'épisode « The Concrete Masterpiece » pourrait révéler les processus d'une mise en scène apparemment accueillante, d'un montage agressif de la narration épisodique, de l'apparente absence de continuité, de la démystification de la nature autoréflexive afin de mettre en lumière une logique narrative comparable aux processus de composition de la narration littéraire contemporaine, grâce à l'apport des nouvelles relations interartistiques présentes dans l'ensemble de l'œuvre du réalisateur. Dans la spécificité de l'épisode, nous cherchons à examiner les contradictions du personnage de Moses Rosenthaler afin d'explorer les relations entre l'art et l'inconscient, la sensibilité esthétique et la nature criminelle, le génie de l'artiste et la marginalité, en nous appuyant sur les réflexions de Márcio Seligmann-Silva (2005 et 2007) pour établir un pont entre les autorités (celle du réalisateur et celle de l'artiste-personnage) en tant qu'indépendances critiques légitimes. L'analyse principale vise à mettre en évidence des concepts liés à la représentation artistique, tels que l'originalité, l'esthétisation de la politique, la marchandisation de l'art, l'imposition de modèles et les manifestations ***outsiders***.

Mots-clés : relations interartistiques ; cinéma ; autorialité ; Wes Anderson ; point de vue

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - J. K. L. Berensen apresentando The Concrete Masterpiece 33
Figura 2 - Moses e Simone na produção de Simone, Naked, Cell Block-J Hobby Room..... 34
Figura 3 - Simone na exibição da coleção de obras de Moses 35
Figura 4 - Cadazio sente o afresco de Rosenthaler 39
Figura 5 - Simone posando para a construção do canva de Moses 40
Figura 6 - Simone posando para a construção do canva de Moses 2..... 40
Figura 7 - Manet: A Música nas Tulherias (1862) 41
Figura 8 - Degas: Intérieur, 1880-1890..... 41
Figura 9 - O avião de Upshur Clampette 49
Figura 10 - O ambiente de trabalho no cenário de The Royal Tenenbaums 49
Figura 11 - A cidade japonesa em Isles of Dogs 50
Figura 12 - Os personagens Zero e Agatha na sala de correios de O Grande Hotel Budapeste 50
Figura 13 - Zeffirelli e seus colegas jogando xadrez ao ar livre..... 53
Figura 14 – Zeffirelli e Juliette juntos em uma motocicleta..... 54
Figura 15 - Wright e seu entrevistador no cenário televisivo..... 54
Figura 16 – Nescaffier é encontrado desacordado pelos policiais..... 55
Figura 17 – Automóvel do sequestrador indo de encontro com os policiais em ação..... 56
Figura 18 – Personagens do filme O Grande Hotel Budapeste olhando para cima..... 61
Figura 19 – Personagens do filme Moonrise Kingdom olhando para cima 61
Figura 20 – Personagem do filme The Royal Tennebaums olhando para cima 61
Figura 21 – Personagem do filme The French Dispatch olhando para frente 62
Figura 22 – Retratos da narração de Ennui 64
Figura 23 – Retratos da narração de Ennui 2 64
Figura 24 - Moses pintando sobre a solidão (Loneliness)..... 69
Figura 25 - O quadro Simone, naked, cell block J hobby room 69
Figura 26 - Moses pintando o futuro quadro Simone, naked, cell block J hobby room 71
Figura 27 - Moses prestes a infringir a lei. 78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 6

1. As relações interartes em *A crônica francesa* 19

1.1 Literatura, jornalismo e cinema: veículos e autorias..... 19

1.2 Pontos de vista, pontos de escuta..... 28

1.3 A plasticidade dos focos..... 39

2. O estilo cute de Wes Anderson. 48

2.1 A filmografia sensível 48

2.2 O *cute* cinematográfico 52

3. O artista transgressor 66

3.1 **O** que é a transgressão?..... 66

3.2 A **sublime** abjeção de Rosenthaler 73

CONCLUSÃO..... 80

REFERÊNCIAS..... 82

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, propomos uma reflexão sobre o que é o artista na atualidade, tanto no âmbito de suas características pessoais quanto no que diz respeito ao seu papel numa sociedade em termos de revolução estética, em muitos de seus aspectos. Na concepção de Georg Lukács,

> A verdadeira arte visa ao maior aprofundamento e à máxima abrangência na captação da vida em sua totalidade onicompreensiva. A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja, suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. (Lukács, 2010, p. 26)

Em nossa tradição acadêmica, a ideia de empenho desenvolvida por Antonio Candido possui como uma das bases a concepção da estética marxista de Lukács. Como sabemos, o empenho dos escritores num sistema literário repercute, segundo Candido, na função humanizadora da literatura, sobretudo pela sua capacidade artística de equacionar a dialética entre particular e universal. Nesse sentido, a realidade representada de forma profundamente realista enfrenta o desafio de encarar a contradição entre espontaneidade e consciência diante da prioridade do ser sobre a consciência. Mesmo nas representações menos realistas, nossa atenção recai sobre a relação entre uma concepção idealista de forma, precedente ao conteúdo, e uma destruição da razão como oposição às consequências lógicas do idealismo objetivo. Essas são nossas principais diretrizes para demonstrar, por meio da análise imanente de nossos objetos, algumas camadas de um programa de trabalho ou projeto artístico singular.

Assim, utilizaremos o primeiro episódio do filme *A crônica francesa* (*The French Dispatch of the Liberty, Kansas Evening Sun*, Wes Anderson, 2021), chamado de The Concrete Masterpiece, para uma análise capaz de levar em conta a importância do cinema de autor e a arte como instrumento de salvação, isto é, como meio de transformação do artista e de seu meio. Em relação à transformação do artista, temos como exemplo o desenvolvimento dessa pesquisa, que se iniciou na graduação, nos últimos anos de licenciatura em Letras, e agora é marca permanente na pós-graduação. O interesse em estudar o diretor Wes Anderson veio da adolescência, após um querido primo ter nos apresentado *O Grande Hotel Budapeste* (2014), que arrebatou o interesse. A partir de então, passamos a acompanhar a produção audiovisual de

Wes Anderson, até que em 2021 ele lançou o que julgamos sua obra-prima. De imediato, quisemos trabalhar com o cinema francês e suas formas de adaptações, com auxílio da professora Norma Domingos. Porém, como partimos para questões mais cinematográficas em si, ela me indicou minha atual orientadora. Ambas sagitarianas, ficamos empolgadas com a variedade de elementos presentes no filme de Anderson, que nos permite uma análise riquíssima e importante sobre o artista na atualidade.

Nosso objetivo é apresentar o filme e relacionar as questões interartes no mesmo, para que fique mais clara a relevância da produção artística, usando como exemplo o diretor Wes Anderson e suas interconexões com vários campos de estudos como a literatura, as artes plásticas, a psicanálise e o próprio cinema. O foco da pesquisa está na análise do artista encarcerado, protagonista do episódio The Concrete Masterpiece, que representa a construção de obras consideradas ousadas, com um caráter vanguardista que ultrapassa as normas do contexto em que estão inseridas. A partir desta introdução, serão apresentadas as "crônicas" que constituem os episódios no filme de Wes Anderson para a elaboração de uma linha de pensamento que dê relevância às questões interartes do filme, assim como contribua para uma definição do estilo conhecido como *cute* do diretor e para o conceito de artista transgressor, personificado no protagonista da primeira crônica.

Para a apresentação do diretor, explicitamos que Wesley Wales Anderson (1969-) é texano de Houston. Começou a filmar em Super-8, ainda na infância, antes de pretender a carreira literária. Seus primeiros filmes comerciais são da década de 1990, após ter se formado em filosofia. Dessa época também é a fundação de sua produtora. São temas recorrentes na sua filmografia as perdas humanas e suas dores, o fim da inocência, as famílias disfuncionais, a excentricidade, a reorganização emocional e a superação das diferenças e dos limites. Além da presença simultânea da narrativa e da encenação em muitos de seus filmes, a estética de Anderson ficou conhecida como *cute* pela conformação graciosa de planos, cores, cenários que despertam conforto e afeição. Tal estética, no entanto, é capaz de incluir uma vasta gama de acontecimentos inesperados e sentimentos maduros, complexos e contemporâneos, além dos aspectos técnicos sofisticados, trazendo uma contradição com as temáticas emotivas dos filmes de Anderson.

Logo pelo título do longa, é possível aproximar cinema e a literatura com a incorporação do gênero literário crônica de jornal na linguagem cinematográfica. A rigor, essa presença literária é mais nítida no título em português, porém o termo original (*dispatch*) remete a uma redação de jornal e, conforme observamos no desenvolvimento do enredo, à

produção de textos especializados pelos articulistas de diferentes competências**.** A obra mostra o processo de publicação e editoração das crônicas ou artigos para uma revista importante, e permite uma visão dos autores ao compor os seus textos, trazendo certa dinamicidade para o espectador, com a divisão do longa em episódios que podem representar a organização de um número de periódico.

No filme de 2021 o diretor estadunidense escolheu descrever a produção da revista *Liberty, Kansas Evening Sun*, que teve sua última edição como um tributo ao falecido editor chefe, Arthur Howitzer Jr., interpretado por Bill Murray. A revista, então, se constitui uma espécie de prólogo e de três episódios, sendo três crônicas que contam histórias de personagens e passagens da fictícia cidade de Ennui-sur-Blasé[1], na França. Assim, o preâmbulo ou "história-moldura" antecede as três principais, e nela temos o repórter ciclista (The cycling reporter), chamado Herbsaint Sazerac (Owen Wilson) escrevendo uma introdução de trezentas palavras com duração de aproximadamente cinco minutos sobre a atual edição da revista. Como num diário de viagem, ele retrata, explicitando uma liberdade poética ao escrever, a cidade de Ennui em sua evolução ao longo de 250 anos, com sua aparência interiorana de calma e simplicidade, os diversos comerciantes e trabalhadores. A cidade, mesmo após tantos anos, continua com os mesmos nomes de locais marcantes. As imagens de Ennui aparecem em forma de passagem do tempo, com planos no passado à esquerda da tela, em preto e branco, e planos coloridos do presente, pela direita[2]. A comparação entre passado e presente por meio do enquadramento criativo revela, contudo, pouquíssimas mudanças ao longo do tempo. O repórter traz dados estatísticos para a história, como a quantidade de chuvas e neves no ano e o número de óbitos no rio principal. Conforme atravessa a cidade com sua bicicleta ou por meio de transportes como o trem, podemos notar as mudanças de cenários que permitem uma melhor visão de como a cidade se desenvolve ao longo do dia, trazendo uma aproximação com seus moradores, que são avistados pela câmera, sendo muitos deles gatos e participantes de uma colônia, crianças que aterrorizam os múltiplos idosos, e os estudantes que costumam frequentar bares e lugares públicos com cores fortes, como é visto pelo amarelo marcante no bar Le Sans Blague, cada

[1] Ennui-Sur-Blasé possui, entre outras provocações, a partir do nome, a troça de que tanto *ennui* quanto *blasé* significam mais ou menos a mesma coisa, um tédio sofisticado e cansado do mundo com o mundo. Assim, como os nomes de lugares franceses geralmente contêm a palavra *sur* ("sobre" ou "acima") como um descritor geográfico, Ennui-sur-Blasé seria algo como "Tédio sobre Apatia". Além dos trocadilhos francófonos, o filme ainda conta com referências culturais e dicas cinematográficas francesas.

[2] Wes Anderson providenciou um material para expressar como desejava os ambientes dos cenários: as referências incluíam as ambientações dos filmes da Nouvelle Vague francesa, como *Les quatre cents coups* (*Os Incompreendidos*, François Truffaut, 1959), *À bout de souffle* (*Acossado*, Jean Luc Godard, 1959) e *Week-end* (*Week-end à francesa*, Jean Luc Godard, 1968). Em tempo, não podemos esquecer a sequência em que o garçom sobe as escadas da casa do editor, uma referência à abertura de *Mon Oncle* (*Meu tio*, Jacques Tati, 1958).

grupo habitando um distrito específico. Após a curta descrição da cidade, o corte traz o editor-chefe fazendo as correções do artigo com o repórter que o escreveu – **este que,** nesse momento, conserta sua bicicleta que sofreu acidente no meio da história.

O caráter de simplicidade contido nas imagens contrasta com um sofisticado modo de apresentá-las nessa moldura. Assim, a configuração do repórter e seu meio de transporte, a localização da sede da revista, a camaradagem que se percebe entre colaborador e diretor da publicação, a desmistificação do pacato e a revelação das fragilidades já indicam as contraposições latentes nos episódios (ou seções do número da revista) cuja formalidade estética inclui a representação das imperfeições dos personagens e os contrastes basilares na construção do senso de humor disposto a humanizar situações que beiram o *non sense*. De modo análogo, a estrutura aparentemente simples de um percurso em bicicleta revela uma complexa arquitetura que será, em certa medida, seguida pela narrativa dividida em episódios, permitindo a intromissão de imagens do passado, intercalando tempos e espaços, além de planos diferentes no mesmo momento na tela. A estrutura narrativa ganha contornos mais complexos quando se oferece a cada articulista a autoria de uma seção e o comando geral a uma narradora primária (a voz é de Anjelica Huston) disposta a guiar o espectador ao longo dos episódios, descrevendo cenários, apresentando personagens e fornecendo informações sobre os contextos de cada fragmento, conectando alguns fios narrativos. Assim, a voz principal apresenta a cidade-sede da revista e o jornalista americano fundador, preenche lacunas entre histórias individuais, revelando temas comuns, fornece comentários de fundo. Curiosamente, é uma voz feminina no comando do número integral da revista, enaltecendo o papel das colaboradoras em publicações desse gênero.

A primeira seção da revista é a que nos interessa para a proposta de estudo e análise. Distribuída entre as páginas 5 a 34 da edição, é chamada de ***Artes e artistas*** e traz a história The Concrete Masterpiece. Trata-se da primeira crônica do periódico, de autoria da colunista J. K. L. Berensen, interpretada por Tilda Swinton. Na mise-en-scène, a articulista torna-se narradora do episódio que perfaz o retrato de um pintor, da composição de sua obra e do prodigioso percurso da pintura *Simone, Naked, Cell Block-J Hobby Room*, apontado como exemplar notório e de altíssimo valor no contexto da arte moderna. Nossa pesquisa privilegia este fragmento do filme por se tratar de uma conexão entre artes plásticas e visuais, sob a moldura das relações entre literatura e cinema. A crônica em questão, cujas passagens em preto e branco trazem o tempo passado, se inicia com um artista, interpretado por Benicio del Toro, de aparência um tanto quanto grotesca, pintando em um lugar fechado e uma modelo, Simone,

representada por Léa Seydoux, de cabelos longos e escuros, totalmente nua. Quando ele pausa, ela aproveita para se alongar e ele se aproxima para ajustar a mulher-objeto, experimentando cores de tinta em seu corpo e ela reage, enxotando-o e fazendo com que se afaste e volte para seu canvas. Um sino toca e a mulher se veste com sua roupa de guarda, enquanto o homem põe seu jaleco cinza manchado de tinta, sendo acorrentado em sua camisa de força pela carcereira Simone. As luzes então se apagam e tudo ganha cor, permitindo-nos ver a pintura abstrata e colorida sobre o canvas, junto com a voz da mulher que apresenta a obra, em um grande e requintado memorial. O vestido laranja de J. K. Berensen contrasta com as cores preto e branco das obras do pintor, mostradas em slides, ressaltando a perspectiva sob a qual a história é narrada.

Com essa súbita mudança de espaços, passamos a ter contato com a explicação de quem é o artista tão aclamado, Moses Rosenthaler. A narradora conta que ele passa a ser reconhecido quando uma obra sua, a mesma que vimos ser pintada no início da narrativa, chama a atenção na exibição de arte local da prisão de Ennui, na seção de lunáticos. Rosenthaler cumpria a sentença de 50 anos pelo crime de duplo homicídio e Julien Cadazio[3] (Adrien Brody), também preso na época, ficou admirado pelo *Simone, Naked, Cell Block-J, Hobby Room*. Estamos novamente diante da ação passada, e Cadazio acaba por subornar um policial da prisão com intuito de conversar com Rosenthaler, para comprar sua pintura, embora o artista argumentasse que não estava à venda. Simone ouvia atentamente a conversa enquanto Rosenthaler aceita vender o quadro por 75 cigarros, mas Cadazio insiste em **pagá-lo** 200 mil francos, por uma peça tão importante, ao reconhecer Simone. Julien pergunta como Moses começou a pintar, quem ele matou, o quão louco ele é de verdade e quem é Moses Rosenthaler, para que possam escrever um livro sobre ele.

Nesse ponto, é a narradora que nos conta a trajetória de Rosenthaler e seu processo como artista. Ele tinha origem numa família rica com vivência confortável até o homicídio que o levou à prisão, acontecido em um bar. Desde jovem, Rosenthaler pinta quadros retratando

[3] O personagem Julien Cadazio foi inspirado em Joseph Duveen, ou Lord Duveen de Millbank (1869-1939), marchand de arte inglês entre os mais ricos do século XX. Filho de um corretor holandês, Duveen percebeu que os grandes capitais acumulados sobretudo nos Estados Unidos poderiam ser utilizados na compra de obras de arte europeias, dando início ao hábito de colecionismo inexistente do outro lado do oceano até então. Duveen moldou o gosto dos milionários americanos inventando a construção do valor das obras de arte, levando-os a pagar muito por obras que não entendiam. Na verdade, Duveen foi um dos precursores da função de *art dealer* ou intermediário nas negociações diversas, que também assume a função de marchand, mediando especificamente as vendas de obras de arte. O dramaturgo americano Samuel Nathaniel Berhnam chegou a escrever um perfil de Lord Duveen na revista *The New Yorker* em 1951 sobre a percepção do marchand a respeito da abundância, de um lado, de obras de arte na Europa e, de outro, da sua falta de dinheiro, que sobrava na América. Berhnam ainda afirmou que toda a carreira de Duveen se sustentou sobre essa sensibilidade.

emoções e sensações, em lugares com paisagens marcantes, sendo todas as pinturas, até seu momento de cárcere, com uma aparência realista, incluindo o último com o foco em "problemas mentais", algo autobiográfico. Mostram-se os tempos após os dez anos de prisão, Moses consumindo enxaguante bucal sem escovar os dentes, e há a passagem, em câmera contínua, do jovem ator Tony Revolori para o envelhecido Benicio del Toro, ambos com cabelo raspado e barba longa. A cena muda, com o corte do plano, e mostra o primeiro dia do décimo primeiro ano de Moses na prisão. Os prisioneiros entram em uma sala, com supervisão de Simone, sendo Moses o último e o que deve se apresentar na frente de todos, como um novo integrante. Enquanto conta sobre sua sentença e sua tristeza em provavelmente morrer envenenado por beber muito enxaguante bucal antes mesmo de sair da cadeia, Moses mexe muito em suas mãos, arregala os olhos e diz querer mudar seu caminho para manter suas mãos ocupadas, senão tentará suicídio. As feições de quem os escuta se mostram imutáveis e Simone presta muita atenção. A narradora menciona que algumas mulheres costumam se apaixonar por homens encarcerados, exacerbando o sentimento de liberdade, o que, para ela, é erótico. A partir daí os slides da apresentação de Berensen mostram imagens de Simone, enquanto a mulher narra sua história de vida, terminando com um slide errado mostrando uma foto da própria Berensen nua.

Simone recusou todos os pedidos de casamento feitos por Rosenthaler. Numa sequência, os dois estão deitados e a jovem diz que não o amava, o que Moses achou cruel e frio, mesmo insistindo e fazendo um pedido de casamento, que foi secamente negado. Rosenthaler encara o teto de onde os dois estão deitados, enxerga uma pintura abstrata e colorida, e diz que vai precisar de materiais artísticos. Simone pergunta o que ele quer pintar e ele responde que é o futuro, é ela. A narradora volta à cena e conta sobre Julien Cadazio. Na ocasião em que foi solto, apresentou para dois homens em uma sala cheia de obras artísticas o quadro comprado de Moses, considerando-o arte moderna e a nova especialidade deles. Cadazio pergunta se eles veem a mulher no quadro e os homens dizem que não, depois explica que é possível entender o que é arte moderna quando se pede para o pintor reproduzir algo da maneira que é, objetiva, direta e perfeitamente exata, mas o artista escolhe ir para o caminho do abstrato, mesmo tendo a capacidade de fazer algo totalmente realista. Ele conta que *Simone, naked, cell block J hobby room* é, possivelmente, uma obra-prima e que vale milhões. Um homem de óculos diz que ainda não vale, pois, um desejo por ela deve ser criado. Nesse momento, a fala se refere à obra de arte como mercadoria.

Uma semana depois, Moses Rosenthaler passa por uma audiência. Ele mente sobre seus homicídios terem sido um acidente, sem nenhuma intenção de matar. O juiz explicita que

Moses decapitou dois atendentes de bar com uma serra de carne. Rosenthaler, então, diz que o primeiro foi um acidente e o segundo, defesa pessoal. O juiz pergunta se há algum ressentimento ou remorso, e Rosenthaler responde que eles já esperavam. Julien Cadazio interrompe e pergunta se há alguma parte da audiência em que os juízes perguntam se alguém tem algo a dizer, como em um casamento, e eles respondem que não, mas Cadazio continua mesmo assim, e diz que será breve, deixando claro que Moses é um assassino totalmente culpado, mas é um homem diferente, as pessoas deixam passar despercebido um gênio da arte, um psicopata que não tem culpa. Novamente, uma observação do mercenário condensa reflexões importantes acerca dos fenômenos artísticos que buscamos explorar em nossa investigação. Moses Rosenthaler é um artista cujos méritos estão ligados à psicopatia, mas seu possível talento não anula completamente o transtorno de personalidade.

Trata-se de uma questão discutida pelo menos desde Fiodor Dostoiévski, ao elaborar em meados do século XIX a ideia de que os piores assassinos são pessoas sensíveis, e não animais ou seres simplesmente alucinados pelo mal. Como o escritor russo desenvolveu em *Escritos da Casa Morta* (1862), sobretudo ao contar a história do prisioneiro Orlov (que de algum modo inspiraria Raskólnikov, de *Crime e Castigo*, de 1866), famoso pela crueldade com a qual assassinava até mesmo idosos e crianças. Na enfermaria da prisão, debilitado pelas punições físicas recentes, Orlov era "a plena vitória sobre a carne" (Dostoiévski, 2020, p. 91), isto é, sua energia era infinita, a ponto de se considerar o espírito vencedor sobre as forças do corpo. Apesar de Orlov ser um presidiário agressivo, o narrador enfatiza sua coragem e inteligência na brutalidade, como se, realmente, ele fosse um ser superior. O que vemos em Moses Rosenthaler pode se assimilar a isso, de modo que ele é o único, que conseguimos ver, preso capaz de elaborar diversas obras artísticas de excelente qualidade.

Cadazio pede, respeitosamente, para que haja uma outra forma de punir Rosenthaler e os juízes negam, algo permanente até o fim de sua sentença. A narradora indica que mesmo com o pintor preso, seu quadro viaja pelo mundo e é admirado por onde passa e, considerando a elite em estados caóticos nos quais a obra está sendo exibida, Simone é quem viaja. Numa sequência em preto e branco, Simone posa para ser pintada em posturas olímpicas, com uma extrema apatia em relação aos seus arredores e a aparência sempre perfeita, considerada mais do que uma musa. Rosenthaler aparece em uma cadeira elétrica implorando para o guarda apertar o botão de ligar, pois o trabalho lhe parece uma tortura. Simone realiza seu pedido e expõe sua criação na fazenda, sem arte e cultura, afirmando que o homem vai descobrir o que pintar, mesmo que ela saiba que ele sofre, e pergunta se ele quer mesmo acabar com a vida.

Rosenthaler levanta correndo e a narradora volta à cena, para contar sobre a associação de pintores que se batiam, coisa comum na época. Aparentemente, Rosenthaler participava desse grupo e a narradora confessa que ele tem ações impulsivas e que já havia tentado assediá-la, ao que respondeu chamando-o de louco. A mulher termina a fala dizendo que Cadazio representava a associação.

Vale lembrar que o marchand adquire a pintura *Simone, Naked, Cell Block-J Hobby Room* e percorre o caminho típico de um *art dealer* do início do século XX, tentando convencer endinheirados que Rosenthaler é genial como novo representante da arte moderna, e que certamente estava superando os *old masters* europeus. Cadazio é a transposição de um *art dealer*, por isso exagera nas qualidades do artista e, quando descobre que não poderá vender os trabalhos, cessa de elogiá-lo. A postura do negociante nos faz questionar a verdade da sensibilidade artística dos marchands. Cadazio tenta convencer Rosenthaler a vender seu quadro com argumentos do tipo: "Todos os artistas vendem seus trabalhos. É o que faz de você um artista, vendê-lo. Se não quiser vendê-lo, não o pinte!" Enquanto isso, Cadazio também passa a trabalhar a imagem do artista, construindo um personagem cuja excentricidade poderia contribuir para a valorização da obra.

O corte seguinte nos leva para três anos depois, com Julien Cadazio e seus associados explicitando para Rosenthaler que eles o deixaram famoso, elevando-o a um curso de arte e uma parte da enciclopédia, mas que, mesmo assim, o pintor não mostrou nenhum rascunho ou algo novo que deseja pintar. Simone confirma para Cadazio que a obra está pronta. Nota-se, nessa sequência, que a narradora passa temporariamente seu posto, resultando numa das alterações de perspectiva da narração muito usadas por Wes Anderson.

A polícia chega com viaturas, indicando o suborno que Cadazio ofereceu. Os convidados entram na exposição e, ao acender as luzes, revelam as pinturas feitas nas paredes da prisão. Moses está em uma cadeira de rodas, pois havia se ferido, e a colecionadora Upshur (Maw) Clampette[4] (Lois Smith) diz o óbvio: as pinturas são afrescos. Cadazio fica furioso ao

[4] A colecionadora Upshur Clampette, um dos melhores exemplos para os "alvos" de Cadazio, é inspirada na colecionadora de arte franco-americana Dominique de Menil (1908-1997), fundadora da Menil Collection, no Texas. O museu abriga a coleção de arte agrupada por Dominique e o marido, o banqueiro John de Menil. Eles emigraram de Paris para os Estados Unidos durante a ocupação nazista da França, estabelecemdo-se em Houston, onde John se tornou presidente das filiais da multinacional petrolífera Schlumberger Limited, da qual Dominique era herdeira. O casal acumulou mais de 17.000 pinturas, esculturas, objetos decorativos, gravuras, desenhos, fotografias e livros raros. A maior parte da coleção se constituía de arte europeia moderna, obras cubistas, surrealistas, entre outras. Na década de 1960, o interesse se voltou para os movimentos americanos do pós-guerra, como o expressionismo abstrato, pop art e minimalismo. Ao longo dos anos, a família desfrutou de amizades pessoais próximas com muitos dos artistas cujos trabalhos colecionavam, incluindo Victor Brauner, Max Ernst,

perceber que as obras são propriedade do governo, resultando em um conflito com Moses. A evolução do protagonista no episódio do longa pode representar, a cada etapa, sua negação ao controle (assim como ao mercado, como ironia final) e sua resistência através da expressão artística.

Antes de mencionarmos os trechos finais do episódio, vale a pena considerar dois percursos para as pinturas de Moses Rosenthaler, tanto no que diz respeito ao cuidado detalhista da direção de arte no filme quanto ao potencial inspirador para formas artísticas, levado a cabo na realidade, estabelecendo um percurso para além do filme. Três artistas concretizaram as obras de Rosenthaler para suas aparições no longa: Sandro Kopp, auxiliado por Sian Smith e Edith Baudraud. Eles transitaram desde as pinturas iniciais do personagem, no estilo figurativo, até as abstrações durante o período do cárcere. Vários esboços para cada pintura foram realizados, inclusive para *The Perfect Sparrow*, o pequeno desenho de Rosenthaler, que precisava ser baseado numa gravura de Albrecht Dürer. Para os afrescos, Sandro Kopp (cujos braços "dublaram" os do personagem Moses na juventude, pintando seus quadros) se inspirou em vários artistas: Francis Bacon, Willem De Kooning, Jenny Saville, Frank Auerbach, e Anselm Kiefer (Cascone, 2021). O resultado parece refletir a relação intensa entre o artista e a pintura, o percurso cumprido na evolução da expressão, da agressividade para uma sensualidade visceral. As pinturas que não entraram para as sequências do filme foram para uma exposição intitulada "Desperately Seeking Simone", na galeria Ebensperger, em Berlin (Cascone, 2021). Em 2022, a mesma galeria alemã hospedou a exposição "The Rosenthaler Suite", de Sandro Kopp, apresentando as versões de *Simone, Naked, Cell Block-J Hobby Room* executadas pelo pintor após o filme de Wes Anderson entrar em cartaz.

Ao se encaminhar para a conclusão do episódio, Simone confronta Cadazio, que elogia Rosenthaler e afirma que voltará para vê-lo. Há um corte para outro plano, mostrando Simone em câmera lenta observando as pinturas. A narradora menciona que Simone deixará seu posto de guarda na prisão para cuidar de seu filho, mas continuará em contato com Rosenthaler. Clampette propõe reservar as obras de Moses por 20 anos. Um garçom informa Cadazio que os prisioneiros desejam subornos e estão revoltados. Cadazio fecha a porta, mas os prisioneiros invadem a exposição, o confronto é violento e causa muitas vítimas. Moses é libertado em prisão condicional após salvar alguns cidadãos e guardas. As obras são posteriormente enviadas

---

Jasper Johns, Yves Klein, René Magritte, Robert Rauschenberg, Dorothea Tanning e Andy Warhol. O casal de Menil também compartilhava o interesse pela fotografia e se tornaram conhecidos como defensores dos direitos humanos.

para uma coleção em Kansas. O editor-chefe da *Liberty, Kansas Evening Sun* reclama com a narradora sobre os custos do artigo, e ela menciona que são necessários para relembrar seu romance com Moses, encerrando o episódio.

Conforme mencionamos, nossa hipótese se baseia na ideia de poder enxergar no artista e na sua trajetória no episódio uma forma alegórica do processo criativo contemporâneo. Assim, a história de Moses pode ser uma representação simbólica do trabalho artístico, em todas as formas de arte. Nesse sentido, nossa análise poderá nos conduzir para a visualização de uma tensão entre o artista representado, sua dimensão autoral e a própria autoria da obra na qual se insere. A análise do episódio poderá responder a questões sobre a alegorização ou reflexão do processo criativo, elaboradas pelo diretor ao revisitar suas bases criativas, seus propósitos, suas dificuldades e seus êxitos. Levamos em conta, portanto, a representação do artista como possível símbolo das escolhas do fazer artístico.

Na segunda crônica em *The French Dispatch* ("Revisions to a Manifesto") temos a escritora e narradora Lucinda Krementz (Frances McDormand) escrevendo sobre jovens de Ennui e do Kansas em conflitos políticos, discutindo questões socioculturais, utilizando-se do meio acadêmico. Zeffirelli (Timothée Chalamet) é um jovem estudante que pretende escrever um manifesto. Krementz entra em contato com o menino quando seus pais tentam lhe arranjar um homem. Lucinda narra os protestos do município contra os revolucionários, dividindo-os entre os meses de agosto a março, após o grupo de militantes ter sido denunciado por cidadãos de Ennui. Ela auxilia Zeffirelli na escrita do manifesto, produzindo a maior parte do texto, e dando-lhe dicas de escrita. Enquanto sua produção fica em segundo plano, a história é narrada conforme os acontecimentos na vida dos militantes. O episódio se encerra com a morte de Zeffirelli, ao cair de uma torre de energia.

Na crônica seguinte, intitulada de *The Private Dining Room of the Police Commissioner*, Roebuck Wright (Jeffrey Wright) conta, em entrevista para a televisão, a história de sua participação em um jantar privado com o comissário da força policial do Ennui (Mathieu Amalric), preparado pelo lendário oficial de polícia e chef de cozinha tenente Nescaffier (Stephen Park), famoso especialista em uma espécie de *haute cuisine* especialmente elaborada para ser consumida por policiais em atividade. O jantar é interrompido quando o filho do comissário, Gigi (Winston Ait Hellal), é sequestrado e mantido como refém por criminosos, liderados por um músico falido chamado The Chauffeur (Edward Norton). Os sequestradores representam os sindicatos criminosos em guerra de Ennui-sur-Blasé e exigem a libertação de um contador do submundo, Albert (Willem Dafoe), apelidado de Abacus, que possui seus

registros financeiros compartilhados. O criminoso está mantido em uma cela de confinamento solitário na sede da polícia. Wright se lembra de sua própria prisão naquela mesma cela por sua homossexualidade, pela qual foi resgatado por Howitzer e recebeu uma oferta de emprego no *Dispatch.*

Após um tiroteio no esconderijo do sequestrador, Gigi consegue enviar uma mensagem em código Morse para "mandar o cozinheiro". O tenente Nescaffier é enviado ao esconderijo dos sequestradores, aparentemente para fornecer comida a eles e a Gigi, mas a comida está misturada com veneno. Todos morrem, exceto Gigi e o Chauffeur, pois nenhum deles comeu os rabanetes envenenados, e Nescaffier mal sobrevive (devido ao seu estômago forte). O motorista foge com Gigi e lidera a perseguição policial. Gigi consegue escapar pelo teto solar do carro e se reencontra com seu pai. Durante sua recuperação, Nescaffier salva Abacus de morrer de fome, preparando-lhe uma omelete, tendo o prisioneiro sido totalmente esquecido na comoção. De volta ao escritório de expedição, Howitzer diz a Wright para reinserir um segmento excluído. Nele, um Nescaffier em recuperação diz a Wright que o sabor do veneno era diferente de tudo que ele já havia comido antes, antes de eles lamentarem a condição de estrangeiros na França e estranhos à sociedade como um todo.

Numa espécie de epílogo, a equipe do *French Dispatch* lamenta a morte de Howitzer, mas começa a trabalhar na elaboração de uma edição final para homenagear sua memória. Durante os créditos finais, há uma dedicatória aos seguintes escritores e editores, muitos dos quais associados à revista *The New Yorker*: Harold Ross, William Shawn, Rosamond Bernier, Mavis Gallant, James Baldwin, A. J. Liebling, S. N. Behrman, Lillian Ross, Janet Flanner, Lucy Sante, James Thurber, Joseph Mitchell, Wolcott Gibbs, St. Clair McKelway, Ved Mehta, Brendan Gill, E. B. White e Katharine White, além de Christophe, autor da canção *Aline*. Acompanhando os créditos estão as capas da *French Dispatch* que lembram as capas do *The New Yorker*. Para os espectadores que ainda não haviam associado a fictícia *French Dispatch* à publicação norte-americana, as referências dos créditos dissipam qualquer dúvida, abrindo perspectivas quase infinitas para o jogo de associações permitido pelo longa de Wes Anderson.

Alguns dos personagens, assuntos e situações retratados no filme têm correspondências apontadas, assim como certos artigos, assuntos e escritores correspondentes. Estes incluem o editor Arthur Howitzer, Jr. (um amálgama do editor fundador da *The New Yorker* Harold Ross e Robert B. Silvers, do *New York Review of Books*), Herbsaint Sazerac (inspirado no escritor Joseph Mitchell) e Julian Cadazio (inspirado em Lord Duveen, conforme já destacamos). Lucinda Krementz possui semelhança com Mavis Gallant, mas a personagem

também compartilha seu sobrenome com Jill Krementz, a viúva do autor Kurt Vonnegut Jr. e um fotógrafo cujo trabalho frequentemente aparecia na *The New Yorker*. Lillian Ross (esposa de Harold Ross) também se mistura a essa personagem, assim como um pouco da própria Frances McDormand, que a interpreta. A personagem do crítico gastronômico Roebuck Wright é baseada em James Baldwin e A. J. Liebling, ambos colaboradores regulares da *The New Yorker* ao longo de anos. O personagem de Herbsaint Sazerac recebeu o primeiro nome de um licor com sabor de anis, enquanto Sazerac é uma marca de uísque de centeio (bebidas que, combinadas, formam um coquetel também chamado de Sazerac). O comissário de polícia e chef Nescaffier herda o nome da marca de produtos de café e também do famoso *chef de cuisine* Auguste Escoffier.

Ao considerar a necessidade de eleger uma das crônicas do número comemorativo do periódico para uma análise mais detalhada, viabilizamos as possibilidades do olhar que se detém numa das partes para entender o conjunto. Esse modo de aproximação torna possível apontar no fragmento alguns modos de produção do sentido afirmado por meio de uma análise formal e, portanto, justifica a medida de nossa atenção voltada para o primeiro episódio do filme como base para uma análise total, que poderá verificar os modos como o longa negocia autoria, subjetividade e construção de sentido. O episódio analisado constitui um exemplo privilegiado das transformações do ponto de vista no cinema contemporâneo, na intersecção entre estética, narrativa e intermidialidade. Finalmente, argumentamos que o episódio concentra ao mesmo tempo uma formalidade na composição e um impacto visual (sobretudo graças à presença da pintura como forma de arte moderna) arrebatadores, passíveis de tornar o fragmento uma satisfatória leitura da obra do cineasta como combinação da leveza da fábula e da representação dos valores mais singelos e mais abjetos como profundamente universais.

Desse modo, nossa escolha do primeiro episódio se justifica, mas é preciso ressaltar nossa confiança na metodologia que seguimos, cujas intenções muito se assemelham aos postulados da análise literária aprendida nos trabalhos de Antonio Candido. Se é possível extrair uma metodologia dos ensaios do crítico, parte dela consiste em privilegiar o fragmento (no nosso caso, uma história completa dentre as quatro partes do longa) para descrever a obra evidenciando a aplicação da teoria no detalhe, revelando as bases enunciadas como referenciais no trecho literário. Analogamente, a análise do fragmento numa produção audiovisual, seja a amostra de um episódio, uma sequência ou mesmo um único plano, como uma das menores unidades do filme, também permite, como modo de aproximação eficaz, apontar no fragmento como se produz o sentido afirmado por meio de uma análise formal que, em nosso caso, leva

em conta os modos de narrar no audiovisual, melhor dizendo, considera tanto uma narratologia audiovisual quanto uma semiologia do cinema.

A pesquisa se organiza nesta dissertação por meio de três capítulos. No primeiro, exploramos algumas possibilidades das relações interartes sugeridas pelas imagens do episódio The Concrete Masterpiece. A partir da relação do filme de Wes Anderson com a imprensa periódica, como uma espécie de tributo do diretor à revista *The New Yorker*, reconstituímos os vínculos entre composição audiovisual e escrita literária ao analisar algumas sequências do longa a partir do ponto de vista, da voz que narra e da câmera que revela. No segundo capítulo, ainda em construção, discutimos *The French Dispatch* à luz da filmografia de Wes Anderson, propondo um debate mais aprofundado sobre o estilo nomeado genericamente de *cute*. Nossa intenção é fundamentar uma ideia sobre a posição do longa de 2021 na obra do cineasta, em termos de evolução de uma poética. Por fim, pretendemos concluir a dissertação com um capítulo que alonga a discussão sobre o papel do artista transgressor e as fronteiras entre sanidade, criatividade e loucura, aproveitando uma análise detalhada do que nos é oferecido, nesse sentido, pela construção da personagem Moses Rosenthaler no episódio The Concrete Masterpiece, numa tentativa de aproximar a ideia de cinema de autor às definições de artista revolucionário.

1. AS RELAÇÕES INTERARTES EM *A CRÔNICA FRANCESA*

1.1 Literatura, jornalismo e cinema: veículos e autorias

Consideramos as relações possíveis entre a história de Moses Rosenthaler e uma gama de referências sociais sob uma orientação interdisciplinar, partindo das ligações que o filme de Anderson estabelece, grosso modo, com o universo literário e com a manipulação dos elementos da narrativa, como o ponto de vista. Contudo, o olhar mais detido no episódio escolhido favorece a representação tanto de estigmas ligados às artes quanto dos confrontos entre a imagem e seu arcabouço de plasticidade, incluindo os contrastes entre o belo e o feio, a figuração e a abstração, as regras e as transgressões, e o papel do mercado. A primeira seção da revista imaginada pelo diretor traz, portanto, um modo de abordar os meios de produção de arte por meio de uma narrativa específica, de um foco que se alterna de *telling*, no ponto de vista de J. K. L. Berensen, para *showing*, na representação da narrativa diante de nós, espectadores.

A literatura e o cinema se entrelaçam na composição, porém o filme de Wes Anderson sofre a influência e representa os conceitos de textos jornalísticos, advindos do modelo da revista *The New Yorker*. Podemos explorar, então, a interseção entre cinema e literatura, enfatizando como a crônica jornalística pode se manifestar na linguagem cinematográfica, tanto na forma (na estrutura em episódios) quanto no conteúdo (o universo de cada repórter e cada história concebida para um número de uma publicação), conforme Wes Anderson realizou em seu longa de 2021, como uma espécie de homenagem à revista que apreciava. A conexão se reafirma no título em português, mas o enredo se constrói com base no processo de produção de crônicas para uma revista renomada, fortalecendo a expectativa e a experiência muito próxima da leitura.

Primeiramente, podemos diferenciar o jornalismo da literatura a partir das linguagens, que são consideradas o centro da sociedade humana. As formulações de ideias na literatura são diferentes das elaborações no jornalismo, porque este considera fatos verossímeis e tenta ser o mais objetivo possível, ao tentar expressar a verdade dos acontecimentos, enquanto a literatura pode construir seu próprio mundo e usa das palavras como um fim e não como um meio, fazendo com que o que está escrito seja o objeto de análise mais importante no momento. Consideramos que o jornalismo trata, de maneira empírica, de fatos da vida cotidiana e atual

que são considerados verdades, relatando a vida pelo que ela é. Ou seja, o jornalismo está ligado ao registro dos fatos. Já na literatura, as palavras, que são o centro do seu trabalho, tornam-se importantes para criar e inventar um universo que não seja necessariamente alheio à sociedade, mas que também pode não ser tão verossímil quanto as reportagens jornalísticas, porém, verossímil o suficiente para construir uma história literária. A ficcionalidade é como ponto de partida para a criação de um mundo propositalmente diferente, no qual há a imersão do espectador e os personagens carregam a convicção viva de que o fato em si é real. Na literatura, há um caráter de ficção que ocorre, mas esta não é totalmente composta por ele, e, no jornalismo, busca-se maior objetividade nas palavras e maior concordância com o mundo real. Há, também, a factualidade executada pelo autor/diretor, que transforma os fatos reais em absurdos, gerando, assim, o elemento artístico, o poético e o subversivo. Então, em contraste, o que aproxima a literatura do jornalismo seria o fato de que, não importa em que época seus respectivos textos são elaborados, ambos possuem marcações de tempo que indicam o contexto histórico em que estão presentes.

Baseando-se na época de elaboração dos textos, passaremos a falar da criação jornalística elaborada para o filme de Wes Anderson. As revistas como a fictícia *Liberty*, *Kansas Evening Sun* e sua filial na França representam um tipo de publicação que se destacou ao longo do século XX, priorizando elementos visuais e gráficos que incluíam artistas das vanguardas. Elas também se diferenciaram pela qualidade e diversidade de seus conteúdos, abrangendo artes, literatura, política e reportagens investigativas. *The New Yorker* é um exemplo emblemático, cuja excelência ultrapassou as fronteiras de Nova York, promovendo a crônica e se firmando como um ícone do jornalismo literário. Curiosamente, o filme de Anderson é a própria revista. Ao fazer das crônicas de um de seus números os episódios do longa, o diretor faz uma brincadeira com a factualidade e subverte as expectativas, pois constrói sua ficção sobre as bases verossímeis do jornalismo e de possíveis publicações reais, deixando o espectador ingênuo na dúvida sobre a existência da revista-irmã da publicação nova-iorquina.

Fundada em 1925, *The New Yorker* pretendia ser uma publicação sofisticada, mas logo incorporou um enfoque ensaístico. Nos anos de 1960, tornou-se uma das pioneiras do *New Journalism*, que buscava ir além da simples reportagem, integrando subjetividade e estilo literário. A crônica jornalística se insere nessa tradição, apresentando uma síntese de brevidade e realismo, ou, nas palavras de Marlyse Meyer, “essa liberdade de tom e de tema que faz o folhetim e a crônica [...]” (Meyer, 1998, p. 171). Como grande exemplo da disseminação do *New Journalism* na revista *The New Yorker*, temos o escritor Truman Capote, que publicou

artigos seus pela revista e, assim, permitiu com que o gênero novo fosse culturalmente divulgado.

Vale lembrar que o *New Journalism* norte-americano aparece no final da década de 1950 e consolida-se nos anos de 1960 como resposta a uma certa rigidez imposta pelo jornalismo informativo clássico, assim como buscava alternativa para uma insuficiência da ficção realista, que parecia não dar conta da complexidade da experiência social contemporânea. Um amplo contexto de intensas transformações culturais, políticas e midiáticas nos Estados Unidos, como a Guerra do Vietnã, os movimentos civis, a contracultura e a expansão da cultura de massas exigiam novas formas de mediação narrativa. Autores como Tom Wolfe, Truman Capote, Gay Talese, Joan Didion e Norman Mailer passam a incorporar ao texto jornalístico procedimentos típicos do romance moderno: construção de cenas, diálogos extensos, focalização subjetiva, descrição minuciosa de ambientes e personagens, além de uma presença autoral assumida. Wolfe (2005) sistematiza esses recursos em sua obra fundamental nos anos de 1970, ao identificar quatro pilares formais do *New Journalism*: a descrição do tipo cena a cena, o diálogo completo, o ponto de vista em terceira pessoa e o detalhamento simbólico. O escritor também defende que tais estratégias não inviabilizam o compromisso com os fatos, mas ampliavam sua inteligibilidade e impacto cognitivo.

Contudo, a afirmação do *New Journalism* ocorre justamente na tensão entre inovação estética e controvérsia epistemológica: críticos acusavam o movimento de diluir as fronteiras entre fato e ficção, enquanto seus praticantes reivindicavam um realismo mais profundo, capaz de captar estruturas de sentido invisíveis ao modelo noticioso convencional. Essa disputa não impediu sua institucionalização parcial, seja pela consagração editorial de obras como *A sangue frio* (*In Cold Blood*, de 1966), de Truman Capote, seja por sua incorporação progressiva em revistas como *Esquire*, *The New Yorker* e *Rolling Stone*. A continuidade do *New Journalism* manifestou-se menos como escola fechada e mais como legado metodológico e estilístico, perceptível no jornalismo literário contemporâneo, na *nonfiction narrative* e em formas híbridas do jornalismo digital. Como observa John Hartsock (2000), trata-se de uma tradição que persiste pela sua capacidade de articular rigor factual e ambição literária, tensionando de modo produtivo os limites do discurso jornalístico moderno.

Como afirmado por Erin Overbey (2021), Wes Anderson dirige o filme *A crônica francesa* como um tributo para a revista *The New Yorker* e muitos dos personagens mostrados no longa são referências a autores que escreveram na revista, como Arthur Howitzer, Joseph Mitchell, Harold Ross e outros. Ávido leitor do periódico desde os tempos de faculdade,

Anderson assume a homenagem e, mais que isso, integra seu estilo cinematográfico característico com a estética da revista, aproveitando a experiência vibrante, original e instigante da leitura que se abre para várias referências artísticas para a recriação de uma gama de atitudes autorais legítimas na última edição da *Liberty, Kansas Evening Sun*, dividida em prólogo e três crônicas, com pontos de vista de autores diversos. O filme em si narra as peças jornalísticas escritas por seus autores após a morte do editor-chefe da revista e elabora o mundo fictício de uma revista que está prestes a ser encerrada. Nessas condições, a diversidade de autorias, estilos e opiniões faz ainda mais sentido, porém não deixa de representar o que *The New Yorker* sempre trouxe em seus números.

O surgimento da crônica nos jornais do Brasil pode esclarecer ainda mais a abrangência do gênero que combina literatura e jornalismo, caracterizado por um estilo leve e poético, abordando temas contemporâneos sob uma perspectiva subjetiva. A influência do *New Journalism* americano proporcionou um aspecto modernizante e um tom mais ensaístico à crônica brasileira após os anos de 1960, porém, se recuarmos aos primeiros anos do século XX constatamos que o jornalismo acenava para a intelectualidade do Rio de Janeiro com possibilidades de profissionalização, como alternativa da burocracia estatal (Dimas, 1983, p. 3). Nesse contexto, a revista *Kosmos*, que circulou mensalmente entre 1904 e 1909, foi definida entusiasticamente pela própria imprensa do país como padrão de referência estética. Embora a revista ostentasse alto nível de acabamento gráfico, uma proximidade com o *art nouveau* e a expressividade das cores e imagens, inclusive fotográficas, o seu conteúdo, o texto escrito não correspondia ao caráter homogêneo de qualidade estética. Além disso, o predomínio da ilustração sobre o texto e a variedade imensa de assuntos excluem a *Kosmos* de uma classificação de revista essencialmente literária (Dimas, 1983, p. 9). O mesmo se pode afirmar sobre a *Renascença*, conterrânea revista mensal que circulou entre 1904 e 1908, também com acabamento refinado e colaboração de alguns escritores.

Para Antonio Dimas, *Renascença* e *Kosmos* não foram revistas "tributárias de um periodismo orientado para a literatura", ao contrário, seguiram outra trajetória. Foram, sobretudo, "precursoras daquele jornalismo de 'feição mais mundana'" que marcaria os anos de 1920 (Dimas, 1983, p. 9) no Brasil. Em suma, *Kosmos* e *Renascença* foram simples variantes de um periodismo que no século XIX já conhecera e que corria paralelo com o periodismo literário, representado por *Guanabara*, *Niterói*, *Revista Brasileira*, *A semana*, *Os Anais*, *Rosa-Cruz*, *Floreal* e outras. Na verdade, o Rio de Janeiro vivia sob condições particulares de euforia urbanizadora e embelezadora, contexto que exigia "uma imprensa de bom gosto, fina, *up to*

date", papel cumprido especialmente pela *Kosmos*, que "correspondia ao esforço brasileiro de europeizar-se, de promover uma imagem favorável e 'vendável' do país" (Dimas, 1983, p. 10). Então podemos dizer que no início do século XX no Brasil se consolidava uma mentalidade jornalística empresarial, fomentando fatores de estímulo visual e de dispersão do trabalho mental. Isso provocou uma reação entre intelectuais-jornalistas com consciência profissional presidindo o trabalho intelectual (Dimas, 1983, p. 17). Daí alguns escritores como João do Rio[5] e Lima Barreto produzirem artigos sensivelmente descritivos e acidamente críticos às mudanças urbanas e das soluções europeizantes. Enquanto Lima Barreto denunciava diretamente o processo de modernização, João do Rio adotava o narrador *flâneur*, observador, investigador, capaz de oscilar entre a melancolia e a angústia ao descrever suas imagens.

Em *A alma encantadora das ruas* (1908), volume que reúne crônicas de João do Rio publicadas na *Gazeta de Notícias* e na *Kosmos*, temos o melhor conjunto da crítica multifacetada do escritor sobre as reformas urbanas capitaneadas pelo prefeito Pereira Passos na capital federal. João do Rio destacava as consequências sociais e humanas da modernização forçada no início do século XX. Ao explorar a vida das "nações subterrâneas", as populações marginalizadas, o escritor dava visibilidade aos excluídos, enquanto boa parte da imprensa celebrava a abertura de novas avenidas inspiradas em Paris. A crônica sensorial traduz o paradoxo social que acirrava as desigualdades, assim como personifica ruas, becos, antros e ambientes por meio do sofrimento e da decadência das pessoas comuns. Suas crônicas poderiam também ser assimiladas ao conceito de *fait divers*[6]. Um dos exemplos mais marcantes está na

[5] João do Rio foi, antes de mais nada, um homem de múltiplas faces, a partir de registros desencontrados de seu verdadeiro nome (João Paulo Alberto Coelho Barreto ou João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Barreto). De qualquer forma, ficou conhecido por um de seus pseudônimos (além de Claude, João de Oliveira, José Antônio José, entre outros), nasceu no Rio de Janeiro em 5 de agosto de 1881 e faleceu na mesma cidade em 23 de junho de 1921. Filho de família de classe média, iniciou muito cedo sua atuação no jornalismo, ingressando ainda adolescente na imprensa carioca do final do século XIX, período marcado por profundas transformações urbanas, políticas e culturais após a Proclamação da República. Sempre demonstrou interesse pela vida cotidiana das ruas, pelos tipos humanos e pelas manifestações culturais marginalizadas, construindo uma escrita híbrida entre crônica, reportagem e ensaio interpretativo. Sua consagração como cronista-flâneur ocorre especialmente a partir da publicação, em 1908, de *A alma encantadora das ruas*, obra que reúne reportagens originalmente publicadas na imprensa. João do Rio circula metodicamente pelos espaços urbanos dos cortiços, terreiros, igrejas, cafés, teatros, prisões, adotando uma postura investigativa e performática, que o leva a "experimentar" socialmente os ambientes que descreve. Essa prática confere ao seu jornalismo um caráter inovador para o contexto brasileiro, aproximando-o de tendências internacionais do jornalismo literário e da crônica urbana moderna. Há ainda marcos relevantes de sua trajetória: sua atuação em periódicos de grande circulação, como a *Gazeta de Notícias*, sua eleição para a Academia Brasileira de Letras em 1910, aos 29 anos, e sua projeção como intelectual público no Rio de Janeiro da *Belle Époque* tropical. João do Rio e sua obra pertencem a um momento histórico específico, o da modernização excludente da capital brasileira, por isso a relevância como resistência de uma carreira que, embora tendo sido interrompida precocemente, redefiniu os limites do jornalismo narrativo no Brasil.

[6] *Fait divers* é uma notícia cotidiana contada como um acontecimento rotineiro, mas que denota atividades fora da normalidade para o público que lê jornal, como assassinatos, roubos e crimes. Torna-se uma forma "suavizada" de relatar reportagens.

crônica “Visões d’ópio” (originalmente com o subtítulo “Os chins no Rio”), publicada em 7 de janeiro de 1905, na *Gazeta*. Percebe-se a escolha de uma parte do universo dos imigrantes e do problema das drogas na cidade que se embelezava em outras instâncias:

> A cena é de um lúgubre exotismo. Os chins estão inteiramente nus, as lâmpadas estrelam a escuridão de olhos sangrentos, das paredes pendem pedaços de ganga rubra com sentenças filosóficas rabiscadas a nanquim. O chão está atravancado de bancos e roupas, e os chins mergulham a plenos estos na estufa dos delírios.
>
> A intoxicação já os transforma. Um deles, a cabeça pendente, a língua roxa, as pálpebras apertadas, ronca estirado, e o seu pescoço amarelo e longo, quebrado pela ponta da mesa, mostra a papeira mole, como a espera da lâmina de uma faca. Outro, de cócoras, mastigando pedaços de massa cor de azinhavre, enraivece um cão gordo, sem cauda, um cão que mostra os dentes, espumando. E há mais: um com as pernas cruzadas, lambendo o ópio líquido na ponta do cachimbo; dois outros deitados, queimando na chama das candeias as porções do sumo enervante. Estes tentam erguer-se, ao ver-nos, com um idêntico esforço, o semblante transfigurado.
>
> – Não se levantem, à vontade!
>
> Sussurram palavras de encanto, tombam indiferentes, esticam com o mesmo movimento a mão cadavérica para a lâmpada e fios de névoa azul sobem ao teto em espirais tênues.
>
> Três, porém, deste bando estão no período da excitação alegre, em que todas as franquezas são permitidas. Um deles passeia agitado como um homem de negócio. É magro, seco, duro.
>
> – Vem vender ópio? Bom, muito bom... Compro. Ópio bom que não seja de Bengala. Compro.
>
> Logo outro salta, enfiando uma camisola:
>
> – Ah! ah! Traz ópio? Donde?
>
> – Da Sonda...
>
> Os três grupam-se ameaçadoramente em torno de nós, estendendo os braços tão estranhos e tão molemente mexidos naquele ambiente que eu recuo como se os tentáculos de um polvo estivessem movendo na escuridão de uma caverna. Mas do outro lado ouve-se o soluço intercortado de um dos opiados. A sua voz chora palavras vagas.
>
> – Sapan... sapan... Hanoi... tahi...
>
> O chin magro revira os olhos:
>
> – Ele está sonhando. Affal está sonhando. Ópio sonho...terra da gente namorada... bonito! bonito!... Deixa ver amostra.
>
> O meu amigo recua, um corpo baqueia – o do chinês adormecido – e os outros bradam:
>
> – Amostra... você traz amostra!
>
> Sem perder a calma, esse meu esquisito guia mete a mão no bolso da calça, tira um pedaço de massa envolvido em folhas de dormideira, desdobra-o. Então o delírio propaga-se. O magro chin ajoelha, os outros também, raspando a massa com as unhas, mergulhando os dedos nas bocas escuras, num queixume de miséria.
>
> – Dá a amostra...não tem dinheiro...deixa a amostra!
>
> Miseravelmente o clamor de súplica enche o quarto na névoa parda estrelejada de hóstias sangrentas. Os chins curvam o dorso, mostram os pescoços compridos, como se os entregassem ao cutelo, e os braços sem

> músculos raspam o chão, pegando-nos os pés, implorando a dádiva tremenda. Não posso mais. Cãimbras de estômago fazem-me um enorme desejo de vomitar. Só o cheiro do veneno desnorteia. Vejo-me nas ruas de Tien-Tsin, à porta das cagnas, perseguido pela guarda imperial, tremendo de medo; vejo-me nas bodegas de Cingapura, com os corpos dos celestes arrastados em djinrickchas, entre malaios loucos brandindo kriss assassinos! Oh! o veneno sutil, lágrima do sono, resumo do paraíso, grande matador do oriente! Como eu o ia encontrar num pardieiro de Cosmópolis, estraçalhando uns pobres trapos das províncias da China!
>
> Apertei a cabeça entre as mãos, abri a boca numa ânsia.
>
> – Vamos, ou eu morro!
>
> O meu amigo, então, empurrou os três chins, atirou-se à janela, abriu-a. Uma lufada de ar entrou, as lâmpadas tremeram, a nuvem de ópio oscilou, fendeu, esgueirou-se, e eu caí de bruços, a tremer diante dos chins apavorados e nus.
>
> Fora, as estrelas recamavam de ouro o céu de verão... (Rio, 1997, p. 174-177)

De modo análogo ao dos autores das crônicas do filme de Wes Anderson, ao construírem suas histórias se baseando na cidade de Ennui e relatando a vida na época em que se passa, o jornalismo tinha narrativas como as de João do Rio, que narra o Rio de Janeiro conforme as reformas são assimiladas na capital do país, em seu estilo pioneiro e ambíguo entre jornalismo e literatura. Esses autores, então, utilizam do jornalismo para descrever o cotidiano e, ao mesmo tempo, importam da literatura elementos constituintes como posições de narrador, caracterização de personagens, espaço e tempo em subenredos complexos, com sua própria estilística e criatividade. Contudo, podemos dizer que João do Rio cria "um gênero novo na imprensa brasileira, a crônica-reportagem, vai observar e encaminhar análises do meio e do momento em que viveu" (Gomes, 2005, p. 23). Diferentemente do modelo da revista *The New Yorker*, no Brasil João do Rio escreve preferencialmente para um jornal, a *Gazeta de Notícias*, reiterando as características que consagraram a crônica em nosso país, a saber, uma feição "imediatista e utilitária", empresarial e uma estreita adesão ao tempo de sua produção (Dimas, 1974, p. 47). A crônica brasileira passou a representar profundidade em meio às notícias mais duras, numa trajetória que vai abandonando o caráter de reportagem e passa a insistir sobre a estética de testemunho, sem perder o traço do depoimento.

Em linhas gerais, o que aproxima os primórdios da crônica brasileira do modelo jornalístico utilizado por Wes Anderson é uma evolução natural e localizada de um gênero no qual se pode ver certo grau de literariedade e um desnudamento da autoria, condições sob as quais seria possível, em cada autor e ambiente da crônica, identificar matrizes ideológicas e perfil intelectual sob cada retórica específica. Os estilos condensam, dentro dessa linha evolutiva, o gosto por artifícios capazes de revitalizar o relato e abolir a neutralidade da notícia

no meio jornalístico. Assim, tanto a prosa de ficção quanto a reportagem expandem seus limites tradicionais, oferecendo uma perspectiva rica de sugestões para a análise disposta a constatar as influências recíprocas. Em seu terreno específico, o *New Journalism* é representante dessa proposta.

Há uma longa linhagem da escrita factual literariamente trabalhada e o *New Journalism* aparece como atualização moderna de práticas já existentes, como o uso extensivo da cena, construção de personagens, atenção ao detalhe simbólico e subjetivação do olhar narrativo. Na recepção brasileira, é preciso evitar uma leitura colonizada do fenômeno, considerando não apenas o "modelo americano" aportado entre nós, mas a legitimação internacional de um modo de narrar que já encontrava antecedentes locais, sobretudo no jornalismo de revista e na crônica. O *New Journalism* funciona, nesse sentido, menos como origem do que como instância de consagração de procedimentos que passam a circular com maior autoridade estética e profissional (Faro, 2003, p. 61) A convergência se materializa, para citar um caso, na experiência da revista *Realidade*, concebida como um projeto editorial que apostava deliberadamente na reportagem longa, autoral e imersiva. As equivalências com o *New Journalism* são estruturais, como a centralidade do repórter como mediador explícito da experiência, dilatação temporal da apuração, abandono da pirâmide invertida em favor de arquiteturas narrativas complexas e hibridização entre informação, descrição e interpretação. *Realidade* não foi um simples reflexo de *The New Yorker* ou mesmo de *Esquire*, mas uma resposta brasileira a tensões específicas, tais como modernização acelerada, autoritarismo político, desigualdade social, que exigiam formas narrativas capazes de captar a experiência vivida para além do discurso oficial (Faro, 2003, p. 63). O diálogo com o *New Journalism* norte-americano é, portanto, seletivo e estratégico, filtrado por condições locais de produção, censura e recepção.

Se nos Estados Unidos o *New Journalism* tensionou as fronteiras entre jornalismo e literatura em um ambiente de relativa liberdade editorial, no Brasil ele foi apropriado como ferramenta de aprofundamento crítico, muitas vezes em confronto com limites políticos e institucionais mais rígidos. O resultado é um legado duradouro que atravessa a reportagem contemporânea, o jornalismo narrativo e mesmo a produção acadêmica sobre o tema, reafirmando que a influência norte-americana operou menos como matriz dominante e mais como catalisador de uma tradição nacional de escrita jornalística complexa, autoral e socialmente implicada. Com o texto jornalístico mais humanizado, graças a elementos literários como a tensão, os símbolos, a cadência, a ironia, a prosódia e a imaginação, os limites e os

domínios da arte são forçados sensivelmente por causa da imersão do repórter na história (Murphy, 1974, p. 8-10). A questão da autoria passa a prevalecer.

A crônica de J. K. L. Berensen sobre a vida de Moses Rosenthaler pode ganhar uma comparação com o jornalismo à maneira de João do Rio, de modo a parecer que a narradora Berensen também estava na rua, em meio aos acontecimentos, no calor da hora, ou seja, na prisão, vivenciando as histórias que acabava de contar. Há uma aproximação enorme, sobretudo sensorial com o leitor ou, nesse caso, com o espectador da palestra e o do filme, fazendo com que o sentimento de onisciência esteja presente na narração dos fatos, trazendo à tona, cada vez mais, a afinidade da literatura com o jornalismo e com o cinema, uma construção sagaz feita por Wes Anderson no seu filme de 2021. O diálogo entre *A crônica francesa* e as bases da crônica literária é permitido pelo jogo entre factualidade e ficção, objetividade e subjetividade, verossimilhança e flerte com o absurdo, características complementares na história do gênero literário e na composição da revista inventada pelo filme. O diálogo do longa com as crônicas reais é construído a partir dos elementos que estão contidos nos dois, a semelhança, ou seja, a narração, o enredo, a estrutura do texto, entre outros. Não somente, temos as diferenças que contribuem para a brincadeira do diretor, em tornar a revista fictícia em algo real, como, por exemplo, o método narrativo que expõe os componentes do enredo: personagens, lugar, tempo e o narrador. Ao escutarmos J. K. L. Berensen, o diretor produz a imersão do espectador para a crônica e sentimos que todo seu universo é real. Assim, além dos elementos básico narrativos e literários, que também fazem parte das crônicas jornalísticas, a estética do diretor também contribui para a elaboração de uma crônica verossímil, por mais pictórico que seja.

Por fim, ao citarmos o *New Journalism* em convergência com o filme *A crônica francesa* de Wes Anderson, estamos fazendo mais uma conexão com os temas discutidos previamente e fixando a inspiração dos textos jornalísticos e literários para a composição da peça cinematográfica. Ao aproximarmos João do Rio e os cronistas de Wes Anderson, guardadas as devidas proporções, podemos ver a utilização de narrativas do cotidiano com vieses dos próprios jornalistas para construir a realidade que os leitores, os receptores das obras produzidas vão receber. Nota-se, então, um quê de subjetividade sempre disposto a "contaminar" a objetividade, a ponto de nos fazer questionar sobre o momento em que a literatura se fundiu com o jornalismo que, nesse caso, se fundiu com o audiovisual do cinema, uma intercalação fascinante de ser percebida, analisada e comparada.

Com enfoque na primeira crônica do filme, exemplificamos como a construção da crônica cinematográfica se faz com os elementos narrativos utilizados no contexto audiovisual,

relacionando-a com a riqueza imagética das crônicas-reportagens de João do Rio, elaboradas no Rio de Janeiro. Colocam-se em contraste formas narrativas bem diferentes, de maneira a se complementarem ao se utilizar de textos literários-jornalísticos para a construção de histórias que, por mais fictícias que sejam, contam a vida cotidiana da cidade cheia de mudanças, como o Rio de Janeiro, ou a saga de um artista, réu confesso, que executa suas mais elaboradas obras de arte dentro de uma prisão.

Durante as reflexões sobre nossa pesquisa, foi possível encontrar exemplos sobre como a formação de uma imprensa periódica brasileira pode ter relação com textos jornalísticos elaborados nos Estados Unidos, onde eles se agrupam sob o nome do gênero de *New Journalism*, presentes nas edições da revista estadunidense *The New Yorker*. Assim, a aproximação construída pela comparação entre jornalismo e literatura se mostra cada vez mais complexa conforme os elementos são analisados e expostos, para a compreensão e o desenvolvimento de interpretações e formações como leitores e receptores de conteúdos literários, cinematográficos e jornalísticos.

1.2 Pontos de vista, pontos de escuta

Tratando-se especificamente da análise da primeira crônica do filme de Wes Anderson, a personagem J. K. L. Berensen conta a vida de Moses Rosenthaler, um artista que foi preso por homicídio duplo culposo, cuja sentença é de 50 anos de prisão. Berensen expõe oralmente, mas também escreve a história para a última edição da revista coordenada pelo editor chefe Arthur Howitzer Jr., que morreu e teve como tributo a publicação da revista e seu encerramento definitivo. Wes Anderson se inspira em uma jornalista bastante influente em seu tempo para criar a crítica de arte que narra a história de Moses Rosenthaler. A figura real inspiradora é Rosamond Bernier, cujas palestras sobre história da arte eram muito concorridas, sobretudo quando ela falava da coleção do MET (Metropolitan Museum of Art). Bernier (cujo sobrenome, sobreposto ao de S. N. Berhnam, é sugerido a partir da personagem do filme, entre outras características da jornalista, como a caracterização de Berensen, seu figurino, etc.) era uma mulher bastante determinada, conhecida por pilotar seu próprio avião, ter sido diretora da revista *Vogue*, ter fundado a revista francesa *L'Oeil* e ter sido próxima de vários artistas, entre os quais os pintores Henri Matisse, Frida Kahlo, Pablo Picasso e o maestro Leonard Bernstein.

A "groupie de arte" tornou-se palestrante, sobretudo em museus nos Estados Unidos. Tilda Swinton revelou que teria imitado Bernier com gestos exagerados.

Mencionamos a alternância entre a narrativa assumida pela personagem J. K. L. Berensen “em pessoa” no longa e a representação do conteúdo de sua apresentação povoada de lembranças. Temos, portanto, *telling* e *showing* combinados para compor o ponto de vista da personagem que conduz a crônica/episódio. Sabemos que Jean Pouillon retomou a distinção de Percy Lubbock, nos anos de 1970, ao discutir as “visões” da narrativa, sugerindo “visão por detrás”, “visão com” e “visão de fora” para destacar modos diferentes de relação entre sujeito e objeto narrados. A teoria, muito aplicada nos estudos literários, pressupõe a existência de um sujeito capaz de delimitar e controlar seu campo perceptivo ao imprimir subjetividade à matéria narrada. Quando Gérard Genette (1979) definiu o narrador segundo sua relação com a diegese (ou a história que se passa diante de nós, propriamente dita), muito de sua proposta passou a ser utilizada nas reflexões sobre o ponto de vista no cinema e no audiovisual. Assim, uma narrativa heterodiegética, homodiegética ou autodiegética poderia ser associada aos tipos de enquadramentos nos planos da narrativa fílmica, combinando objetividade e subjetividade para uma análise bastante completa das intenções narrativas, passível de aproximações cuidadosas com as narrativas literárias em terceira ou primeira pessoa.

Em The Concrete Masterpiece temos uma narrativa homodiegética (da narradora Berensen, que narra da perspectiva de quem conheceu e participou da história de Rosenthaler, porém não como protagonista), emoldurando e costurando a ação apresentada pelos diálogos. O episódio, por sua vez, está contido na narrativa heterodiegética da narradora principal, de observação externa ao contexto de todos os episódios, “encadernados” no número da revista. Berensen assume a narrativa por meio da exposição sobre a vida de Moses Rosenthaler, porém são as ações em que esteve na posição heterodiegética que são vistas pelo espectador na maior parte do episódio. Ainda assim, é preciso ressaltar que a condução dos fatos vem daquela exposição e, portanto, Berensen tem o comando sobre os fatos, é a sua versão que prevalece, pois, a narrativa constitui o seu artigo na contribuição para o número da revista. Elegendo a história de Moses, Berensen demonstra seguir seus impulsos e dá o tom para os episódios seguintes. Todos os articulistas escolhem histórias com conexões pessoais para compor a revista.

Ainda que Tzvetan Todorov (1979) tenha criticado as classificações anteriores baseado na perspectiva das vozes que narram, sua contribuição é pioneira e elucidativa para as relações entre o ponto de vista literário e audiovisual, pois segundo o filósofo e linguista búlgaro,

nenhuma “visão” existe em estado puro – há variações de modos e graus de intervenção de um narrador num mesmo texto, assim como os planos se combinam num filme segundo vários pontos de vista (e de escuta) oferecidos pela câmera, pela voz *over*, por uma sonoridade. Portanto, nossas discussões sobre um episódio-chave em *The French Dispatch* partem de uma problematização equivalente do ponto de vista e da elaboração requintada de variações com que a narrativa cinematográfica responde à complexidade dos campos da arte, da escrita, da História e da memória. Assim, a trajetória do artista Moses Rosenthaler compõe o artigo do número especial da revista, mas a forma como nos é apresentada, por meio de pelo menos três molduras narrativas (a voz principal, a história moldura do ciclista e a narrativa de Berensen) prepara nossa sensibilidade tanto quanto precisamos nos atentar para o ponto de vista em qualquer performance cinematográfica.

Se o episódio pede investigações em sentidos diversos para abordar sua história e a trama, o cuidado necessário é dizer que nenhum prevalece sobre os outros. Contudo, o episódio termina de maneira provocativa, ao tocar na crítica materialista cujo percurso, desde Walter Benjamin, explora as relações entre arte e mercado, bem como as proporções inimagináveis tomadas pela exploração da obra de arte, na obsessão do lucro. Essa condição moderna representada no fragmento não deixa de figurar entre os nossos interesses, inclusive para nossas explorações futuras, partindo da representação dessa condição no longa, conforme se observa no jogo de relações entre o poético engajamento da juventude e a falência de seus propósitos, no episódio cuja “autoria” é a narrativa de Lucinda Krementz (Frances McDormand), para citar apenas mais um exemplo de uma espécie de “atualização de ideais” que o longa de Wes Anderson promove.

É possível determinar relações implícitas entre a atividade cinematográfica e o desenvolvimento do artista retratado no episódio The Concrete Masterpiece. Ao destacar as escolhas no modo de recompor a história do inusitado personagem, no texto que abre a publicação do número especial, podemos recapitular o jogo de referências proporcionado pela relação entre o episódio e a história-moldura, isto é, entre o fragmento e o filme, cujos elementos refletem a experiência de um leitor e admirador de artes plásticas. Tal experiência é filtrada e potencializada pelo senso crítico do cineasta, tornando as formas escolhidas cheias de significado, ou seja, os elementos técnicos já aparecem subordinados aos conteúdos.

Edward Branigan (1984) sustenta a proposta de que o ponto de vista no cinema não pode ser reduzido a uma simples correspondência com o narrador ou à câmera como "olhar" de um personagem, como frequentemente ocorre na literatura com o uso da primeira ou terceira

pessoa. Em vez disso, Branigan considera o ponto de vista como uma construção multifacetada e dinâmica, que envolve diversos níveis de informação narrativa e perceptiva. Assim, a linguagem audiovisual organiza o ponto de vista através de uma combinação de estruturas narrativas e estilísticas, como a *mise-en-scène*, a montagem, o enquadramento, o som e o foco narrativo, distinguindo narração – processo geral de construção e entrega da informação narrativa ao espectador, incluindo decisões sobre tempo, espaço, conhecimento e afetividade - do ponto de vista - forma localizada e momentânea da narração, uma instância particular que pode ser visual, auditiva, cognitiva ou emocional, sempre relacional e instável, podendo mudar ao longo da narrativa.

Branigan argumenta que o ponto de vista no cinema é intersubjetivo e implica uma série de operações cognitivas do espectador, que infere quem "vê", "sabe" ou "sente" em cada momento da narrativa. Diferente da literatura, onde o ponto de vista costuma ser verbalizado, o audiovisual recorre a códigos visuais e sonoros, exigindo do espectador um trabalho ativo de interpretação. Além disso, camadas de perspectiva ou múltiplos pontos de vista podem coexistir simultaneamente, por exemplo, o ponto de vista de um personagem dentro do quadro, o ponto de vista implícito do narrador fílmico e o ponto de vista interpretativo do espectador.

Numa abordagem das relações entre literatura e cinema em seus aspectos narrativos, Seymour Chatman (1978) distingue história e discurso, assim como narrador e narratário. É possível falar em narrador no cinema, não necessariamente uma voz explícita, mas uma entidade organizadora da narrativa – o chamado "narrador impessoal" (1978, p. 197) e, de certo modo, Chatman está amparado pelo pensamento pioneiro de Wayne Booth (1983) e sua classificação de pontos de vista de acordo com o grau de presença do narrador na literatura. Em poucas palavras, enquanto Branigan evita a noção de um "narrador centralizado" e prefere falar em processos narrativos descentralizados e fragmentados, Chatman tenta manter uma estrutura mais tradicional da narrativa literária aplicada ao cinema, com foco em hierarquias e funções narrativas bem definidas. Podemos considerar que a narrativa de J. K. L. Berensen no episódio que analisamos possui, segundo Chatman, uma narradora diegética, enquanto a câmera e a montagem seriam mediadas por um narrador fílmico implícito. Segundo Branigan, o episódio poderia ser visto como um fluxo de perspectivas mutáveis, sem um centro fixo (1984, p. 65).

Contudo, David Bordwell possui uma abordagem mais cognitivista sobre a narrativa fílmica. O que mais interessa aqui é a atividade interpretativa do espectador, que constrói a coerência da história com base em pistas estilísticas e narrativas. Bordwell evita o termo "ponto de vista" em favor de noções como "curvas de conhecimento" e "restrição ou onisciência"

(1985, p. 12), pois seu interesse recai sobre como o espectador adquire informação (mais ou menos do que os personagens) do que em quem "fala" ou "vê" no filme. Portanto, aplicando somente as noções de Bordwell, deveríamos nos concentrar apenas em como a estrutura em The Concrete Masterpiece fornece ao espectador doses calibradas de informação, através da montagem, do design de produção, e das pistas visuais e sonoras que orientam a atenção narrativa. A sensibilidade crítica fornecida pelos estudos literários não teria muita importância.

The Concrete Masterpiece revisita o universo imagético de Wes Anderson estabelecendo comparações com as outras partes do filme e com outras obras do diretor. A título de exemplos para esse diálogo, lembramos a utilização das sequências em preto e branco alternadas ou dando lugar às sequências em cores para as marcações de tempo, seja na administração dos *flashbacks* ou dos pontos de vista. Também faz sentido lembrarmos a agilidade de montagem nas sequências de perseguições, ritmo que nos leva imediatamente a recordar filmes como *O grande hotel Budapeste* (*The Grand Budapest Hotel*, 2014). E poderíamos ressaltar mais amplitude dos diálogos possíveis, mas devemos voltar ao longa de 2021.

Conforme Berensen narra a vida de Moses Rosenthaler, vemos a apresentação das ideias para um auditório com uma plateia cheia. Ela veste um vestido longo vermelho e está com o cabelo preso, com uma aparência bem composta. Assim que entramos na história, a câmera foca nas imagens que são transmitidas pelo telão, com a apresentação em slides, e a voz de Berensen vira a voz do narrador exterior ao longo da trama. A crônica é desenvolvida com a história de Moses acontecendo em preto e branco e, em alguns momentos, temos cenas coloridas. O que se pode interpretar da transição de cores seria a percepção do editor, que lê a crônica diretamente do seu escritório. As imagens em preto e branco parecem representar as palavras que estão impressas no papel e que são concretas, fatos que aconteceram e que foram narrados pela autoria da cronista. Já as passagens em colorido, pelo sentido subjetivo que nos passam como receptores do longa, representam o que não está no texto, o que é interpretado por fora, também podendo ser o ponto de vista do autor, mas com a interferência do editor-chefe que revisa o texto.

À medida que a personagem de ficção é criada pelo autor, podemos entender que o narrador se torna, além daquele, o único conhecedor do ambiente em que se acontece a história, ou seja, com um narrador-personagem, temos o inteiro ponto de vista de quem narra, por ser quem vive a história. Já na crônica sobre Moses, verifica-se que o narrador heterodiegético se mostra o conhecedor do ambiente e insere-se na história. Utiliza-se, então, o pretérito não para

mostrar algo que aconteceu propriamente e foi finalizado, mas como algo que foi criado e aproximado para o leitor. Oportunamente, Rosenfeld afirma: “O pretérito, apesar de em certos casos ter o cunho fictício do ‘era uma vez’, tem em geral mais força ‘realizadora’ e ‘individualizadora’ do que a voz do presente” (2009, p. 16).

Ao observarmos J. K. L. Berensen narrar sobre o artista Moses Rosenthaler, sentimos que estamos diretamente na história e que somos o público que assiste à sua apresentação no teatro. Comparando diretamente o filme com as reportagens jornalísticas, podemos dizer que os elementos narrativos utilizados por Wes Anderson para representar cinematograficamente as crônicas são muito bem marcados pelos narradores heterodiegéticos e pelo espaço limitado representado no filme. Quando destacamos a primeira crônica após o prólogo do filme, Berensen tem seu palco para falar e a crônica é narrada como uma contação de história, apresentada por slides e com ponto de vista enviesado da personagem, que informa opiniões ao público que está em sua frente. A narrativa, então, utiliza da terceira pessoa em conjunto com sua onisciência para narrar os fatos de vida do pintor, que se torna aclamado por suas obras produzidas na prisão, que seriam os fatos objetivos para a construção de uma reportagem jornalística. A literatura e o jornalismo se convergem na história de uma maneira em que há a ficção gerada pela narração da história para o público e há a busca pela objetividade com os fatos de vida de Rosenthaler, que recebe uma história como se fosse uma biografia do seu desenvolvimento como artista sendo reconhecido durante seu tempo na prisão.

Vejamos, então, a figura 1, que mostra Berensen apresentando sua crônica para a plateia. Não somente temos a percepção de que a crônica é narrada subjetivamente, mas ao vermos a imagem em colorido, pensamos que possa ser como o editor a lê em seu escritório, ou seja, também como é feita sua recepção do texto em que está em sua frente.

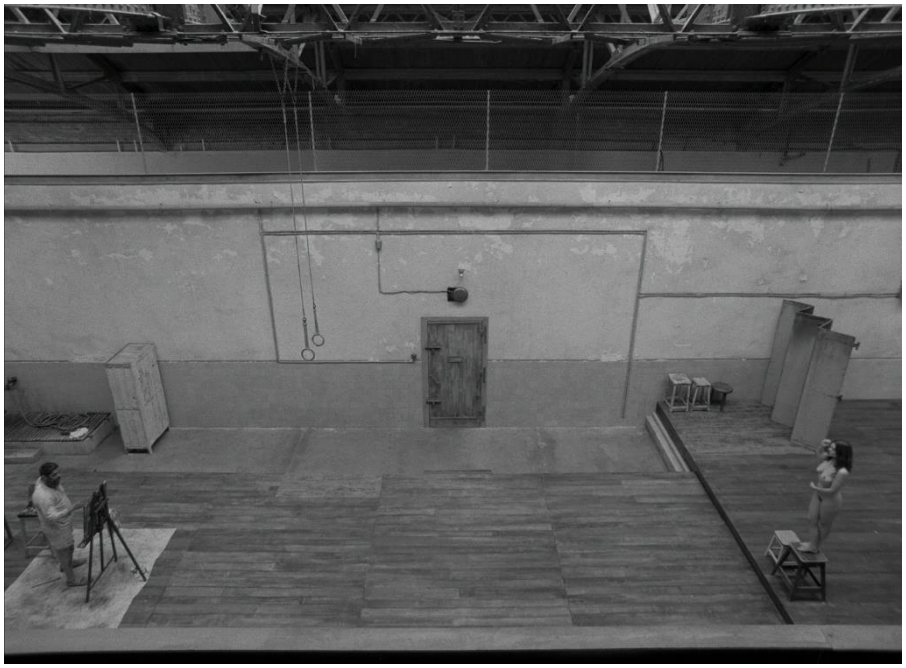
Figura 1 - J. K. L. Berensen apresentando *The Concrete Masterpiece*



Fonte: Filmgrab (2026).

Como um outro exemplo, temos as cores trazidas à tona assim que Moses e Simone terminam sua sessão de pintura do dia. Simone se veste com suas roupas de guarda-carcereira e Moses coloca o uniforme de presidiário, para depois ser escoltado fora da sala com suas mãos presas. As imagens ficam coloridas e podem ser interpretadas pelo que não foi dito, o sentimento totalmente pessoal dos dois personagens que passaram o tempo juntos produzindo arte. Nesse caso, pode retratar o clima que fica após a sessão de pintura de Moses e Simone, que tinham já certa intimidade construída quando a narração começou. O ato de pintar foi mostrado, pela câmera, com a imagem em preto e branco, enquanto o pós-pintura, que talvez não estivesse descrito totalmente na crônica pela autora, foi passado brevemente em colorido. Nota-se, a primeira parte em preto e branco na figura 2.

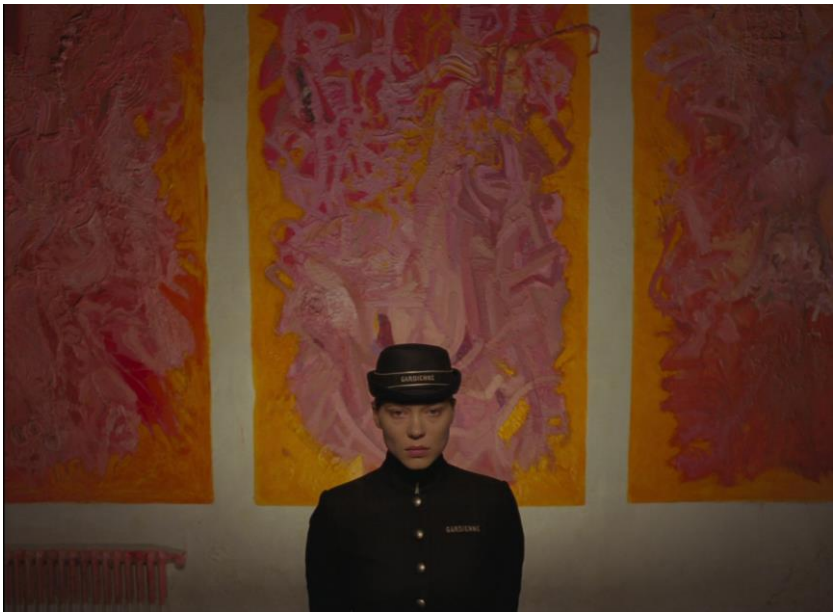
Figura 2 - Moses e Simone na produção de *Simone, Naked, Cell Block-J Hobby Room*



Fonte: Filmgrab (2026).

Já na terceira imagem, temos a transição para imagens coloridas assim que Moses Rosenthaler apresenta suas obras de arte confeccionadas para a exposição organizada pelos irmãos Cadazio. Nesse momento, Rosenthaler está na cadeira de rodas e espera que os convidados entrem para apreciar sua nova coleção. Assim que Julian Cadazio percebe que as pinturas foram feitas diretamente na parede da prisão, mostra seu descontentamento com o artista, por mais que tenha ovacionado seu trabalho, o que leva a um conflito com o pintor e ao final do mesmo o parabeniza novamente. A cena ganha cores a partir do momento em que Moses Rosenthaler diz que as obras são todas representações de Simone. A câmera, dessa forma, percorre pelo salão em que estão as pinturas e segue o olhar de Simone visualizando seus efeitos sobre o aclamado pintor, como pode-se ver na figura 3.

Figura 3 - Simone na exibição da coleção de obras de Moses



Fonte: Filmgrab (2026).

Assim, com o desenvolvimento da narrativa em conjunto com os elementos cinematográficos, podemos notar as características de um texto jornalístico-literário, de modo que Berensen narra a vida de Rosenthaler com sua marca estilística no decorrer da história. Vemos que, conforme as cenas transitam para a cor, a subjetividade do texto ganha maior evidência e a porção jornalística, que seria o conteúdo mostrado de forma mais sucinta e objetiva, é deixada de lado, entrelaçando literatura e jornalismo em um só ambiente, um só texto, uma só composição, por meio da visualidade e materialidade da cor.

A história contada por Berensen toma forma de uma narrativa que possui apenas o seu ponto de vista, com descrições enviesadas, fazendo com que a narradora-personagem seja a pessoa que mais conhece os fatos. Assim se faz a onisciência do mesmo, porque ele obtém acesso a todas, ou quase todas, as informações dos personagens. Nesse caso, J. K. L. Berensen constrói uma visão, um ponto de vista, que narra a vida de Moses Rosenthaler a partir de sua própria subjetividade. Apesar de ser uma questão do formato da crônica reportagem, quase como um documentário do pintor, temos as colocações da autora ao descrever o mesmo, principalmente quando ela intercala *showing* e *telling* e utiliza-se de imagens próprias para descrever o artista. É apropriado citar aqui um trecho do livro *A narrativa cinematográfica*:

> Fica claro [...] que, no caso do cinema, as marcas da subjetividade podem às vezes remeter a alguém que vê a cena, um personagem situado na diegese, enquanto em outras ocorrências traçam, *in absentia*, a presença de uma instância situada no exterior da diegese, uma instância extradiegética, um 'grande imagista'. (Gaudreault; Jost, 2009, p. 55)

Berensen utiliza do *showing* e do *telling* para descrever a vida do pintor, conceitos de Percy Lubbock (1879-1965). No livro de Bittencourt, no qual a autora se aprofunda no ato de narrar e nas teorias do ponto de vista, podemos utilizar do seguinte trecho: “[...] esta distinção de Lubbock está relacionada à maior ou menor intervenção do narrador, por isso, quanto mais ele intervém, mais ele se dispõe a contar (*telling*), quando ele se isenta, mais ele está a mostrar (*showing*)” (Bittencourt, 2015, p. 111). Assim, conforme narra a vida de Rosenthaler, J. K. L. Berensen utiliza do *telling*, o contar, para mostrar efetivamente seu ponto de vista da história. Com sua voz e interferência, narra fatos e opiniões para formular sua subjetividade referente à história. Quando ela apenas mostra, nesse caso com seus slides, temos a presença do *showing*, que intervém também na narrativa, porém de uma maneira diferente, de modo que na literatura o *showing* não se mostra muito uma perspectiva onisciente, pois parece ser mais objetiva do que o *telling*, que tem a formulação pessoal de frases envolvida. Então, a crônica é baseada nessa alternância de contação da história, a narração conforme a descrição das imagens e a descrição vocal da narradora, e não somente temos essa relação, como podemos comparar a crônica cinematográfica do filme com as crônicas-reportagens de revistas e jornais, convergindo para o ponto de vista do escritor.

Como dito por Gaudreault e Jost (2009), entendemos Berensen como personagem criada no filme de Wes Anderson que escreve sobre Rosenthaler na sessão de artes e narra a vida do mesmo, trazendo sua subjetividade à narrativa da vida do pintor. Ela seria, então, essa presença situada na diegese em relação às pessoas no exterior da diegese, que, nesse caso, são os ouvintes/espectadores presentes no seu auditório na sua apresentação sobre o artista. Conforme ela narra a vida do artista, temos marcas de seu ponto de vista da história, ou seja, sua focalização, e a plateia recebe as informações segundo suas referências culturais e o que está sendo intencionalmente mostrado, considerando que estão aquém à narrativa. Assim, temos uma citação de Barthes, no mesmo livro de Gaudreault e Jost (2009): "'[...] o texto conduz o leitor entre os significados da imagem, faz com que recuse alguns e aceite outros; por meio de um *dispatching* frequentemente sutil, ele teleguia na direção de um sentido antecipadamente escolhido (Barthes, 1964, p. 44)" (p. 83). Além desses significados da imagem, podemos relacionar, também, o termo *dispatching* com o título original do filme: *The French Dispatch*, ou seja, não somente o longa nos guia à subjetividade do que nos é contado pela revista e por seus autores, como também se constrói a partir da indicação de que o que será entendido é

relativo a quem recebe as informações, explicitamente pelo título e acrescentando a forma como os espectadores participam da narrativa, atribuindo seus próprios valores.

O ponto de vista de J. K. L. Berensen sobre a história é reforçado ainda pelo fato de que sua narração é acompanhada de slides com imagens do artista Moses Rosenthaler. Menciona-se o trecho em que o slide da apresentação da narradora nos lembra de que estamos sob sua narrativa e mostra imagens de Simone, enquanto a mulher narra sua história de vida, terminando com um slide errado mostrando uma nude própria, reforçando o quanto de sua vivência se infiltra na descrição da história de vida do pintor. Assim que Berensen passa as imagens para a platéia, sua voz acompanha a contação e permite ainda maior penetração de seu ponto de vista. Segundo Gaudreault e Jost (2009), "Diferentemente da narração da narrativa escrita, a apresentação do contador oral é imediata, no sentido em que ela intervém 'já' e 'na hora', mas também no sentido de que ela é 'sem intermediário' (i-mediata)." (p. 23). Desse modo, quando Berensen utiliza da sua narração oral, o *telling*, sobre as imagens (*showing*), podemos dizer que há uma maior subjetividade no que é contado, pois quem intervém nos fatos é somente o narrador no exato momento em que está sendo falada a história, como se fosse a única conhecedora da vida do pintor Rosenthaler.

Além da subjetividade da própria narradora, temos o espaço-ambiente no qual acontece a história e onde podemos viver junto dos personagens. Não somente o espaço serve para dar local aos eventos, como também é um outro ponto de vista da história, ainda mais, no caso da história de Moses Rosenthaler, por se passar dentro de uma prisão. Com paredes de concreto e a falta de cores nos ambientes, sentimos a frieza que é ser encarcerado. Rosenthaler, então, utiliza-se das cores de tintas e pigmentos para criar artes que expressam o que sente, já que na penitenciária só é possível se sentir alocado da maneira mais bruta possível. Isso complementa o *showing* que a narradora faz, ao elaborar imagens completas de cores que trazem uma maior aproximação com os sentimentos reais do personagem, narrando de uma forma que somente a imagem pode fazer, sem uso do *telling*. Segue a figura 4 abaixo:

Figura 4 - Cadazio sente o afresco de Rosenthaler



Fonte: Filmgrab (2026).

Cadazio é apontado pela câmera com a ideia de que está dentro do afresco de Moses. Nota-se mais uma perspectiva diferente, ou seja, uma outra alternância no ponto de vista, que é a brincadeira do diretor. Ao mesmo tempo em que estamos imersos no universo literário-jornalístico de *Liberty Kansas Evening Sun*, a câmera encena ao invés de dizer e participa da nuance entre *showing* e *telling*. Com isso, partiremos para a análise das relações plásticas com o audiovisual de Wes Anderson.

1.3 A plasticidade dos focos

No tocante à presença da pintura como elemento estrutural no episódio que analisamos, vale lembrar a concepção cristalina de Jacques Aumont: “à medida que os cineastas, dentre os mais refletidos, aprendem a conjugar o pensamento do cinema com o da pintura, aparece, de modo cada vez mais claro, a impossibilidade de praticar o cinema como pintura, de fazer pintura em um filme.” (Aumont, 2004, p. 241) e “o que ensina a busca da pintura no cinema é, justamente, entre outras coisas, que este não contém aquela, mas a cinde, a explode e a radicaliza” (Aumont, 2004, p. 243). Nossa hipótese leva em conta as relações entre mudanças de foco narrativo e a alternância entre a câmera subjetiva e objetiva como apoio para as escolhas e expansões de sentido da presença da pintura no filme, cuja manifestação mais imediata se dá no primeiro episódio, entrelaçada ao tema, aos personagens e à leitura subjacente do sentido da arte. No entanto, consideramos muito do que se convencionou chamar de “estética Wes Anderson” ou mesmo “estética *cute* de Wes Anderson” como resultado da incorporação de um

diálogo com as artes plásticas que, no episódio de que tratamos, dá lugar mais expandido ao processo artístico, com todos os seus entraves, obstáculos e atravessadores, e faz dele personagem da trama.

Quando assistimos ao primeiro episódio de *A crônica francesa*, sentimos que Wes Anderson usa da alteração de narração de uma forma bem sutil. É óbvio que o olhar é direcionado, pois tudo dentro de seus planos é muito bem calculado. Até parece que o diretor não interferiria na compreensão do espectador. Não somente ele sabe e guia, como também mostra que está guiando. Ele direciona a câmera para a feição dos personagens, mostra a atmosfera do ambiente através de suas cores e abre o plano para percebemos e nos situarmos no lugar em que estamos. É como se ele pegasse toda a história e fizesse um ditado sobre o que está acontecendo, só que o faz com a câmera e com seu próprio estilo, seja este marcado pela angulação da câmera, que mostra uma boa perspectiva do ambiente e dos personagens e depois nos aproxima das expressões das pessoas. É nítido de perceber o quanto tudo é trabalhado na semiótica para funcionar e a forma que recebemos essas informações mostra como tudo foi costurado e conectado. Quando a câmera corta, é como se o diretor parasse e respirasse para contar outra parte da história. A câmera segue o olhar do espectador, então, quando estamos vendo de longe para nos aproximarmos, é como se houvesse uma permissão para entendermos de fato o que se é narrado. A câmera mostra detalhes e age como o olho interminável. Vemos em:

Figura 5 - Simone posando para a construção do canva de Moses

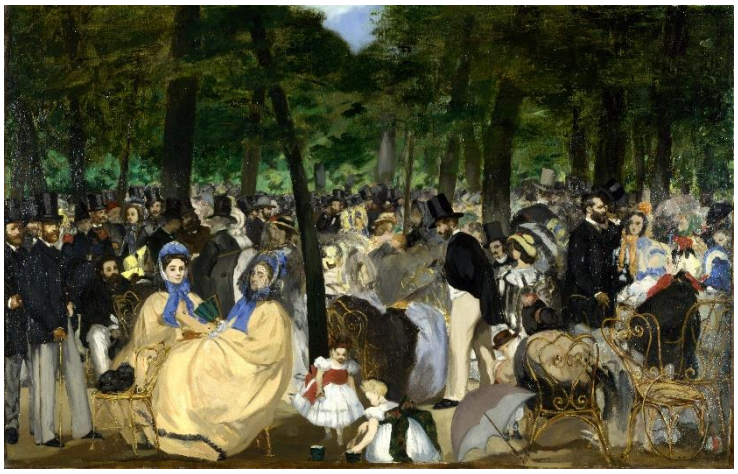
Figura 6 - Simone posando para a construção do canva de Moses 2



Fonte: Screenmusings (2026).

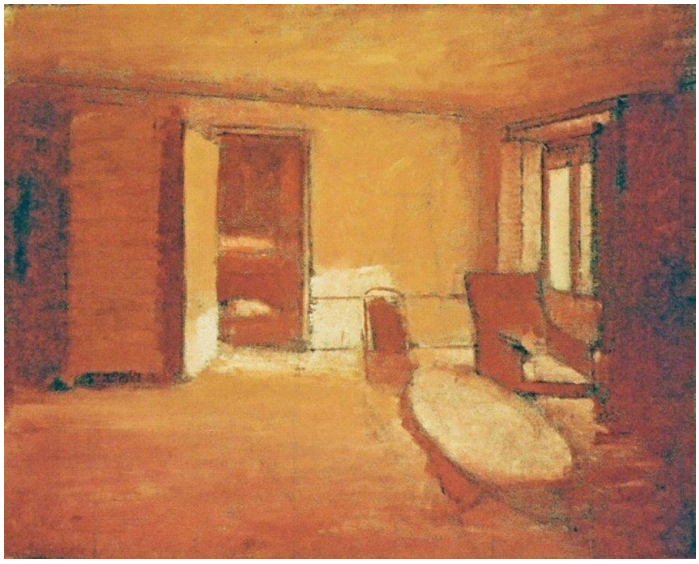
Nestas imagens em sequência (figuras 5 e 6) podemos ver a direção do olhar de Simone e sua expressão em relação à ação na sua frente e, logo após, a câmera abrange o personagem Moses Rosenthaler e nos dá contexto do que ela está olhando, ou seja, do que está acontecendo na cena nesse momento. É possível seguir o olhar da personagem para o plano mais aberto conforme há o corte e vemos o pintor e a musa, propiciando o entendimento do que Jacques Aumont diria do olho interminável, sendo este o olho móvel e o corpo imóvel do espectador do filme. Assim, o espectador, tal qual a personagem, passa a acompanhar diretamente as ações do filme conforme há as transições de câmera, sendo ela mais aberta ou mais fechada, panorâmica ou não. Isso se refere à câmera subjetiva que o diretor decide utilizar e pode se assimilar com as obras de Degas e Manet, que permitiam desmarcar os pontos de vista na pintura ao mudar geometrias do espaço, como o horizontal em contraste com o vertical. Exemplos de figuras abaixo (7 e 8):

Figura 7 - Manet: A Música nas Tulherias (1862)



Fonte: Wikimedia (2026)

Figura 8 - Degas: Intérieur, 1880-1890



Fonte: Degas-catalogue (2026)

Nestas imagens, temos a representação de pintores impressionistas que utilizam da paisagem e da vida cotidiana para criarem seus canvas. Apesar das técnicas diferentes, é possível notar a demarcação do lugar, com Manet pintando um plano mais aberto e Degas elaborando o interior, com tons terrosos e sombras. O olhar do espectador imerge no espaço e é guiado para o cenário que conta uma história.

Entendemos, então, que o olho interminável se refere ao olhar que muda e varia conforme há a mobilidade da câmera do cinema, por isso, há a unificação da mobilidade do olho e da câmera e o olhar torna-se um só, interminável. Essa coincidência do olhar do personagem para o olhar da câmera e o olhar do espectador reforça a ideia de câmera e planos subjetivos.

A câmera subjetiva, então, nos aproxima cada vez mais da relação interartes do filme e, especificamente, da crônica em questão, pois dimensiona e expõe como se é construída a imagem e como ela se torna refém da personagem e do espectador, provocando uma interação mais clara entre literatura, cinema e pintura, pois o que vemos na cena de Moses com Simone é a construção de um canva.

Após todas as considerações sobre a relação literatura, jornalismo, foco narrativo e pintura, é possível dizer que durante o primeiro ato do filme, ou seja, durante a primeira peça jornalística a ser criada, o que mais se sobrepõe entre os elementos cinematográficos é o processo artístico do diretor, reforçando uma relação com as artes plásticas. Apesar de cometer um crime hediondo, vemos que o desenvolvimento do personagem é feito com uma delicadeza de se admirar, no caso, de admirá-la, porque se torna um pintor abstrato muito relevante para a

natureza artística do arco de relações proposto. Moses pinta com sua alma, sua arte é o que lhe resta da vida, fazendo com que as pessoas de fora da prisão fiquem encantadas, como se a abstração da pintura fosse a síntese de um excesso, não da falta. A relação da literatura com as artes plásticas é intrínseca no filme de Anderson, de modo que o longa se trata de uma revista, ou seja, são escritores que a constroem coletivamente e, além disso, tudo se complementa com a construção audiovisual e sua narrativa cinematográfica que é elaborada a fim de mostrar a subjetividade da concepção de arte, sendo ela arte plástica, literatura ou cinema.

A relação desse arco artístico com outras artes se mostra cada vez mais evidente, de modo que a metalinguística se faz presente. A pintura dentro do audiovisual nos lembra que as imagens em movimento são, antes de tudo, imagens. O filme de Wes Anderson delineia um personagem que exerce o fazer artístico, metamorfoseando a autoria principal. Torna-se, então, uma explosão de artes que inspiram os receptores de tal forma que nos deixa querendo mais. E, assim, abre-se o filme que foi habilmente construído por Anderson. Segundo Pellegrini (2003),

> É principalmente com a descrição (já usada para mimetizar a pintura e a fotografia) que os recursos cinematográficos podem ser transpostos para as técnicas narrativas: o narrador pode usar "a panorâmica, o travelling, a profundeza de campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de planos para situar a personagem, para integrá-la no seu meio", além de, com esses mesmos recursos, poder interferir no fluxo da ação e no evolver do tempo. (p. 26)

Assim, as cores trazem à tona os sentimentos dos personagens e como podemos interpretar o que aconteceu no momento da narração. Moses Rosenthaler, ao ser exposto como um artista considerado louco, representa por meio de sua arte o que vê ao seu redor e o que sente. Como explicitado por Berensen, ele possui uma formação em arte, bancada por sua família e, com isso, acabou desenvolvendo nas artes plásticas desde cedo, disseminando temas como a guerra, a loucura, os animais e, posteriormente, a cárcere da prisão, Simone.

Sentimos que, ao assistir ao filme, nos deparamos com a própria elaboração de um canva do diretor, este que utiliza das linguagens artísticas visuais, cinematográficas e literárias para compor a obra em si. Dito isso, pode-se analisar que conforme a história se desenvolve e vemos a descrição de Moses Rosenthaler em sua prisão por homicídio, conforme a câmera subjetiva focaliza nos atos do pintor e na narração de Berensen, sentimos que a tela de sua história está sendo pintada, de forma que somos os espectadores de tal ação.

Não podemos deixar de relacionar a construção do texto The Concrete Masterpiece como o ato de pintar a própria obra de arte de Moses, considerando que vemos e nos infiltramos

em como ele pinta seus quadros, de modo que Berensen narra suas ações e as transforma em imagem. Desse modo, temos a combinação da pintura com a literatura, o que nos remete à Ephraim Lessing, (1998) quando este dizia, no longínquo século XVIII, que: "Se Homero quer nos mostrar como Agamenon estava vestido, então o rei deve vestir-se diante dos nossos olhos, peça por peça [...]" (p. 197). Ou seja, Lessing argumenta que a pintura pode representar o momento imediato com sua imagem, enquanto a poesia pode demarcar a passagem do tempo e a descrição por meio dos movimentos. Logo, a junção dos dois, presente no audiovisual, transborda os dois temas e enriquece cada vez mais o estudo interartes.

Além disso, com a estética de Wes Anderson, constituída pela paleta de cores de tom pastel, enfoque na câmera diretamente no rosto e nas ações dos personagens e o espaço sendo panoramicamente registrado com maior ângulo para o espectador, podemos concordar que seus filmes se parecem como quadros, de modo que a troca de cenas tem o formato de um quadro e contém certa simetria para a elaboração de uma fotografia totalmente planejada no que está sendo visto, o que se relaciona diretamente com as artes plásticas.

Assume-se, assim, a relação intermidiática entre as artes acima mencionadas. Não somente temos a literatura e a pintura trabalhando em conjunto, como o próprio gênero literário jornalístico se intervém com o cinema de forma a elaborar ainda mais um vínculo e permitir a representação de imagens por meio de palavras em dicotomia com a objetividade e a subjetividade. É possível aludir, então, a Walter Benjamin (1987) ao nos retomarmos para o longa de Anderson:

> Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. (p. 167)

Não somente podemos reiterar a relação cinema-pintura-literatura, como acrescentamos a fotografia como um meio de transmitir o enredo do cinema. Logo, Moses Rosenthaler trouxe à crônica a mistura de ambientação entre as artes e sua maior exclamação dentro da produção audiovisual.

A narradora detalha a vida de Rosenthaler, que veio de uma família rica e começou a pintar desde jovem, refletindo suas emoções e experiências. Após muitos anos na prisão, vemos o artista expressar sua tristeza e desejo de mudar, mencionando sua luta contra a ideia de

suicídio. A narrativa de Berensen se desvia para comentar sobre algumas mulheres, como Simone, que se sentem atraídas por prisioneiros, ressaltando um sentimento de liberdade. Apesar das trocas emocionais, Simone rejeita os avanços românticos de Rosenthaler, que continua a sonhar em pintar seus sentimentos, especialmente sobre seu futuro e o faz, nomeando sua obra-prima, considerada pelos Cadazio, *Simone, cell block J, hobby room* que representa Simone em tudo o que vê.

Se pararmos para pensar, Moses utiliza de Simone como sua musa para realizar uma arte que vem do seu inconsciente. É como se a mulher despertasse tantos sentimentos fortes em seu ser que o possibilita sincretizar suas emoções advindas da sua vida sofrida, da prisão e de seus relacionamentos, que, no caso, seria a sua paixão pela mesma. Chega a ser impressionante como Rosenthaler se orienta na arte pela sua relação com o mundo. Ele analisa o que há ao seu redor e o internaliza, reproduzindo sentimentos e aflições por meio de camadas abstratas, que, ao vermos pela primeira vez, não é possível decifrar e demonstra seu sentimento de liberdade, por mais que esteja sendo vigiado e punido. Em suma, a narração de J. K. L. Berensen faz a ponte entre a imaginação fértil de Moses Rosenthaler e a recepção da obra de arte por nossa parte, os espectadores. Se nós recebemos a criação de Rosenthaler a partir de sua descrição narrativa, é possível assimilar sua produção artística como uma écfrase.

Claus Clüver (2024) parte de uma revisão crítica da tradição teórica da écfrase, em especial da definição consagrada por James A. W. Heffernan, segundo a qual a écfrase seria a "representação verbal de uma representação visual" (Clüver, 2024, p. 141). Para Clüver, essa formulação tornou-se conceitualmente insuficiente e historicamente limitada, pois pressupõe uma noção representacional clássica da arte visual e sustenta uma lógica de paragone, isto é, de rivalidade entre palavra e imagem. Tal perspectiva exclui não apenas a arte abstrata e não representacional do século XX, como também obscurece o papel decisivo do observador e do encontro perceptivo na constituição do fenômeno ecfrástico. Apoiado em contribuições recentes, sobretudo de David Kennedy (2015), Clüver argumenta que a écfrase contemporânea já não pode ser compreendida como simples transposição ou competição entre mídias, mas como uma prática discursiva centrada na experiência estética.

A partir dessa crítica, o autor propõe uma redefinição substancial do conceito. Em sua formulação mais elaborada, a écfrase é entendida como a verbalização das percepções ou reações de um espectador real ou fictício diante de configurações visuais não cinéticas, existentes ou sugeridas como existentes, inclusive em contextos imaginados ou virtuais. O núcleo da écfrase desloca-se, assim, da "representação do objeto" para a mediação verbal de

um encontro perceptivo, no qual o texto não pretende reproduzir a imagem, mas torná-la mentalmente apreensível (*anschaulich*), ativando convenções culturais, semióticas e históricas do olhar. Essa redefinição permite incluir descrições ecfrásticas de pinturas, esculturas e arquiteturas não representacionais, bem como textos não necessariamente literários, afastando a écfrase de critérios estritamente miméticos ou figurativos.

Nesse ponto, a reflexão de Clüver ganha relevância para a relação entre pintura e audiovisual. Ao afirmar que a écfrase é um procedimento paralelo e não subordinado à representação verbal de configurações em outros meios, inclusive meios visuais cinéticos como o cinema, Clüver recusa tanto a noção de "écfrase cinematográfica" como categoria derivada quanto a identificação automática da écfrase com a transposição intermidiática (Clüver, 2024, p. 144-148). O que está em jogo não é a tradução de um *medium* em outro, mas a verbalização de uma experiência visual, que pode ter como objeto tanto uma pintura quanto uma imagem fílmica. Assim, a écfrase se redefine como um dispositivo teórico capaz de pensar as relações entre artes visuais estáticas, imagens em movimento e discurso verbal a partir do olhar do espectador, e não da hierarquia entre mídias. Essa inflexão desloca a écfrase para o centro dos estudos de intermidialidade, não como exemplo paradigmático de transferência entre sistemas semióticos, mas como forma complexa de mediação estética entre visualidade, temporalidade e linguagem (Clüver, 2024, p. 154).

Écfrase seria equivalente a uma descrição da obra de arte, feita no momento em que o espectador a experimenta. Dito isso, poderíamos afirmar que Wes Anderson realiza uma construção à maneira da écfrase das obras de Moses Rosenthaler ao narrar sobre o que o pintor está elaborando e sobre a sua vida também, pois faz parte do projeto artístico em si, há, então, a ação do filme lendo a pintura. Mais uma vez, há uma aproximação da literatura com as artes plásticas e elas se mesclam entre si, produzindo uma obra mais autossuficiente e dinâmica, que nos faz levar em consideração o contexto político-social-cultural do artista Rosenthaler e permitir diversas interpretações conforme os objetos de estudos e os seus elementos complementares são mostrados. Não somente isso, como também temos na nossa análise do filme de Anderson a representação da écfrase como uma sugestão de uma imagem e a mesclagem do tempo da memória com o instante do olhar do observador.

Com todas essas considerações até aqui, esperamos ter revelado as interferências e transposições entre os domínios da literatura, do cinema e das artes plásticas, de modo a tornar nítida uma combinação elegante e fiel aos papéis da teoria da narrativa e do estudo interartes na aproximação analítica ao episódio de *A crônica francesa*. Ao citarmos o *New Journalism* em

convergência com o filme de Wes Anderson, esperamos fazer mais uma conexão com os temas discutidos previamente e chamamos a atenção para a inspiração dos textos jornalísticos e literários para a composição da peça cinematográfica. Assim como Wes Anderson, João do Rio também se utilizou de narrativas do cotidiano com viés dos próprios jornalistas para construir a realidade que os leitores, os receptores das obras produzidas vão receber. Nota-se, então, um quê de subjetividade em conjunto com a objetividade e questiona-se em qual momento percebemos que a literatura se fundiu com o jornalismo que, nesse caso, se fundiu com o audiovisual do cinema, uma operação artística que revela o seu fascínio quando é analisada por meio dos vieses comparativos e, sobretudo, das novas aproximações interartes.

O ESTILO CUTE DE WES ANDERSON.

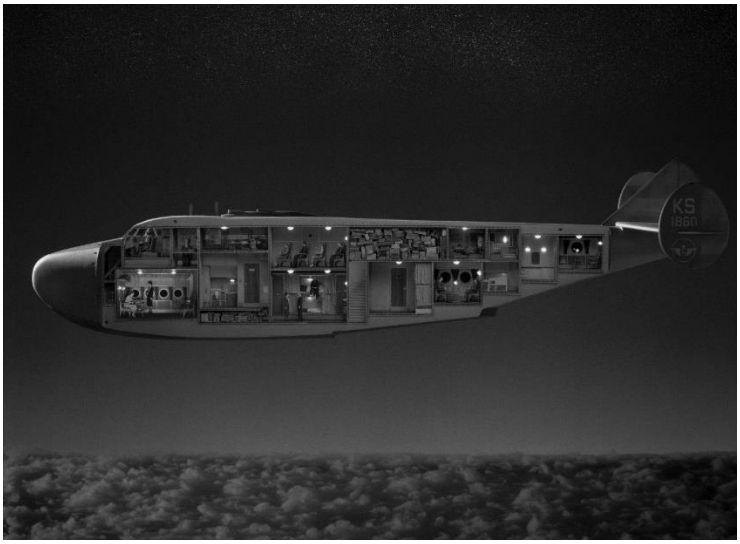
2.1 A filmografia sensível

Como parte de uma breve apresentação, ressaltamos que o autor-diretor Wes Anderson é um estadunidense nascido em Houston, no Texas, e possui bacharelado em artes pela Universidade do Texas, em Austin. Desde antes da faculdade já filmava com a câmera antiga de seu pai e, com seu diploma, acabou desenvolvendo seu primeiro filme chamado *Bottle Rocket* (1996). A partir daí, surgiu a cinematografia de Wes Anderson, comumente conhecida pela estética *cute*, "fofa" e agradável, podendo ser considerada advinda de um mundo de contos de fadas, de casas de bonecas e até mesmo de livros *pop-ups*, que possuem ilustrações tridimensionais que saltam das páginas. A estética se relaciona diretamente com o afeto da imagem, afinal, começou a produzir com instrumentos da família e o *cute* se encaixa no fofo comum, no familiar. Assim, a criatividade do diretor se mostra imanente desde sua formação de personalidade e está em desenvolvimento até hoje. Neste trabalho temos a atenção voltada para o filme *A crônica francesa* (2021), no qual surgem diversas inspirações para as produções de Anderson, como seu apego pela *Nouvelle vague* francesa e sua admiração por textos literários, da qual destacamos a produção jornalística da revista *The New Yorker*.

A análise da estética *cute* será desenvolvida conforme são observadas as imagens e com o contato de referências teóricas, apresentando a filmografia do diretor já com o conceito implícito. Na Universidade da Turquia, as arquitetas Serenay Inceoğlu e Özge Gündem (2024), em seu artigo sobre a arquitetura de Wes Anderson, analisam as questões estéticas e estilísticas do diretor na sua cinematografia até *A crônica francesa* (2021). Temos, então, os filmes, em ordem cronológica: *The Royal Tenenbaums* (2001), *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004), *The Grand Budapest Hotel* (2014), *Isle of Dogs* (2018) e *The French Dispatch* (2021). As autoras realizam uma análise sobre a construção dos mundos cinematográficos de Wes Anderson, que usa, conscientemente, componentes de design para mexer com a psicologia do lugar, como se fosse um arquiteto, transformando o espaço em personagens da trama. Alguns de seus elementos estilísticos mais característicos seriam a predominância de uma paleta de cores, que varia ligeiramente de filme para filme, a iluminação interior e exterior diferenciada, permitindo uma forma mais orgânica de interpretação do espaço, suas composições simétricas e seus planos gerais, e as temáticas que são demarcadas por temas como solidão, pertencimento e relações afetivas. Desse modo, entendemos um pouco da *mise-en-scène* do diretor para a

construção de universos fantásticos e cheios de memórias emocionais para complementar a caracterização dos personagens. Seguem alguns exemplos abaixo (figuras 6 a 9):

Figura 9 - O avião de Upshur Clampette



Fonte: Filmgrab (2026).

Figura 10 - O ambiente de trabalho no cenário de *The Royal Tenenbaums*



Fonte: Filmgrab (2026).

Figura 11 - A cidade japonesa em *Isles of Dogs*



Fonte: Filmgrab (2026).

Figura 12 - Os personagens Zero e Agatha na sala de correios de *O Grande Hotel Budapeste*



Fonte: Filmgrab (2026).

Com essas imagens, vemos o quanto o cenário, ou seja, o espaço, dos filmes de Anderson são importantes e agem como personagens. Eles se destacam da cena e a fazem transbordar, indo além dos personagens. Normalmente temos o espaço apenas como um simples complemento da ideia de onde está acontecendo a ação, mas sentimos que no ambiente escolhido por Wes Anderson, ele faz questão de demonstrar que a área em que estão as pessoas afeta totalmente o humor dos personagens e o desenrolar da história. Na figura 9, com o plano aberto mostrando o avião, espaço onde os personagens estão, é possível conceber nitidamente a personalidade que o espaço cinematográfico tem e como a narração é baseada nele, de modo que a verossimilhança está presente e vemos a criação do cenário fantástico, irreal. Na figura 10, vemos o plano geral aberto que abrange todo o momento capturado pela câmera, contendo

o tempo, o local, os personagens e os elementos extras que contribuem para a construção do espaço fantástico do autor. Já na figura 11, é possível perceber a tecnologia tomando conta da organicidade que teria nas outras figuras e a cidade japonesa se destaca pela variedade de cores fortes em contraste com o bairro mais tradicional japonês com o tom amarronzado. Notemos o vermelho do prédio centralizado, a simetria do enquadramento da cidade no plano e a luz japonesa clássica agindo como se fosse o sol. A cidade parece pequena para o espectador e seu papel de fofo entra em cena. Aqui, estamos de frente com a estética *cute*, segundo Ngai (2012):

> Girando em torno do desejo por uma relação cada vez mais íntima e sensual com objetos já considerados familiares e inofensivos, a fofura não é apenas uma estetização, mas uma erotização da impotência, evocando ternura pelas "coisas pequenas", mas também, às vezes, um desejo de menosprezá-las ou diminuí-las ainda mais.[7] (tradução nossa, p. 3)

A cidade não chega a ser menosprezada, porém, é estetizada, gerando uma relação mais íntima e sensual com o espectador, conforme se enquadra no plano e na expectativa de quem a vê, pictórica, ilustrativa e icônica, notavelmente representativa.

A escolha da última figura (12) foi intencional, pois é a única que contém personagens humanos e, mesmo assim, o espaço físico se mostra notório, também pela seleção da paleta de cores rosa nesse plano. Com a simetria *cute* nitidamente presente, considerando que os personagens são centralizados e há caixas perfeitamente alinhadas de cada lado do plano, vemos um ambiente ainda mais imagético e figurado, reforçado pelo tom roseado do plano e pela expressão de choque dos personagens ao se encararem. É como se olhássemos a pintura de um encontro plástico dos personagens e quem os pintou foi o diretor Wes Anderson.

Após essa breve apresentação da filmografia de Wes Anderson pela utilização dos espaços, podemos reafirmar que a estética movida pelo conjunto seria como o efeito da obra de arte sobre nossas sensibilidades. Dito isso, acrescentamos que é possível assistir aos filmes nos sentindo dentro de um universo próprio e podemos visualizar o desenvolvimento das personagens, do espaço e do tempo conforme os acontecimentos se passam. Citemos, então, Giulio Carlo Argan:

> A estética é uma filosofia da arte, o estudo, sob um ponto de vista teórico, de uma atividade da mente; a estética, de fato, se situa entre a lógica, ou filosofia

[7] No original: Revolving around the desire for an ever more intimate, ever more sensuous relation to objects already regarded as familiar and unthreatening, cuteness is not just an aestheticization but an eroticization of powerlessness, evoking tenderness for "small things" but also, sometimes, a desire to belittle or diminish them further.

> do conhecimento, e a moral, ou filosofia da ação. É, também, notoriamente, a ciência do "belo", mas o belo é resultado de uma escolha, e a escolha é um ato crítico ou racional, cujo ponto de chegada é o conceito. (Argan, 1996, p. 21)

Com essa citação, entendemos que a construção estética é feita ao redor do belo e depende da subjetividade, do conhecimento, da moral e da filosofia da ação para que a representação seja estetizada. O conceito como produto final é a escolha feita pelo autor, pelo diretor, pelo artista, que vem diretamente de encontro com o afeto que há em si, com sua forma de vida, resultando no seu belo escolhido e, no nosso caso, o belo fofo.

2.2 O *cute* cinematográfico

Acreditamos que a estética *cute*, por sua aparência agradável, em Wes Anderson permite mais que uma imersão no contexto em que está o filme. É como se algo convidativo nos impelisse a adentrar e participar da história. Então vemos a construção do enredo e também da própria obra cinematográfica. Além disso, no caso de The Concrete Masterpiece, primeiro episódio de *A crônica francesa*, sentimos que as pinturas de Moses estão sendo construídas na nossa frente, como efeito pronunciado da nossa imersão. J. K. L. Berensen narra a trajetória de vida de Moses Rosenthaler, conta sobre a sua formação como pessoa e a formação como artista plástico. Narra seus acontecimentos de vida e o que o colocou na cadeia. Quando temos acesso ao imaginário de Moses, presenciamos a própria elaboração de sua expressão pessoal e artística, a produção dos quadros que representam Simone e seus sentimentos por ela. Isso deixa mais claro quanto o diretor permite que sua estética interfira nos sentimentos do espectador. Não somente isso, também temos o uso de cores e tons pastéis para adentrarmos no conceito limpo e organizado das imagens do diretor. Esses elementos nos permitem interpretar uma passividade em relação aos acontecimentos da tela. O efeito é próximo ao de estamos visualizando uma mostra de arte. Além da dimensão nostálgica evocada pela estética *cute* de Anderson, conforme assinalamos antes, é preciso ressaltar que os eventos ocorridos sob a atmosfera *cute* são quase sempre muito estranhos. Assim, podemos inferir que o confronto entre o *cute* e a violência ou impacto veloz dos eventos - como o contraste acontece, em *A crônica francesa*, entre a história moldura e o episódio de Moses Rosenthaler - denota o uso consciente da estética que ameniza para iluminar, por contraste, uma estética saturada pelas imagens de nosso tempo, a saber, que tratam violência, rapidez e gravidade de temas com forte apelo realista e até documental.

Ademais, podemos incluir o fato de que toda a estética do diretor e sua *mise-en-scène* contribui para a construção de um cinema de autor, um cinema emancipatório e político, um cinema único do diretor. É pela sua estética que podemos definir, de certo modo, como a realidade do filme se torna imanente aos espectadores e a eficiência com que o diretor elabora tais efeitos. Sua visão, como autor-diretor, é diretamente expressa pelas características plásticas de seus filmes.

Com relação aos outros episódios, por possuírem enredos diferentes e não se tratarem diretamente de artistas plásticos, mas, também, de artistas como Zeffirelli, o escritor, e Nescaffier, o renomado chef de cozinha, pela análise, consta-se que a estética *cute* se mostra de fato mais explícita e presente. Em The Concrete Masterpiece, há a questão do artista transgressor Moses Rosenthaler elaborar suas obras com uma representação abstrata do seu inconsciente, o que será considerado abjeção, no próximo capítulo. Já em Revisions to a Manifesto e The Private Dining Room of the Police Commissioner, as duas crônicas que procedem The Concrete Masterpiece, vemos a demarcação e a personificação do *cute* de Wes Anderson. Na primeira, o cenário é construído pela transmutação entre a descrição dos espaços em colorido e a história narrada em preto e branco por Lucinda Krementz, o que também acontece na crônica de Berensen. Em *The Private Dining Room of the Police Commissioner,* Roebuck Wright apresenta a narrativa por meio de uma reportagem televisionada, o que faz com que a transição entre cores e preto e branco gere uma melancolia ainda mais presente na estética do diretor. Além disso, na última crônica temos a construção da narrativa com o elemento estético do desenho, no qual a história é narrada em forma de história em quadrinhos. Não adentraremos especificamente na análise de todo o conteúdo dos episódios mencionados, pois, temos como enfoque a crônica de J. K. L. Berensen, porém, foi necessário mencioná-los para trazermos à clareza com mais elementos do filme. Nota-se as figuras abaixo (13 a 16):

Figura 13 - Zeffirelli e seus colegas jogando xadrez ao ar livre.



Fonte: Filmgrab (2026).

Figura 14 – Zeffirelli e Juliette juntos em uma motocicleta.



Fonte: Filmgrab (2026).

Figura 15 - Wright e seu entrevistador no cenário televisivo.



Fonte: Filmgrab (2026).

Figura 16 – Nescaffier é encontrado desacordado pelos policiais.



Fonte: Filmgrab (2026).

Temos, a partir dessas figuras, demonstrações exatas de como é feita a construção dos outros episódios do longa analisado. Não somente reparamos na estética *cute* presente na escolha de cores, como também no ângulo de focalização de cada cena, abrangendo a narração do ambiente, a descrição dos personagens e suas ações em conjunto com as memórias espaciais e a subjetividade de cada cena.

É possível enxergar a troca de cores como a interpolação dos diferentes pontos de vistas, como mencionados no capítulo anterior, sendo as cenas coloridas consideradas mais subjetivas em relação aos autores-criadores e ao editor-chefe, e as cenas em preto e branco mais verossímeis, de modo que o espectador transita entre as ideias do que aconteceu realmente e do que é interpretação dele e das outras pessoas contribuintes. A estética *cute* se mantém dinamicamente conforme a história é contada e sua focalização nos personagens e nas suas expressões está presente por todo o longa-metragem.

Nas imagens de 13 a 16, vemos o desenvolvimento da história por meio da construção dos cenários dos personagens e das suas questões intrínsecas ao enredo. Zeffirelli e sua politização coletiva é narrada com o exterior dos lugares de Ennui e é complementada pelos seus sentimentos implícitos por Juliette, como vemos na imagem colorida em que os dois estão juntos em uma motocicleta. Já em *The Private Dining Room of the Police Commissioner*, primeiro expomos Roebuck Wright sendo entrevistado na televisão, com cores e certa saturação, enquanto a outra figura mostra Nescaffier desacordado após consumir o veneno que salvará o filho do comissário de polícia. A nuance é construída entre a troca das cores e permite

a imersão nos sentimentos do personagem e do plano em si. Ou seja, começamos com os tons coloridos para o relato não-tão-triste de Wright sobre o chefe Nescaffier, para, então, nos depararmos com a vítima desamparada e sendo socorrida pelos policiais após grandes atos de violência. Conforme a estética é mantida pelo diretor, as sensações e as construções do cenário e dos personagens permitem a alteração de interpretação, fazendo com que partimos de um ambiente mais acolhedor para um plano mais melancólico e de risco, que contém o chefe semimorto.

Essas alternâncias no estilo e no desenvolvimento da narração do diretor permitem um maior aprofundamento nas emoções dos personagens e dos lugares e espaços do filme, também com seu tempo e sua composição simétrica. Por isso, é reiterado o conceito de Wes Anderson como um arquiteta cinematográfico, de modo que elabora toda a narrativa e o modo como é desenvolvida por meio de uma estética muito marcante e que engloba o espectador e os personagens em um só universo.

Além dessas, há a representação da narrativa do filme por meio de desenhos:

Figura 17 – Automóvel do sequestrador indo de encontro com os policiais em ação



Fonte: Filmgrab (2026).

O *cute* está presente em todas as linguagens do filme, seja ela plástica, desenhística ou literária, é o que vemos acima. É difícil fazer uma análise minuciosa dessa estética *cute*, porque temos elementos como os tons pastéis das cores, certa simetria inserida no plano mais aproximado do lugar e dos personagens, a perspectiva que mostra as feições e as ações dos

personagens, é tudo milimetricamente calculado para que nosso olhar seja conduzido e influenciado a entender o que o diretor quer realmente representar além das sequências. Também temos, com grande enfoque e com base nesse estilo do diretor, a construção da câmera subjetiva que narra e direciona o olhar do espectador. Tudo isso constrói a *mise-en-scène* e, portanto, reforça a estética *cute*. As escolhas afetam diretamente a percepção do espectador. Assim, podemos dizer que a pintura está como refém da harmonia e o *cute* é delimitadamente planejado para passar a sensação de que o espectador está num universo próprio, harmonizado pelas cores e tons pastéis, simetria, angulação certeira do plano e perspectiva. Levados pela suntuosidade criativa dessa ambientação, podemos desfrutar das sequências mais brutais e absurdas sem saber como discutir o realismo das mesmas.

Há uma certa frieza nas cenas em preto e branco que se refere à melancolia central do filme, porque, afinal, as histórias foram redigidas no passado e incorporam o volume final da revista. De certa forma, isso se completa diretamente com o que se espera de *cute*, de modo que a falta de cores não prejudica a elaboração da ambientação personalista feita pelo diretor. Apesar de serem melancólicas, os planos em preto e branco não deixam de agrupar a categoria *cute*. Desse modo, o *cute* se diferencia do *kitsch* de forma que permite uma fruição expressiva do expectador e não é mecânico, nos fazendo pensar e refletir sobre seus elementos.

Em que medida *A crônica francesa* dialoga com os outros filmes de Anderson? Talvez seja pelo fato de englobar tudo que o diretor admira: literatura, cinema e jornalismo, ou até mesmo arte no seu sentido mais amplo. Representa não somente as relações interartes, mas também como o diretor deseja mostrá-la para nós espectadores, de uma forma que apreciemos e entendemos o que é construído na tela. É uma construção única do diretor, que se aprofunda no cinema de autor por incorporar características de seus filmes anteriores, como a coloração saturada e contrastante. *A crônica francesa*, em particular, possui cenas em preto e branco e cenas em cores, acentuando o poder dos contrastes e incitando o espectador na busca por um significado das passagens de uma gama de cores para outra – passado ou presente, emoções intensas ou amenas, presenças fortes ou dissimuladas, o poder transformador da pintura e a vida "sem graça". Enfim, o espectador precisa fazer suas próprias conexões sensitivas com o filme que, a essa altura da carreira do diretor, não tem apenas o objetivo de contrastar cenários agradavelmente compostos e peripécias absurdas das personagens. O mergulho na transformação pela obra de arte se diz presente no episódio The Concrete Masterpiece e configura um importante acréscimo na estética de Wes Anderson, conforme se pode observar resultado em seu filme mais recente, *The phoenician scheme* (*O esquema fenício*, 2025).

Tecnicamente, as escolhas capazes de integrar no roteiro as diversas formas de arte referidas, além de revisarem as fontes de formação intelectual do diretor, reelaboram uma ironia singular, numa espécie de brincadeira amistosa com os próprios mestres, pessoas e símbolos de admiração. No caso da fortuna crítica de Wes Anderson, o enfoque no seu cinema de autor é no estilo e não no conteúdo, ou seja, o que mais importa é o que é mostrado e não o que significa. A partir dessa orientação, fica mais fácil perceber boa parte das intenções ao se juntarem cenografia e ambientação acolhedoras para transmitir histórias de perseguição, assassinatos, traições e paixões de toda espécie.

O que Anderson tenta fazer em The Concrete Masterpiece tem como inspiração Federico Fellini. Em *8 ½*, o diretor italiano tenta representar o que se passa em seu consciente e inconsciente, sem distinções. Por isso, a impressão do espectador se volta para os pensamentos fluidos em planos e sequências aparentemente desconexos. Roberto Schwarz (1981) determina um núcleo crítico preciso para o filme de Fellini, afirmando que *8½* é menos um filme sobre "crise criativa" do que uma encenação contraditória da posição social do artista moderno, simultaneamente infantilizado e plenamente integrado à indústria cultural. Esse "menino quarentão" (Guido Anselmi, personagem de Marcello Mastroianni) preserva a fuga da responsabilidade, o narcisismo, o culto da fantasia, a recusa das decisões da infância na vida adulta, porém esses traços psicológicos não são patologia privada, e sim forma histórica representada como infância prolongada como álibi estético e moral para a irresponsabilidade do artista. A característica que Fellini ousou representar, nas palavras de Schwarz, também se torna princípio formal do filme: fragmentação, associações livres, memórias, sonhos e improvisação contínua. Na aparência, não existe um projeto coerente de filme.

Nessa altura, conseguimos ver essa inspiração de Anderson por meio do estilo aparentemente confortável que as imagens de tantos filmes do diretor nos oferecem. Em *A crônica francesa*, estamos diante de um longa que é menos um filme sobre a comunidade ou ambiente familiar que se forma em torno de uma revista e de seu editor, obra disposta a rever um tempo das antigas redações, saudando as velhas formas da imprensa autoral do que encenações que colocam em xeque o sentido da reportagem moderna, da abordagem humanista sobre a arte, da política e ideologia vividas com todo vigor, da posição do artista em diversas áreas. Em *The Concrete Masterpiece* em particular, a aparência de história de ascensão do artista narrada pela voz "de respeito" da crítica de arte e a trama que preserva as atualizações do mundo mercadológico das artes plásticas funcionam como representação do controle sobre o artista, sobre sua mente e sobre sua obra. Contudo, o episódio expõe as formas de resistência

possíveis para o artista, além de sua abjeção, podendo ser considerada anti-*cute*, conforme veremos no capítulo 3 deste trabalho.

Há um segundo eixo na interpretação de Roberto Schwarz para *8½*, voltado para a tematização que Fellini opera, de modo ambíguo, sobre o aparato industrial do cinema. Fellini dissolve a crítica a essa indústria em ironia, charme e autorreferência. O conflito entre arte e produção industrial, dramatizado no longa, é resolvido esteticamente, e não politicamente – como, aliás, Fellini sempre fazia. No entanto, o cineasta que "não se decide" preserva uma espécie de aura autoral que o mantém nas entranhas do sistema. Ao mesmo tempo em que apreciamos a autoexposição da crise do protagonista, vendida como sinceridade radical, a vemos convertida em valor de mercado. A confissão, o impasse e a desordem passam a ser produtos plenamente assimiláveis, neutralizando a negatividade crítica que aparentam carregar. Assim, a infantilização subjetiva do artista e a flexibilidade da indústria se reforçam mutuamente. Por isso, *8 ½* não rompe, segundo Schwarz, com a lógica da indústria cultural. Ao contrário, exemplifica sua forma mais avançada, em que a crise do autor, sua hesitação e seu narcisismo são estetizados e integrados ao circuito produtivo. O "menino perdido" não está fora do sistema: ele é uma de suas figuras mais funcionais.

Levar esse raciocínio para o protagonismo de Moses Rosenthaler no filme de Wes Anderson parece exagero, porém as condições sob as quais o artista exerce sua vocação primordial, mesmo tendo sido exposto e condenado pelo seu desequilíbrio mental nos permitem afirmar que Rosenthaler protagoniza um conflito pessoal, a retomada do exercício de sua arte na prisão, e um conflito social, o mercado e seus infames agentes regendo o papel do artista, sobretudo a partir do século XX. Nesse sentido, o percurso e o desfecho da última e mais produtiva fase do pintor são atravessados pelo confronto com as noções de responsabilidade artística. Devemos desenvolver esse aspecto no capítulo 3. De qualquer modo, podemos dizer que há uma ligação forte entre o projeto felliniano e a proposta incluída na estética *cute* de Wes Anderson: ambos não devem ser justificados ou acusados de ingenuidade, isto é, não estamos diante de fábulas engolidas pela indústria do cinema. Trata-se, nos dois casos, de uma lucidez muito apropriada, de uma consciência elevada de posição histórica, material e institucional. A consciência de fazer parte de um sistema não implica uma negatividade histórica.

Na primeira crônica de *A crônica francesa*, como o enfoque é sobre a narradora, ele descreve mais indiretamente os pensamentos, de uma forma mais fictícia, não há uma mescla de real e imaginário do artista, mas estamos voltados para a construção da obra em si, o que de fato se efetiva, ao contrário do protagonista de Fellini. Há uma aproximação entre enredos,

afinal ambos os filmes narram *works in progress*, porém o realizador italiano divaga por todas as possibilidades na mente de Guido, enquanto Anderson enfeixa os acontecimentos da vida e da obra de Rosenthaler na voz de Berensen. Há passagens significativas entre instâncias narrativas, tornando os modos complexos, pois nem a "primeira pessoa" utilizada por Fellini é genuinamente literária, posto que invadida desde o início pelo discurso indireto livre, como também a terceira pessoa fisicamente exposta de Anderson cede a vez para a cena, ou showing, conforme já analisamos.

Conseguimos visualizar uma relação de Wes Anderson não somente com Fellini, como também com Wim Wenders. No filme *Asas do Desejo* (*Der Himmel über Berlin*, Win Wenders, 1987), há representação bem clara, em várias sequências, do que é uma câmera subjetiva. É possível expandir a mente para investigarmos como a câmera pode ser influenciada pelo diretor e como ela se torna uma personagem. Assim, Wes Anderson utiliza do recurso de uma câmera subjetiva para contar uma história, e o faz de um jeito que nos mostra que seu capital cultural é advindo de sua formação como artista, assim como o faz com Moses Rosenthaler. Chega a ser uma questão autobiográfica a maneira como ele narra o primeiro personagem e conforme vemos a construção artística-cultural de obras relevantes para o filme e o filme em si, que se torna relevante por isso mesmo.

A relação entre The Concrete Masterpiece e *Asas do Desejo* se estende na cinematografia, ao fato de que o diretor Wim Wenders, assim como Wes Anderson no nosso filme em análise, utiliza da alternância de imagens em preto e branco e imagens em colorido, podendo representar, em ambos os casos, os sentimentos dos personagens na versão colorida, enquanto no preto e branco ficam as memórias, de Berlim ou das narrativas para a revista *Liberty, Kansas Evening Sun*, da Crônica Francesa. Wim Wenders seria, então, uma referência estética para o diretor estadunidense.

Assim, podemos adicionar a questão do cinema de autor no filme analisado. Nesse caso, esse ponto não ficaria restrito apenas à primeira crônica do filme, porque vemos a estilística e a elaboração de próprio universo de Wes Anderson em todos os episódios do filme *A Crônica Francesa.* Adquire-se, então, a ideia de que seus filmes são parte de uma coisa só, sua cinematografia, de uma forma que não seja redundante. A produção artística de Wes Anderson abrange tudo que já formulou de arte em sua carreira, possivelmente até o que não nos é mostrado como público. Isso determina a enorme abrangência de seus conhecimentos e de suas habilidades como artista e diretor de cinema. Podemos mergulhar na mente do diretor

com as suas obras no plural e com esse filme em específico, pois ele é uma síntese do que pode influenciar o diretor enquanto artista audiovisual.

Figura 18 – Personagens do filme *O Grande Hotel Budapeste* olhando para cima



Fonte: Filmgrab (2026).

Figura 19 – Personagens do filme *Moonrise Kingdom* olhando para cima



Fonte: Filmgrab (2026).

Figura 20 – Personagem do filme *The Royal Tennebaums* olhando para cima



Fonte: Filmgrab (2026).

Figura 21 – Personagem do filme *The French Dispatch* olhando para frente



Fonte: Filmgrab (2026).

A partir dessas imagens, fica mais claro como é feita a *mise-en-scène* de Wes Anderson com apoio da centralização dos personagens, da perspectiva aberta que mostra o espaço e da condução do olhar do personagem e, consequentemente, do espectador, por meio da câmera subjetiva. Além disso, temos uma semelhança nas cores dos personagens, que, com exceção da primeira imagem, de *O Grande Hotel Budapeste*, é menos saturada do que o ambiente em que estão, mas as cores são fortes, por mais que de tons pastéis, reforçando novamente a estética *cute* do diretor.

É importante observar que, mesmo após anos, a construção estética do diretor se mantém e reforça a questão de cinema de autor, em sua defesa, é claro. Podemos observar que apesar de temáticas diferentes e de produções de diversas décadas, temos a convergência de

características presentes nos filmes do diretor, o que o torna criativo e fiel ao seu estilo no que faz, pois conseguimos reconhecê-lo como marca.

O que vemos em *A crônica francesa* é uma espécie de sincretismo, de inventário ou balanço do que o autor defende e produz. Nesse filme, Wes Anderson se utiliza de seu estilo *cute* não somente para marcá-lo como elemento narrativo, mas também para expô-lo como a melhor parte de sua arte. O filme, por ser dividido em episódios, mantém a mesma estética durante todo o tempo de duração, por mais que os espaços e os personagens se tornem diferentes. É como se ele utilizasse da sua própria estética para descrever e elaborar a sua própria revista jornalística, não somente na primeira crônica, The Concrete Masterpiece, como também durante as outras narrativas.

Ao nomearmos The Concrete Masterpiece como objeto de análise e, sobretudo após essas considerações, seria possível afirmar que *masterpiece*, com a tradução para "obra-prima" é em si a questão do filme como um todo, pois neste longa o diretor experimenta diversos expedientes para demonstrar a excelência de uma construção artística. Então, temos como abertura a história de um artista transgressor que transborda por meio de sua arte. Moses Rosenthaler se assimilaria ao diretor Wes Anderson na construção de sua obra-prima.

Segundo o conceito de obra aberta de Umberto Eco (1962), compomos a ideia de que a obra de Wes Anderson transborda ao espectador, permitindo interpretações e análises cada vez mais intensas conforme a arte em si é apreciada e experimentada. O diretor construiu sua filmografia de uma maneira calculadamente múltipla, com intenções para além dos limites da arte, além dos próprios limites da criação, pois engloba elementos técnicos, visuais, estilísticos e conceituais de modo que não cansemos de olhar para a produção final e, não somente, para o desenvolvimento desse produto, pois tudo se torna relevante dentro de seu universo imagético e *cute*.

Com suas obras postas lado a lado, entendemos como é feita a construção do mundo do diretor e relatamos a importância da análise sobre o filme *A crônica francesa*. O modo de narrar evolui ao longo dos anos, o estilo se impõe e um modo característico de olhar o mundo permite às obras que se tornem cada vez mais abertas e que transbordem para nós espectadores. Os filmes de Wes Anderson contribuem para a questão da arte como salvação, pois são produtos de pensamentos e elaborações do autor em relação à sua própria arte e à ideia de arte pela arte, enfatizando seu caráter vanguardista, que será abordado no capítulo seguinte. Por isso, cabe aqui uma citação de Theodor Adorno: "A síntese operada pela obra de arte não é apenas imposta aos seus elementos, repete, por seu turno, onde os elementos comunicam entre si, um fragmento

de alteridade". (Adorno, 1982, p. 16). Assim, entendemos que a arte em si permite um discernimento maior do mundo, pois, além de representá-lo, também representa sua dissonância, sua relação com a sociedade e com as questões mundanas, de contexto histórico-político-social.

A questão do *kawaii* pode ser mencionada pelo fato de que há um elemento adorável e absurdo que se torna um símbolo para quem recebe a arte. Assim como o estilo *cute*, o *kawaii* abrange uma estrutura e uma organização, com escolhas de símbolos, signos e outros elementos, para gerar uma comoção no espectador. Isso se encaixa perfeitamente na ideia de Wes Anderson com sua estética cute e seu cinema de autor, de modo que somos captados pelos elementos estéticos do diretor e, com isso, o símbolo de sua arte se mostra ainda mais forte e persuasivo, absurdo e sublime. Com esse extrato de Birlea (2021), entendemos as semelhanças entre a estética *cute* e o *kawaii*:

> A ambiguidade, que parece ser uma das principais características da língua e da cultura japonesas, de acordo com muitos estudos — incluindo as dimensões culturais de Hofstede —, pode ser encontrada em todos os níveis, e os personagens "kawaii" não são exceção. Eles se comunicam de forma indireta e implícita, utilizam uma linguagem afetiva e apelam para as emoções e a sensibilidade do espectador a fim de persuadi-lo. A maioria dos personagens e mascotes desse tipo possui traços abstratos e irrealistas, muitas vezes com uma expressão facial neutra e comportamento infantil, a fim de dar ao espectador a possibilidade de transpor suas emoções e seu estado de espírito para o personagem e se sentir seguro.[8] (Birlea, 2021, p. 209, tradução nossa)

Trata-se da língua e da cultura japonesas, porém, notamos a semelhança por meio da Expressão facial neutra e comportamento infantil, que personifica as figuras de Wes Anderson, vejamos abaixo as figuras em sequência:

Figura 22 – Retratos da narração de Ennui

Figura 23 – Retratos da narração de Ennui 2

[8] No original: Ambiguity, which seems to be one of the main features of the Japanese language and culture according to many studies including Hofstede's cultural dimensions, can be found at all levels and kawaii characters are no exception. They communicate indirectly and implicitly, use affective language and appeal to the emotions and sensitivity of the viewer in order to persuade. Most characters and mascots of this type have abstract and unrealistic features, often a neutral facial expression and childish behavior in order to give the viewer the possibility to transpose his emotions and state of mind into the character and feel safe.



Fonte: Filmgrab (2026).

Não somente, temos o contraste da estética *cute* com a imagem à esquerda, fazendo referência aos prostíbulos de Ennui. Assim, Serguei Eisenstein (2002b) argumenta que as relações decisivas na arte são as arbitrárias, as relações discutíveis e não impostas, baseadas em um sistema de arte. Na dialética do cineasta, que se referia ao poder da montagem, as relações artísticas mais poderosas não são as óbvias, são aquelas discutíveis, que forçam o espectador a participar ativamente da construção do sentido. Ou seja, ele informa que as cores têm seu valor e sua significância, dependendo, também, de sua interpretação no plano imposto. No caso das figuras acima, podemos compreender que a narração é afetada pelos tons escuros e terrosos dos lugares de Ennui, considerando que a imagem da esquerda, que mostra as meretrizes da cidade, tem um tom mais obscuro e sombrio, enquanto a figura da esquerda representa o transporte público acolhedor e utilizado pelos cidadãos da cidade, unindo-os.

Assim, entendemos como a semiótica e a estética de Wes Anderson trabalham juntas para a confecção de suas obras vastas e abundantes em informações, interpretações e inspirações.

O ARTISTA TRANSGRESSOR

3.1 o que é a transgressão?

Para iniciar o terceiro capítulo, partimos da ideia do título “o artista transgressor” que se refere a Moses Rosenthaler. Não somente artista, por elaborar pinturas e obras visuais, como também transgressor, por fazê-los dentro de uma prisão, um lugar que podemos considerar limitante. Não podemos falar da transgressão sem nos basearmos no desvio às regras, no inesperado em relação ao comum, no fora das relações pré-estabelecidas. A transgressão de Moses acontece em diferentes níveis, começando, primeiramente, pelo crime cometido perante à lei. Além disso, temos também a transgressão por ser artista encarcerado. Não é comum, ou dentro das regras da normalidade, do ordinário, ser um pintor que se expressa no interior de uma prisão. As regras prisionais sugerem a acomodação, o encaixe, o conforme para a falta de expressão, não é à toa que o ambiente em si é rígido e seco.

A transgressão prisional do pintor Rosenthaler enfrenta diretamente a questão mercadológica sugerida por Cadazio, ao comercializar a vida e as obras de Rosenthaler, considerando que a vida do artista já está limitada e o que ele tem de livre é sua arte. Este, transgride ao ponto máximo de conquistar quem o considera transgressor, quem domina e está no poder, as personagens com poder aquisitivo e político.

Acreditamos que o termo se encaixa perfeitamente ao personagem do primeiro episódio, pois Moses é um artista que transgride não somente suas celas do encarceramento, como também transgride as ideias de sua arte. As obras produzidas podem ser encaixadas em diversos conceitos das artes plásticas, como o movimento vanguardista, a abjeção e o surrealismo. Dizemos, então, que sua produção mais abstrata, como o quadro *Simone, naked, cell block J, hobby room* abrange uma diversidade de matérias dentro mesmo das artes visuais. Quando visualizamos a pintura, achamos por interpretar algo mais aberto e talvez até sem limites, exatamente por ser abstrato. Porém, apesar de podermos utilizar o conceito de obra aberta (Eco, 1962), há uma limitação para a interpretação de tal obra do artista Rosenthaler, para que não nos estendemos muito e que não passemos por áreas que se tornariam incoerentes na análise das artes visuais do artista transgressor, este que abrange diversas interpretações políticas e pictóricas. Podemos mencionar também o fato de que Moses Rosenthaler possui uma formação clássica de arte e sabe reproduzir objetos, ambientes e sentimentos conforme uma visão

"realista" de arte, mas não escolhe esse caminho quando está no seu momento de abjeção, quando pinta Simone e quando transmite suas emoções por ela. Citemos Julia Kristeva (1980):

> A abjeção persiste como *exclusão* ou tabu (alimentar ou outro) nas religiões monoteístas, em particular no judaísmo, mas deslizando em direção a formas mais "secundárias" como *transgressão* (da Lei) na mesma economia monoteísta. Ela encontra, enfim, com o pecado cristão, uma elaboração *dialética*, integrando-se como alteridade ameaçadora, mas sempre nomeável, sempre totalizável, no Verbo cristão. (Kristeva, 1980, p. 16)

A transgressão da lei trabalha como força da abjeção para o artista e para sua época, anos 1960 na França. A partir dessa abertura, tratemos da arte vanguardista de Moses Rosenthaler. Conforme esclarecido pela narradora e autora J. K. L. Berensen, o artista teve uma formação plena em arte clássica e possui instrução e habilidade para elaborar obras que poderiam ser consideradas mais figurativas e concretas. Entretanto, Moses decide por elaborar *Simone, naked, cell block J, hobby room* e as obras em afrescos presentes no fim do episódio com imagens que são consideradas abstratas. Ele o faz por meio da transgressão, ou seja, decide agir diferente e abordar a arte e sua interpretação sobre ela de um jeito que não fique tão claro e explicativo. Poderíamos dizer que o pintor-autor desenvolve a arte vanguardista em sua essencial forma, a arte pela arte, a valorização da arte, a fuga da explicação e da arte academicista, segundo os conceitos de vanguarda de Bürger (1974). Assim, Moses se encaixa perfeitamente no papel que tem a crônica de J. K. L. Berensen, nomeada The Concrete Masterpiece, pois a revista fictícia *Liberty, Kansas, Evening Sun* aborda a temática vanguardista da ideia de que os autores fazem a elaboração da última edição da mesma como um tributo ao falecimento do editor-chefe. Não somente temos a construção coletiva de matérias que foram aprovadas pelo editor e "corrigidas" pelo mesmo, como também temos a intenção de valorização da revista em si, como o ápice da mesma, por ser a última edição. Não poderiam faltar características e adjetivos referentes a uma arte muito bem elaborada, se não fossem para se referir à vanguarda.

Além disso, o conceito de movimento vanguardista também tangencia a história, pelo fato de que Moses transgride diretamente ao agir contra as demandas de Julien Cadazio, o personagem que insiste em comercializar as obras do artista em cárcere. Dessa forma, Moses decide pintar suas obras na parede da prisão, dificultando a venda das mesmas e mostrando que o artista pode produzir e possui a autonomia de elaborar suas obras da maneira como quiser e na superfície que quiser. Moses insiste em realizar a arte pela arte. Pinta obras abstratas que

frutificam de sua abjeção e ainda vão contra o conceito de mercantilização da sua criatividade. A arte de Moses Rosenthaler não é explicativa e limitada, ela é abrangente, complexa e aberta.

Como todas as pinturas citadas são sobre a carcereira Simone, podemos também interpretar que há uma proteção do próprio artista-autor em relação a suas obras e Simone. Moses pinta e expressa seus sentimentos sobre a guardiã de uma maneira abstrata e aberta, o que faz alusão à abjeção e à transgressão de seu amor pela mulher. Além dessa simples transgressão, há o fato de que ele pinta e se expressa dentro da prisão, algo que o limita, um espaço fechado e vigiado, durante sua punição, sua pena. Apesar de estar inserido num meio muito hostil, Rosenthaler consegue elaborar artes que tocam, que saem da cadeia e fazem sucesso com a divulgação dos irmãos Cadazio. Vemos, assim, que apesar de vigiado, com atenção constante dentro de um lugar delimitado, e punido, segundo os conceitos de Michel Foucault (1987)[9], também temos a expressividade de um cidadão que externaliza o seu sofrimento nesse meio.

Com relação aos conceitos da abjeção, expostos por Julia Kristeva (1982), entendemos que a expressão de arte pode advir do inconsciente do próprio artista, o que faz com que este produza materiais que expressem partes inacessíveis do seu ser. A abjeção capta uma memória inacessível e íntima do inconsciente e a libera, é expelida, é uma transgressão que exprime o que há de mais profundo e guardado em seu ser, de uma forma que a informação projetada para fora é violentamente revelada. Moses, como foi exposto por J. K. L. Berensen, pinta em seus quadros não somente a realidade na qual está inserido, como também pode elaborar os seus traumas de uma maneira artística, como vimos no quadro em que ele mesmo se pinta. Temos como exemplo a Figura 24, que mostra os primórdios da arte de Moses, na qual podemos notar elementos de uma arte mais realista e considerada bela nos parâmetros clássicos, segundo apontado por Gotthold Ephraim Lessing no século XVIII em seu livro sobre o Laocoonte (1998). Podemos recolher o trecho em que se explicam os elementos artísticos do início da carreira de Moses:

[9] Em *Vigiar e punir*, publicado em 1975, Michel Foucault propõe uma genealogia do sistema penal moderno que rompe com a narrativa progressista da humanização do castigo. Para o filósofo, a substituição do suplício público pela prisão não expressa um avanço moral, mas uma reconfiguração das técnicas de poder: o poder punitivo deixa de incidir de forma espetacular sobre o corpo para operar de modo contínuo, disciplinar e normalizador sobre os indivíduos. Inserida num conjunto mais amplo de dispositivos, como a escola, o quartel, o hospital e a fábrica, a prisão integra uma economia política das disciplinas voltada à produção de corpos dóceis e úteis. O modelo panóptico sintetiza essa racionalidade, fundada na vigilância permanente e na interiorização do controle. Nesse processo, saberes especializados (criminologia, psiquiatria, psicologia) não limitam o poder, mas o tornam operável, produzindo a figura do "delinquente" como objeto de conhecimento e intervenção. Assim, o aparente fracasso da prisão em reduzir o crime revela-se funcional: longe de corrigir, o sistema penal organiza e administra as ilegalidades, assegurando a reprodução do controle social na modernidade.

> O pintor deveria representar não o objeto individual; isso não importava, não era digno de ser representado. Ele visava representar o macrocosmo através do microcosmo. A pintura buscava o universal, o exemplar (o tipo), vale dizer: o Belo absoluto. (Lessing, 1998, p. 14)

Figura 24 - Moses pintando sobre a solidão (Loneliness)



Fonte: Filmgrab (2026).

Dito isso, sentimos que a abjeção de Moses começa a se expressar posteriormente, quando já está na prisão. Como visto nas imagens, o que o pintor tentava representar era o seu ambiente exterior, em contraste com o quadro *Simone, naked, cell block J hobby room* com sua Figura 2 abaixo, na qual podemos ver um quadro de arte abstrata, mas que claramente representa corpos, ou, como diria Kristeva: "Não estamos mais na esfera da consciência, mas nesse limite da repressão originária que encontrou, todavia, uma marca intrinsecamente corporal e já significante, sintoma e signo: a repugnância, o asco, a abjeção." (1982, p. 10)

Figura 25 - O quadro *Simone, naked, cell block J hobby room*



Fonte: Filmgrab (2026).

Conforme já mencionamos, algumas passagens do filme, principalmente no primeiro ato que contém a crônica de Berensen, são construídas em preto e branco, outras em colorido. O que se pode interpretar a partir da transição de cores seria a percepção do editor, que lê a crônica diretamente do seu escritório. As imagens em preto e branco parecem representar as palavras que estão impressas no papel e que são concretas, fatos que aconteceram e que foram narrados pela autoria da cronista. Já as passagens em colorido, pelo sentido subjetivo que nos passam como receptores do longa, representam o que não está no texto, o que é interpretado por fora, também podendo ser o ponto de vista da autora, mas com a interferência do editor-chefe que revisa o texto. A Figura 26 serve como exemplo da elaboração do canva por Moses, em contraste com o quadro já completo de Simone. Vemos que, assim como a poesia, neste plano está sendo narrada a ação de pintar Simone e a projeção de Moses sobre a mulher, permitindo a écfrase do próprio quadro. Trazemos uma citação oportuna de Clement Greenberg (1997), quando explicita a sua preferência à literatura em relação às outras artes:

> Não só a pintura podia imitar a escultura, e a escultura imitar a pintura, como ambas podiam tentar reproduzir os efeitos da literatura. E foram os efeitos da literatura que a pintura dos séculos XVII e XVIII mais se esforçou por lograr. A literatura, por várias razões, havia conquistado a ascendência, e as artes plásticas - especialmente na forma da pintura de cavalete e da estatuária - tentaram ganhar acesso ao seu domínio. (Greenberg, 1997, p. 46-47)

Figura 26 - Moses pintando o futuro quadro *Simone, naked, cell block J hobby room*



Fonte: Filmgrab (2026).

A partir dessa análise, foram explicitados os termos de artes plásticas com o conceito de abjeto, a relação do *ut pictura poesis* e suas interpretações advindas de Greenberg e Lessing, em comunicação com o estudo interartes e a intermidialidade entre literatura, pintura e cinema. Com isso, esperamos ter adotado um ponto de partida que possa conduzir um maior e mais detalhado entendimento da relação do filme de Wes Anderson com as outras artes e o modo pelo qual esse longa se mostra rico em possibilidades de interpretações, essenciais para os estudos da Literatura Comparada.

A narrativa cinematográfica de Wes Anderson permite a invenção de um mundo fantástico, porém com estreitas ligações com nossa realidade, no qual podemos enxergar o Belo, a abjeção, a objetividade e a subjetividade de um gênero literário, em conjunto da crônica-reportagem, em relação à elaboração de quadros abstratos que nos instigam na faculdade do julgar e das ideias, dispondo-nos reflexões literárias, filosóficas e até psicanalíticas. *A crônica francesa* mostra-se cada vez mais uma obra aberta e nos permite uma ampla dimensão de análise cultural.

A relação entre arte produzida por "alienados" e a produção das vanguardas foi investigada por alguns estudiosos, nem sempre com o propósito de valorizar ou mesmo de

integrar no campo das artes a expressão artística de internos em penitenciárias, manicômios e instituições de recuperação. Desde o Romantismo, a arte ocupa um lugar ambíguo, paradoxalmente visto como "marginal" e como "fonte pura", assim como a história do tratamento das psicopatias também seguiu um movimento paradoxal, pois houve um longo caminho da criminalização, aprisionamento e castigo até o fascínio de artistas e intelectuais pelo universo da loucura (Seligmann-Silva, 2007, p. 152).

Portanto, é possível analisar o personagem Moses no longa de Wes Anderson como gênio da pintura (capaz de ultrapassar as vanguardas artísticas com sua obra) moldado, todavia, segundo o caminho que percorreu no sistema psiquiátrico e carcerário no contexto imaginado pelo diretor. Além disso, Rosenthaler pode representar a condição de vítima de um sistema biopolítico, ou seja, das formas de gestão da sociedade baseadas, grosso modo, em estratégias de controle de mecanismos naturais como alimentação, sexualidade, longevidade, natalidade, por meio de uma relação de dominação. A evolução do personagem no episódio do longa pode representar, a cada etapa, sua negação ao controle (assim como ao mercado, como ironia final) e sua resistência através da expressão artística. Moses é a exceção que Giorgio Agamben (2002) chamou *homo sacer*: aquele que foi banido, porém capaz de se manifestar pela pintura.

Conforme lembra Márcio Seligmann-Silva:

> [...] o regime nazista, que pode ser considerado a aparição mais radical do biopolítico no século XX, iniciou seu programa de eugenia (ou seja, de higienização “estética” da “raça ariana”) com campanhas de assassinato por meio do gás de pacientes considerados loucos e débeis mentais. Além disso, a exposição “Entartete Kunst”, “Arte degenerada”, de 1937, que circulou pelas principais cidades alemãs durante o período nazista, apresentava lado-a-lado obras de artistas das vanguardas (como Otto Freundlich, que tinha uma enorme escultura sua na capa do catálogo desta exposição, Chagal, G. Grosz, Otto Dix, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluft, Kirchner, Oskar Schlemer, Lasar Segall, entre muitos outros) e de pacientes de hospícios. O objetivo desta exposição, ao aproximar a arte das vanguardas e a dos internados em manicômios, era criar nos alemães um "juízo sadio”, denunciar a “degeneração” da cultura, como lemos no seu catálogo. Ela mostrou, na verdade, em que medida o projeto político do nazi-fascismo era um projeto estético, representava aquilo que Benjamin denominou de estetização da política e que, com Foucault, podemos denominar de projeto biopolítico, onde a arte funciona como um potente modelo de imposição de formas e tipos bioculturais (2007, p. 152).

Se analisamos o perfil do artista Moses Rosenthaler, ele aparenta ser um homem que não se cuida, que está desequilibrado mentalmente e, em suma, é a imagem do louco encarcerado. O desequilíbrio mental certamente existe, e as outras características fazem parte da degradação da aparência dele, que se abandonou dos cuidados. Só de saber que ele pintou quadros e fez uma exposição apenas com sua interpretação do encontro com Simone,

percebemos o quanto são intensas suas emoções. Ele não somente pintou os quadros, como representou Simone de uma forma abstrata, mesmo olhando para ela posando. É como se ele atravessasse tudo dentro dela e pintasse ou desenhasse o seu interior, não apenas o interior dela, mas como ele enxerga esse interior da outra pessoa nele também, porque, afinal, arte é expressão de si, é o encontro com Simone. Moses olha pra Simone e pinta o universo de Simone, sua abrangência do ambiente, dos sentimentos seus por ela, de seus sentimentos ao vê-la por tantas horas, os sentimentos dela que podem se mostrar pouco aparentes, pois ela está sendo modelo, então tende a manter uma estabilidade com seu encontro que o comove. Essa comoção é o motor do novo momento do artista, capaz de superar todos os extratos do seu universo ordinário, retomar a sua evolução e permanecer resistindo.

3.2 A abjeção sublime de Rosenthaler

É curioso e sensível de ver o que Moses captura da mulher dentro de tantos sentimentos na prisão. O amadurecimento de seu artista interior é nítido conforme percebemos que a sentença pesa em suas costas. Antes de cometer o crime, Moses pintava e representava de maneira mais realista e mais objetiva. Dentro da prisão, acabou se expressando pelo meio da arte abstrata, do expressionismo e do sublime, o que retorna, mais uma vez à sua questão de abjeção. Os sentimentos são transformados de uma maneira que não conseguimos acessá-lo. Nem mesmo o próprio artista consegue, por isso, ele pinta. O homem está encarcerado por algo que não sente culpa, como se ele tivesse assassinado dois homens que o irritavam simplesmente eliminando os que incomodaram a vítima que estava quieta. Claramente, Moses fez com a compaixão de seu ser ao ver um homem ser atacado por dois. A injustiça não aparece à sua frente apenas nesse momento, vemos que é uma questão carregada para dentro do sistema judiciário, o sistema da (in)justiça. Como artista plástico, Moses usou de seus utensílios de trabalho, suas mãos, para combater a injustiça. O artista é como é como homem, combatente, intenso, passional e transgressor.

Jean-François Lyotard (1924-1998), filósofo francês associado ao chamado pensamento pós-moderno, e Glenn W. Most (1952-), filólogo e historiador das ideias norte-americano, reconhecem ambos a centralidade do sublime para a compreensão da experiência estética moderna e contemporânea, mas o fazem a partir de perspectivas metodológicas e objetivos intelectuais bastante distintos. Enquanto Lyotard elabora uma interpretação filosófica do sublime como categoria capaz de pensar os limites da representação, da linguagem e da própria experiência estética, Most desenvolve uma investigação histórico-filológica voltada

para a reconstrução das diferentes tradições pelas quais o conceito foi constituído e transformado ao longo da cultura ocidental.

No ensaio Após o sublime, estado da estética, Lyotard (1989) parte da herança de Immanuel Kant para sustentar que a arte moderna encontrou no sublime seu paradigma fundamental, ao assumir como tarefa apresentar o inapresentável, isto é, tornar sensível aquilo que escapa a toda representação plena. Entretanto, a própria repetição desse gesto faz com que o sublime deixe de funcionar como princípio exclusivo da inovação artística. A estética contemporânea caracteriza-se, então, por uma pluralidade de práticas e linguagens, nas quais a questão decisiva já não consiste em representar o inapresentável, mas em manter aberta a possibilidade do acontecimento (*événement*), entendido como aquilo que irrompe antes de qualquer estabilização conceitual ou discursiva. O sublime permanece relevante não como modelo formal, mas como experiência que expõe o pensamento aos seus próprios limites e à emergência do novo.

Em The sublime, today?, Most (2012) desloca a discussão para o plano da história dos conceitos. Em vez de compreender o sublime como categoria filosófica unitária, demonstra que sua trajetória é marcada pela coexistência de diferentes tradições. Ao lado da linhagem inaugurada pelo tratado atribuído a Longino, posteriormente desenvolvida por Burke, Kant e pelo romantismo, na qual o sublime remete à grandeza, à transcendência e à elevação do espírito, Most identifica uma segunda tradição, inspirada em Lucrécio, na qual a experiência do sublime nasce precisamente da percepção de um universo sem finalidade última nem garantias metafísicas. Segundo sua interpretação, a arte contemporânea não representa um retorno ao sublime romântico, mas a reativação dessa matriz lucreciana, na qual a ausência de fundamentos transcendentais torna-se condição para uma nova compreensão da liberdade, da responsabilidade e da vulnerabilidade humanas.

As aproximações entre ambos os autores são significativas. Tanto Lyotard quanto Most recusam reduzir o sublime à categoria tradicional do belo ou a uma experiência de mera contemplação estética. Ambos entendem que o sublime designa uma ruptura com as formas ordinárias da representação e da compreensão, tornando-se particularmente fecundo para interpretar a arte contemporânea. Em ambos os casos, o sublime está associado ao confronto com aquilo que excede os esquemas habituais de pensamento, seja sob a forma do inapresentável, seja sob a forma da ausência de fundamentos últimos.

As diferenças, contudo, são igualmente decisivas. Lyotard mobiliza o sublime como conceito filosófico, atribuindo-lhe uma função normativa na interpretação da modernidade

estética e da condição pós-moderna. Seu interesse se concentra na estrutura da experiência estética, nos limites da linguagem e na capacidade da arte de testemunhar aquilo que não pode ser plenamente representado. Most, por sua vez, evita conferir ao sublime um significado filosófico único ou universal. Sua preocupação consiste em demonstrar que essa categoria resulta de uma história complexa de apropriações, deslocamentos e reinterpretações, de modo que qualquer teoria contemporânea do sublime deve reconhecer sua constitutiva pluralidade histórica.

Desse modo, as duas perspectivas revelam-se complementares, sobretudo para entendermos o sentido do sublime proposto pela pintura de Moses Rosenthaler. Lyotard fornece uma interpretação filosófica do sublime como experiência-limite da representação e do pensamento, particularmente adequada para compreender as questões colocadas pela arte moderna e pós-moderna. Most, por outro lado, historiciza essa mesma categoria, mostrando que sua permanência não decorre da existência de uma essência atemporal, mas da contínua reformulação de diferentes tradições intelectuais. Em conjunto, ambos evidenciam que o sublime permanece uma noção decisiva para a reflexão estética contemporânea, seja como problema filosófico da representação, seja como conceito cuja riqueza reside precisamente na diversidade de suas configurações históricas.

Moses encanta com sua arte. Ele usa suas habilidades e as transforma em algo que parece ser de outro mundo. Quando vemos *Simone, Naked, Cell-Block J hobby room* não enxergamos Simone de primeira visada. A questão da abjeção foi abordada pelo fato de que a abstração de Moses representa Simone e isso pode vir de algo muito dentro dele, por total habilidade de pintar o realista, como já o fez, como mostra J. K. L. Berensen. Pois ele escolhe pintar Simone e transmitir a energia que sai dela, com as cores fortes, misturadas e uma conexão entre todos os elementos do quadro nada casuais, tudo foi pensado pelo pintor. Ele parte da mulher bonita e a transforma em algo que não pode ser representado, que não é concreto, que é muito subjetivo, mostra que ela é muito mais do que os padrões de beleza determinam. Mostra, por meio de seus sentimentos, o que ele vê dela. Sua obsessão pela mulher o faz representá-la com a desfiguração, o mascaramento, ele esconde o que o mundo vê e coloca apenas o que ele vê e com a mesma intensidade.

Exercendo sua arte de vanguarda, Rosenthaler atravessa as barreiras e as nomenclaturas do que é Simone e do que é sua arte, pois sua arte pode ser tudo nela mesma. O que é importante observar é que Moses se supera. Ele já tinha formação artística, conforme nos foi contado pela narradora, mas ele pintou o além, o metafísico de Simone, porque ele a

desdobrou em algo que não pode ser decifrado, ou que podemos definir como o encontro com Simone. Chega a ser sublime seu trabalho. Sublime, grotesco, abjeto, vanguardista, acreditamos que Moses não tenha uma definição, pois seria limitante, porém, esteticamente, pode se assimilar ao expressionismo abstrato.

O expressionismo abstrato dos Estados Unidos era visto como um combate à cultura socialista europeia, presente na Guerra Fria (final dos anos de 1940 e década de 1950). Assim, instituições privadas administradas por burgueses promoveram a ideia de que os artistas produtores do expressionismo abstrato separavam a política da arte em si, elaborando algo mais individualista. Como o MOMA (Museum of Modern Art) era administrado por um burguês, as exposições eram basicamente escolhidas com a temática antirrealismo socialista. Desse modo, limita-se a definição de um expressionismo abstrato como objetivo e não-ideológico. Seria possível, então, explicitar a comercialização da obra de Moses Rosenthaler pelos irmãos Cadazio como uma forma de supremacia burguesa em relação à cultura europeia realista, pois o artista encarcerado produzia obras que são consideradas abstratas e podem cair na análise do expressionismo. Nota-se que, nos Estados Unidos, o expressionismo abstrato possuía uma conotação mais individual e menos política, trazendo uma perspectiva de arte mais conservadora. Porém, segundo o conceito de arte ideológica de Mikhail Bakhtin (2017), afirmamos que a arte em si não é uma obra unificada e que temos a influência de sociedades, culturas e classes exteriores à nossa. Assim, não seria possível afirmar que a obra de Moses, abstrata e um tanto quanto expressionista, é neutra e objetiva conforme a burguesia estadunidense dizia na época.

A multiplicidade de intersecções artísticas presentes no episódio permite que fatores determinantes possam ser ainda explorados, como o estilo do autor, as referências usadas neste e em outros filmes durante sua carreira e a montagem bem marcada, estabelecendo relações de sentido. Nesta etapa do trabalho preferimos dissertar sobre a construção coerente e coesa dos quadros de Wes Anderson desde o primeiro episódio que, por sua vez, representa o primeiro artigo, a abertura do número especial da revista mencionada na trama. O fragmento se destaca fortemente dos outros, com a temática capaz de tangenciar a arte como fenômeno humano e social, os problemas mentais, a situação de cárcere e até mesmo as questões morais, mas com um tom e uma narração que deixam tudo mais leve do que trágico, conforme afirmou Richard

Brody: “Anderson aborda assuntos sérios não exibindo a dor autêntica que eles acarretam, mas deixando-a ricochetear em outros assuntos relacionados.[10]” (Brody, 2021, tradução nossa)

Entendemos, assim, a relevância do longo arco narrativo de abertura, conforme nos aproximamos, emocionalmente, de um louco, assassino e apaixonado, algo paradoxalmente tão comum e tão absurdo no nosso cotidiano. Diante do efeito arrebatador das imagens e da montagem, resta-nos recapitular, como tentamos proceder aqui, algumas escolhas mais significativas para a narrativa, como as passagens de uma perspectiva a outra, destacando as figuras narradoras, sobretudo a personagem J. K. L. Berensen e seu status visual e narrativo, além do tratamento das imagens para definir espaços, temporalidade e andamento do enredo. A partir do momento em que a maioria das sequências acontecem em preto e branco, podemos assinalar a melancolia evidente na atmosfera e na vida do protagonista Moses Rosenthaler, o que nos atinge e provoca cada vez mais, por meio de uma expansão do tom fantástico e fantasioso adequado para o envolvimento do espectador. Ressaltamos que isso se torna uma experiência intensa graças à utilização da pintura como parte integrante dos elementos narrativos, tanto na forma do filme quanto nos conteúdos que procuramos explorar no episódio.

Moses Rosenthaler é um artista espoliado de quase todos os meios, possivelmente até da própria sanidade mental e do apego pela vida. E isso não constitui apenas uma contribuição para examinar sua condição paradoxal e diversa. Trata-se de uma acurada metáfora da condição do artista. O episódio de abertura do filme de Wes Anderson dá o tom para o restante do filme, colaborando com a coerência entre as partes, oferecendo de antemão uma certa unidade narrativa. The Concrete Masterpiece introduz um plano de trabalho, uma espécie de poética, tanto dos personagens nas suas representações de valores humanos, quanto dos articulistas que contribuem para as narrativas, numa representação talvez mais integrada possível da visão multifacetada sobre tempos e espaços conturbados da existência, atravessados pela criatividade do diretor, passível de leitura e interpretação tanto mais quanto se estabeleçam a observação dos pontos de vista, as relações interartes, as reflexões filosóficas, a exploração de questões sociais e políticas. Em poucas palavras, o episódio de Moses Rosenthaler oferece ao espectador uma amostra das capacidades visuais e do alcance do conteúdo do filme todo.

Por que cometeu o crime? O que representa? O estranho familiar ao encontrar um homem todo acudido e querer acabar com tudo para realizar seu desejo? Qual é o desejo de

[10] No original: Anderson addresses serious issues not by showcasing the genuine pain they entail, but by letting that pain reverberate through other related topics.

Moses na prisão? A abjeção de Moses já estava presente quando matou os dois homens... gozou matando... e transformou sua arte em sublime por meio da abjeção...

Seu desejo é Simone. Mas abjeta. E transforma o objeto, Simone, em metafísico, em infinito. Sua obra, então, não se limita ao conteúdo, Simone, ela expande para o infinito. Torna-se uma obra aberta, possível de ser analisada e interpretada infinitamente, produzindo diversas indagações e respostas, ao mesmo tempo.

Por mais que pensemos que a arte de Moses é individual, ela serve como função social para representar o artista transgressor, que vai contra a mercantilização da arte, proposta por Julien Cadazio, que tenta limitar a arte de Moses ao mercantilizá-la, comercializá-la, porque nomeia-a como Simone. Ele pergunta aos seus parceiros comerciantes se notam a garota no quadro abstrato de Rosenthaler e eles respondem que não. Ele afirma que ela está lá, como se o quadro fosse só ela. Mas segundo a abjeção de Moses, vemos que há o objeto Simone, mas o quadro não é somente isso, o quadro é sua abjeção, é sua sublimação, é além da Simone. Torna-se, então, a própria transgressão, o impossível de ser explicado. O quadro, assim como o próprio artista, é seu abjeto, seu conteúdo inconsciente, o que o faz impossível. Não somente temos o artista transgressor, prisioneiro, expressando-se, mas também temos a transgressão que também está no seu inconsciente, sua abjeção, seu produto, a transgressão do transgressor.

Figura 27 - Moses prestes a infringir a lei.



Fonte: Filmgrab (2026).

Analisemos a figura acima do artista Moses Rosenthaler. O personagem tem aparência suja, com o cabelo desgrenhado, as roupas e os braços manchados de tinta e um olhar penetrante

que gera desconforto. O plano é em preto e branco. Rosenthaler bebe algo em um pequeno copo de shot. A luz foca em seu rosto, que emite uma expressão de comoção, por meio da boca que franze e rosna. Comovido pelo desgosto, o protagonista, nesse breve momento em que o plano foi capturado, decide cometer o crime que o encaminha à prisão. Poucos segundos antes, Moses havia presenciado dois homens importunando um outro, que aparenta ser mais velho. Foi então que decidiu agir e assassiná-los, como forma de proteger a desamparada vítima. Um ato de compaixão, talvez? A abjeção se inicia aqui. Ele pinta com o sangue e seu canvas é a janela que dá para a cozinha do estabelecimento, à qual o sangue se adere ao vidro e o açougueiro corta um pedaço enorme de carne. O sangue dos defuntos com o corpo mórbido de um animal sendo decepado por um homem em seu esplendor de vida.

Até então, a narradora conta a história de vida do pintor relatando sua classe, seus privilégios e suas habilidades. Desde que começou a pintar, Moses se expressava, de uma forma mais evidente, pelo conteúdo de seus quadros, com temas como a miséria, a fome e a solidão, a guerra como perigo físico, a saúde mental e a violência criminal. Foi a partir do décimo primeiro ano que começou a representar sua abjeção pela Simone na prisão, de maneira notável. Ao invés de se cuidar, tomava enxaguante bucal com intuito suicida. O amadurecimento do pintor é feito no mesmo plano, com sua versão mais nova e sua versão mais velha, esta que aparenta maiores olheiras, barba desenvolvida e rugas expressivas. O primeiro dia do décimo ano foi quando conheceu Simone e a desenhou como um flamingo, na oficina de cerâmica.

Depois, Moses e Simone se envolvem sexualmente e é neste momento que Rosenthaler deseja revelar seu amor pela mulher. Assim que ela o rejeita, ele elucida seu desconforto e enxerga a pintura *Simone Cell Block J Hobby Room* no teto, deitado ao lado da cárcere. Nessa posição, Rosenthaler afirma que pintará o futuro, que é Simone, ao reparar na frieza e na crueldade que o comove após a ameaça de punição proposta pela guarda quando Moses a propôs em casamento. Moses Rosenthaler, prisioneiro 7524. Há uma luz no centro do quadro. O plano toma cores e assim que a câmera enfoca os personagens novamente, torna-se preto e branco. A melancolia recompõe a cena e entendemos que abjeção de Moses pode nos permitir abjetar também.

CONCLUSÃO

É difícil dar fim a um trabalho de anos. Talvez essa tenha sido a sensação de Moses ao entregar seus afrescos a Cadazio. Sentimo-nos vendidos, comercializados, inteiramente dados, à proveniência e, ao mesmo tempo, com orgulho do produto final, o nascimento de uma nova espécie, a gênese de uma obra artística. Então, com palavras, tentarei expor uma conclusão. O que percebemos com tantas informações agregadas durante anos é que a relação interartes em *A crônica francesa* (2021) é intrínseca, do mesmo modo que a estética *cute* está, de fato, presente nas obras de Wes Anderson. A combinação de elementos pictóricos, figurativos, literários e audiovisuais nos permite mergulhar diretamente no imaginário e no universo fantástico do diretor, este que possui ótimas referências e uma criatividade de elaboração fantástica.

Ao desenvolvermos a análise, partimos da relação de literatura com jornalismo, literatura com audiovisual e audiovisual com artes plásticas. São diversos conceitos que alguns consideraram conteudistas, mas essenciais para a interpretação e compreensão da iconografia das obras presentes. A filmografia do diretor é impecável para nos dar base à estética *cute*. Não somente em *A crônica francesa* (2021), muito bem marcada e construída, temos a elaboração de seu cinema de autor, com suas características estilísticas marcantes, como também vemos que nos outros filmes isso já havia sido construído. As imagens nos situam no que seria a intenção do diretor e em como ele gostaria de conquistar o espectador. Wes Anderson nos convida intimamente para participarmos de uma formação, politização e concepção de uma de suas obras primas, com elementos que nos fazem querer permanecer em seu espaço alegórico e representativo.

Assim, concluímos uma investigação intensa sobre um diretor estadunidense que nos convida a abrirmos a mente para várias interpretações de suas obras e das obras que tem como referência, como a revista *The New Yorker*, de uma maneira que se torna viciante adquirir as informações de seus saberes e de seu repertório imenso. Passamos pelo desenvolvimento do seu cinema de autor, sua relação com a estética *cute* em contato com a *kawaii*, seu envolvimento com a *nouvelle vague* francesa e suas influências. Entendemos como o espaço é arquitetado e pensado como personagem em seus filmes, como os artistas podem e devem ser valorizados nesse mundo onde há a mercantilização da vida. Sentimos, como espectadores, a narrativa adentrar nosso inconsciente e nos permitir compreender e amparar as transgressões, o artista transgressor e o movimento contra sistema. Seus personagens complexos nos trazem à realidade

do que é preciso ser apreciado enquanto sociedade capitalista e sufocadora. A vigilância e a punição não aparecem disfarçadas, mas são, nesse caso, escancaradas e desmascaradas de modo que contribuem para a emancipação do artista, para o enaltecimento das artes e de seu papel edificador, formador, essencial para a alegorização do processo criativo e para uma jornada autorreflexiva.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética.** Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna** - do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo : Cia. das Letras, 1996.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável (Cinema e pintura)**. Trad. Eloísa Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BAKHTIN, Mikhail (VOLÓCHINOV). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2017.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** Trad. de J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista. In: *Obras escolhidas*. v. III. São Paulo: Brasiliense. 1989.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. pp. 108-113.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única.** Trad. de R.R. Torres F. e J.C.M. Barbosa. In: *Obras escolhidas*. v. II. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIRLEA, Oana-Maria. ***KAWAII* (CUTE) SIGNS AND SYMBOLS AS MEANS OF MAINTAINING HARMONY IN JAPANESE SOCIETY.** STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 205 – 218. Disponível em: DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.15

BONITZER, Pascal. **Desencuadres: pintura y cine**. 1a ed., Buenos Aires: Santiago. Arcos Editor, 2007.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema. Uma Introdução**. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Unicamp, 2013.

BRANIGAN, Edward. **Point of the View in the Cinema.** A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. New York: Mouton, 1984.

BRODY, Richard. "The French Dispatch," Reviewed: Wes Anderson's Most Freewheeling Film. **The New Yorker.** Out/2021. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-french-dispatch-reviewed-wes-andersons-most-freewheeling-film> . Acesso em julho/2026.

BRUNEL, Pierre; CHEVEL, Yves (Org). **Compêndio de Literatura Comparada**. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e Literatura em Convergência**, São Paulo: Ática, 2007.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARDOSO, Luís Miguel. **A problemática do narrador - da Literatura ao Cinema**. Lumina - Juiz de Fora - Facom/UFJF - v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film.** Ithaca; London: Cornell University Press, 1978.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, 2(2), 37-55, 1997. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em maio/2025.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes. Orientação crítica. Trad. Yun Jung Im e Claus Clüver,

rev. Helena Carvalhão Buescu. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (Org.). **Floresta encantada. Novos caminhos da literatura comparada**. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333-59; Bibliografia [sobre literatura e outras artes] p. 361-82. (Orig. em inglês, 1992, rev. 2000).

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen et al. **Aletria. Revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, Jul.-Dez. 2006. (Orig. em alemão, 2001).

CLÜVER, Claus. Um novo olhar sobre um velho tópico: a écfrase revisitada. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira, RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza e FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de (org.). **Intermidialidade: cinema e adaptação – palavra e imagem – transmidia(lidade)**. Montes Claros: Ed. UNIMONTES, 2024, p. 140-157.

COCKFROT, Eva. **Abstract Expressionism, weapon of the Cold War**. In Francis Frascina 2 ed. Pollock and After: The Critical Debate. London: Harper & Row, 1985, p. 147–154.

CORRIGAN, Timothy. **Film and literature: an introduction and reader**. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.

DIMAS, Antonio. **Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?** Littera 12, set-dez 1974, p. 45-51.

DIMAS, Antonio. **Tempos eufóricos**. Análise da revista Kosmos: 1904-1909. São Paulo: Ática, 1983.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Escritos da Casa Morta.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2020.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução de Giovanni Cutolo. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 348 p. (Debates, 4). ISBN 9788527310284.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p 159.

FARO, José Salvador. O *new journalism* e a experiência da revista Realidade. In: VÁRIOS. **The New Journalism: a reportagem como criação literária**, Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003. Cadernos da Comunicação 7, Série Estudos, p. 59-63.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir.** 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília, Editora Universidade de Brasília UNB, 2009.

GENETTE, Gérard. **A obra de arte. Volume 1: Imanência e transcendência**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Ed. UNESP, 1990.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997. p. 27-43

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação e Realidade. Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HARTSOCK, John C. **A History of American Literary Journalism**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.

İNCEOĞLU, Serenay; GÜNDEM, Özge. Architect or Director? Wes Anderson with His

Cinematic Spaces. **Journal of Science**. GU J Sci, Part B, 12(4), p. 619-634, 2024.

KENNEDY, David. Ekphrasis and Poetry. In: RIPPL, G. (Org.). **Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music**. Handbooks of English and American Studies. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. v. 1, p. 82-91.

LESSING, Gotthold Ephraim**. Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia.** Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas – O Livro-reportagem como Extensão do Jornalismo e da Literatura**. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção.** Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, György. Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels. In: MARX, K.; ENGELS, F. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LYOTARD, Jean-François. Após o sublime, estado da estética. In: LYOTARD, Jean-François. **O inumano: conversas sobre o tempo**. Tradução de Ana Maria Ribeiro e Vanderley Mendonça. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. p. 131-143.

MACKENZIE, Suzie. Into the deep. **The Guardian.** Fev/2005. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2005/feb/12/features.weekend>. Acesso em jul/2026.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massa no Século XX**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1999.

MORRISON, Susan. How Wes Anderson turned The New Yorker into "The French Dispatch". **The New Yorker.** Set/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 jul/2026.

MURPHY, James Emmett. **The New Journalism: A Critical Perspective.** Journalism Monographs, No. 34. Minneapolis: AEJ, 1974.

MOST, Glenn W. 'The Sublime, Today?', **Dynamic Reading**: Studies in the Reception of Epicureanism, Classical Presences (2012; online edn, Oxford Academic, 24 May 2012), https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199794959.003.0009 , accessed 18 July 2026.

OVERBEY, Erin. The New Yorker writers and editors who inspired "The French Dispatch". **The New Yorker.** Set/2021. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/double-take/the-new-yorker-writers-and-editors-who-inspired-the-french-dispatch>. Acesso em jul/2026.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance.** Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea II.** Trad. Isabela Santos Mundin. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012a. p. 51-73.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação" – uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012b. p. 15-45.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas.** Org. Raul Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de Revista**. São Paulo, Contexto, 2003.

SCHWARZ, Roberto. 8 ½ de Fellini: O menino perdido e a indústria. In: _____. **A sereia e o**

desconfiado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 189-204.

SEITZ, Matt Zoller. The Wes Anderson Collection: **The French Dispatch**. New York: Abrams, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença.** Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arthur Bispo do Rosário: a arte de "enlouquecer" os signos. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 3, pp. 144-155, jul 2007.

SILVA, Beatryz Pena. **A estética visual dos filmes de Wes Anderson**. Monografia do curso de Superior de Tecnólogo em Design de Moda no Istituto Europeo di Design, São Paulo, 2016.

SILVEIRA, Nise da. **Imagens do inconsciente**: com 271 ilustrações. 1. ed. São Paulo: Vozes, 2015. E-book. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: jul/2026.

SOURIAU, Etienne. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. **A Companion to Literature and Film**. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

TALESE, Gay. **Fama e Anonimato**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

The French Dispatch of The Liberty, Kansas Evening Sun. Screenplay By Wes Anderson. Story by Wes Anderson, Roman Coppola, Hugo Guinness, Jason Schwartzman.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética.** Trad. José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Cultrix, 1976.

VÁRIOS. **The New Journalism: a reportagem como criação literária**, Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003. Cadernos da Comunicação 7, Série Estudos.

WOLFE, Tom. **O novo jornalismo**. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

FILMGRAB. 2026. Disponível em: https://film-grab.com/category/wes-anderson/. Acesso em jan 2026.

BFI. 2026. Disponível em: https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time/all-voters/wes-anderson. Acesso em jul 2026.

LATIMES. 2026. Disponível em: https://web.archive.org/web/20131025210054/http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-ca-0701-wes-anderson,0,7555417.photogallery. . Acesso em jul 2026.