

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO: JORNALISMO

ARIEL ENGSTER

**A VIDA DOS MORTOS: CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM NOS OBITUÁRIOS DO
THE NEW YORK TIMES**

PORTO ALEGRE

2014

ARIEL ENGSTER

**A VIDA DOS MORTOS: CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM NOS OBITUÁRIOS DO
THE NEW YORK TIMES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial à obtenção do grau de
Bacharel em Comunicação Social –
Habilitação: Jornalismo.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Aline do Amaral Garcia
StreLOW

PORTO ALEGRE

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Engster, Ariel

A vida dos mortos: construção de personagem nos obituários do The New York Times / Ariel Engster. -- 2014.

68 f.

Orientadora: Aline Strelow.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Jornalismo. 2. Personagem. 3. Obituário. 4. O Livro das Vidas. 5. The New York Times. I. Strelow, Aline, orient. II. Título.



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

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado A vida dos mortos: construção de personagem nos obituários do The New York Times, de autoria de Ariel Engster, estudante do curso de Comunicação Social - Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 21 de novembro de 2014.

Assinatura: Aline Strelow

Nome completo do **orientador**: Aline do Amaral Garcia Strelow

ARIEL ENGSTER

**A VIDA DOS MORTOS: CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM NOS OBITUÁRIOS DO
THE NEW YORK TIMES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial à obtenção do grau de
Bacharel em Comunicação Social –
Habilitação: Jornalismo.

Aprovado pela banca examinadora em.....de.....de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a. Aline do Amaral Garcia Strelow – UFRGS

Orientadora

Prof^a Dr^a. Cassilda Golin Costa – UFRGS

Examinadora

Prof^a Dr^a. Marcia Benetti Machado

AGRADECIMENTOS

À Fabico, pelos amigos que me deu.

À minha orientadora, por todo o auxílio que fez este trabalho possível.

À minha família, por serem o princípio de mim.

God is my assignment editor.

Richard Pearson, *Washington Post*

Mas se algum dia meu cantar for sufocado

Por negra morte ou por capricho do destino

Há de ficar meu canto xucro perpetuado

No assobio de alguma boca de menino

Cenair Maicá, *Meu canto*

RESUMO

Este trabalho busca analisar a construção da personagem nos obituários do *The New York Times*. Para isso, utilizou-se textos encontrados na obra *O Livro das Vidas*, organizado por Matinas Suzuki Jr. e lançado em 2008. Dos obituários publicados no livro, foram selecionados cinco: quatro escritos por Robert McG. Thomas Jr. e por último o próprio obituário do jornalista. Procurou-se, aqui, contribuir para o estudo dos obituários, um espaço do jornalismo ainda pouco pesquisado no Brasil. Para contextualizar o trabalho, os primeiros capítulos apresentam aspectos da percepção sobre a morte na cultura ocidental e históricos tanto dos obituários quanto do *The New York Times*. O método utilizado foi a análise da narrativa, observando, no texto, os elementos utilizados pelos autores para dar vida às suas personagens de papel, identificando as características particulares de cada caso e as comuns a todos. Foi possível observar o uso de narradores oniscientes, em terceira pessoa, e uma preponderância da descrição de características psicológicas sobre as físicas. A ação dos textos acontece em volta e a partir das protagonistas, apresentando uma seleção dos momentos que o autor considerou serem os mais representativos para dar a impressão de real para as personagens sem deixar de indicar pontos negativos na trajetória.

PALAVRAS-CHAVE: Obituário; *The New York Times*; *O Livro das Vidas*; Morte; Personagem; Jornalismo.

ABSTRACT

This monograph aims to analyze the character construction in the *The New York Times* obituaries, using texts found in the book *O Livro das Vidas*, organized by Matinas Suzuki Jr. and released in 2008. Five obituaries published in the book were selected: four written by Robert McG. Thomas Jr. and the journalist's obituary himself. This paper was developed with the purpose of adding up to the studies of the obituaries, a journalism section still poorly researched in Brazil. To contextualize this work, the initial chapters present aspects of perception about death in the western culture and historical aspects from obituaries and the *The New York Times* both. The narrative analysis method was applied, searching the text for elements used by the authors to bring their characters to life, identifying the particular characteristics of each case, and the common to all. The use of omniscient narrators in third person was also observed, as well as the precedence of the description of psychological characteristics over the physical ones. The action of the texts happen from and around the protagonists, featuring a selection of moments that the author considered to be the most representative to give the impression of real to the characters, while also indicating negatives in the trajectory.

KEYWORDS: Obituary; *The New York Times*; *O Livro das Vidas*; Death; Character; Journalism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A MORTE NA CULTURA OCIDENTAL.....	14
2.1 <i>MEMENTO MORI</i> : A MORTE NO JORNALISMO.....	19
3 ASPECTOS HISTÓRICOS.....	23
3.1 OS OBITUÁRIOS.....	23
3.2 SEM MEDO OU FAVOR: O <i>THE NEW YORK TIMES</i>	26
4 ANÁLISE DOS OBITUÁRIOS DO <i>THE NEW YORK TIMES</i>.....	39
4.1 MÉTODO: ANÁLISE NARRATIVA.....	39
4.1.1 A PERSONAGEM.....	43
4.1.2 A PERSONAGEM NO JORNALISMO.....	47
4.2 ANÁLISE.....	49
4.2.1 A “VOVÓ” DO ALABAMA.....	50
4.2.2 MORRE ANNE HUMMERT, 91 ANOS, CRIADORA DE NOVELAS.....	52
4.2.3 A MUSA JUNKIE.....	54
4.2.4 ANTON ROSENBERG, <i>HIPSTER</i> EXEMPLAR, MORRE AOS 71 ANOS.....	57
4.2.5 ROBERT MCG. THOMAS JR., 60 ANOS, CRONISTA DE VIDAS ANÔNIMAS.....	59
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS.....	64
ANEXOS.....	72

1 INTRODUÇÃO

Contar histórias de vida é, grosso modo, a atividade do jornalista. Mesmo que abordando temas tão distantes, mesmo que as notícias e reportagens pareçam tão técnicas ou insípidas, no fim estão falando de algo que se relaciona à existência de todos ou de algum ser humano. Quando escreve sobre os fatos diários, o jornalista escreve também sobre as pessoas envolvidas. Os jornais possuem, também, áreas específicas para tratar de trajetórias de vida, como os perfis. É curioso notar, por sinal, que a morte é um momento que desperta o interesse tão humano de conhecer vidas alheias, saber quem foram aqueles que se despedem, quais foram seus caminhos. Por isso, o obituário pode ser uma das mais interessantes partes do jornal: falar da morte é, em última análise, falar da vida. “Um obituário é quase sempre uma ode à vida – ainda que reitere a brevidade de tudo, ao tomar o ponto final da existência como ponto de partida do jornalismo”, aponta Suzuki Jr. (2008, p. 289). Contar histórias foi exatamente o que me fez um dia optar pelo jornalismo como profissão – e a leitura de obituários veio desde os meus primeiros contatos com as folhas de um jornal. Parece justo terminar a graduação tratando daquilo que me fez começá-la.

A morte é um dos principais critérios de noticiabilidade do jornalismo. “Onde há morte, há jornalistas. A morte é um valor-notícia fundamental para esta comunidade interpretativa”, diz Traquina (2002, p. 187). Ela aparece de diferentes formas nos jornais. Tanto pode ser parte de uma notícia (ou mesmo a notícia em si) quanto um simples anúncio fúnebre. O obituário, no entanto, é o espaço por excelência da morte. Tradição de países de língua inglesa – em países como Inglaterra e Estados Unidos da América figuram em áreas de destaque dos jornais – os obituários não têm tanto espaço no Brasil. Podem ser encontrados, por exemplo, na *Folha de São Paulo* e na *Zero Hora*, mas longe de ter o apuro encontrado nos jornais ingleses e americanos.

Os obituários ainda são pouco estudados. Os principais trabalhos sobre o tema foram realizados nos Estados Unidos, em livros como *The Dead Beat*, de Marilyn Johnson. No Brasil, onde os obituários mais elaborados não são comuns, a produção acadêmica sobre o tema é praticamente inexistente. Pode-se citar o artigo de Beatriz Marocco, *Fragmentos de vidas exemplares*, que diferencia dois tipos de obituários: os que se baseiam em materiais enviados pelos familiares aos jornais, modelo adotado pela *Zero Hora*, e o fundamentado na

apuração jornalística, ao qual se filia o *The New York Times* – Marocco, no entanto, foca sua análise na *Zero Hora*. Este trabalho busca contribuir para preencher esse vazio nos estudos sobre o tema, atentando para outro estilo de obituários, que só vim a conhecer bem após aqueles primeiros contatos com o jornalismo: o jeito *The New York Times*, que traz um texto mais apurado, aproximando-o da literatura e afastando-o do noticiário.

O objetivo central desta monografia, entretanto, é identificar os elementos de construção de personagem utilizados nos obituários do *The New York Times*. Para isso, serão analisados textos publicados no livro *O Livro das Vidas*, organizado por Matinas Suzuki Jr., publicado em 2008 e integrante da coleção Jornalismo Literário da editora Companhia das Letras. Como forma de dar coesão ao estudo, serão utilizados quatro obituários escritos pelo mesmo autor, Robert McG. Thomas Jr., um dos mais importantes obituaristas do *The New York Times*, criador da “cláusula Quem”, epíteto que, no parágrafo inicial, buscava definir a vida do falecido logo no princípio – seus obituários eram tão marcantes que ganharam o apelido de McGs. A esses quatro será adicionado um quinto: é o obituário do próprio Thomas Jr., a fim de ilustrar o momento em que o obituarista se torna o obituariado.

As discussões sobre o papel e a constituição da personagem já existiam na Grécia antiga. O filósofo Aristóteles e o poeta Horácio analisaram os aspectos das personagens e as viam muito relacionadas aos seres humanos. Essa concepção perdurou até o século XVIII, quando se desenvolve um entendimento mais psicológico da personagem. No século XX, estudos como os de György Lukács e E. M. Forster relacionam a personagem com a realidade social e os elementos internos da obra e, a partir dos estudos dos formalistas russos, a personagem é, enfim, desvinculada de suas relações com os seres humanos e passa a ser analisada de forma independente e encarada como ser de linguagem.

Este estudo, porém, analisa personagens que são seres humanos, estão intrinsecamente ligados a uma pessoa real. Por isso, mesmo que estude a construção do personagem dentro do texto, não se pode deixar de lado a sua ligação com a realidade exterior à obra, ainda que o foco seja na representação narrativa da personagem. É preciso notar que

o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto, recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens *representam* pessoas,

segundo modalidades próprias da ficção. (DUCROT, O.; TODOROV, T.¹ *apud* BRAIT, 2010, p. 10)

Mesmo na narrativa jornalística, que se pretende realista, as personagens são “seres de papel”, ainda que correspondam a uma realidade histórica (MOTTA, 2005). Assim, a análise se dará através da relação entre elementos do texto, como, por exemplo, a forma com que os traços são descritos, em que pessoa o texto é narrado, se as descrições são minuciosas ou não, ou se o discurso é direto ou não (BRAIT, 2010).

Para realizar a análise, será necessário considerar os obituários enquanto narrativa, entendendo os elementos que a formam e as relações que se dão entre eles. Para isso, utiliza-se a análise narrativa, ou narratologia, que busca entendê-la a partir de como é formada e percebida. Ou, como explica melhor Motta (2008, p. 144), “A narratologia é a teoria da narrativa. (...) A narratologia procura entender como os sujeitos sociais constroem os seus significados através da compreensão e expressão narrativa da realidade, inclusive através da mídia”. Relacionando elementos de forma lógica e cronológica, a fim de dar compreensão aos seus elementos a partir das sequências ou encadeamentos de fatos, as narrativas não são inocentes, pois são carregadas das intenções do narrador de gerar determinado entendimento no leitor – e a análise narrativa pode dissecar a forma como isso ocorre nos obituários e, especificamente, como isso cria a figura da personagem. Uma vez que os obituários são narrativas integrais, ou seja, com princípio, meio e fim, podendo assim “ser isoladamente analisadas como narrativas fechadas porque possuem uma unidade integral”, como afirma Motta (2008, p. 145), este trabalho fará uma análise individual dos textos, mas também serão buscados os traços semelhantes entre eles.

Para entender o interesse humano nas homenagens aos mortos e nas vidas que estes tiveram, o capítulo dois trata dos aspectos culturais da morte e da presença da morte no jornalismo. Nesta parte, busca-se trazer um significado social e histórico da morte, baseando-se sobretudo em Ariès (2000, 2001). Procura-se entender o fascínio humano pelas honrarias aos mortos, como evoluíram com o tempo, de que diferentes formas se apresentou e se apresenta na cultura ocidental. A morte no jornalismo é tratada a partir de vários artigos, os quais em geral trazem relatos, estudos de caso e observações participantes.

1 DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Paris: Seuil, 1972. 286 p.

Motta (2013) afirma que há três narradores (ou vozes) sobrepostos no jornalismo: o veículo, o jornalista e a personagem. Nos terceiro e quarto capítulos busca-se abordar esses três agentes. O capítulo três descreve a trajetória do *The New York Times*, baseado principalmente em Talese (2000) e Molina (2008), além de um histórico dos obituários, a partir de Suzuki Jr. (2008). No quarto capítulo, apresenta-se a análise narrativa, na qual se estudam os papéis do narrador e da personagem e aplica-se a narratologia sobre o objeto do trabalho. Seguem-se, ao fim, as considerações finais, com a retomada e revisão dos conceitos abordados anteriormente e as conclusões obtidas.

2 A MORTE NA CULTURA OCIDENTAL

Em um primeiro momento, caso não se lance um olhar mais atento, pode parecer que as atitudes humanas com relação à morte sempre foram as mesmas. Porém, como alerta Ariès (2001), mesmo com a aparência de serem acrônicas, estas atitudes passam por mudanças lentas, quase imperceptíveis, mas que hoje se apresentam mais rápidas e visíveis. O historiador sinaliza uma mudança de compreensão sobre a morte ocorrida em três momentos. Primeiramente, na atitude mais antiga, duradoura e comum, resignava-se ao inevitável destino de toda a espécie. A partir do século XII, a própria existência passa a ter importância e é no seu próprio fim que as pessoas focam. Por último, a partir do século XVIII, a morte passa a ser dramatizada, esperando-se que seja “impressionante e arrebatadora” (ARIÈS, 2001, p. 62). Nesse momento, no entanto, a própria morte já não é o mais importante, mas sim a do outro, o que vai acarretar, nos séculos XIX e XX, um novo culto aos túmulos e cemitérios. Apesar das mudanças, entretanto, pode-se notar que em praticamente todos os períodos as relações humanas com a morte mantêm uma forte relação com o porvir, com uma vida que seguiria à terrena.

As tradições animistas ligadas ao julgamento das almas guardam semelhanças com rituais que se mantiveram no cristianismo moderno, como as orações pelas almas dos falecidos, as missas de 7º e 30º dia ou as contribuições à caridade. Coulanges (2002) destaca que os ritos fúnebres surgiram com as crenças primitivas. As gerações mais antigas já consideravam a morte como o início de uma nova vida e, por isso, quando sepultavam um falecido acreditavam também estar enterrando um ente vivo. Mais que isso, imaginava-se que para a alma ter morada precisava-se sepultar o corpo, caso contrário ela se tornaria errante. Disso nasceram expressões como “aqui repousa” ou “descanse em paz”, que sobreviveram às crenças, mesmo que não se acredite que no túmulo há um ser imortal. O jazigo acabava funcionando como um templo no qual se faziam ofertas de alimentos, animais ou mesmo escravos sacrificados para honrar e servir o falecido na sua vida posterior. Havia um medo de que uma alma errante pudesse atormentar os vivos ou atrapalhar colheitas. Era melhor que continuasse descansando em paz. Por isso, era mais importante cumprir corretamente os ritos que sentir dor pela perda, pois a cerimônia servia mais para garantir o repouso do morto do que para ostentar luto. “As mudanças de credo não foram suficientes para demover do imaginário popular e coletivo o estado de aflição para com o futuro do morto, seu novo

destino e, por conseguinte, uma consistente forma de identificação entre quem vai e quem fica”, aponta Issler (2003, p. 74).

O antigo Egito, cuja arte influenciou a cultura ocidental (GOMBRICH, 2008), construiu algumas das mais famosas honrarias fúnebres: as pirâmides. Essas construções não eram meros monumentos, pois, na concepção da época, tanto edificações, como estátuas ou pinturas não eram obras de arte, mas existiam a partir da função que lhes era designada. “Pinturas e estátuas, em outras palavras, são usadas para realizar trabalhos de magia”, afirma Gombrich (2008, p. 39). Não importava, então, se era bela, mas sim se funcionava. Assim eram também as pirâmides. Para o autor, essa é a explicação para tamanha empreitada.

Nenhum monarca e nenhum povo teria suportado semelhante gasto e passado por tantas dificuldades se se tratasse de um mero monumento. Sabemos, porém, que as pirâmides tinham, de fato, importância prática aos olhos dos reis e seus súditos. O faraó era considerado um ser divino que exercia completo domínio sobre seu povo e que, ao partir deste mundo, voltava para junto dos deuses dos quais viera. As pirâmides, erguendo-se em direção ao céu, ajudá-lo-iam provavelmente a realizar essa ascensão. Em todo o caso, elas preservariam seu corpo sagrado da decomposição. Pois os egípcios acreditavam que o corpo tinha que ser preservado a fim de que a alma pudesse continuar vivendo no além. (...) Era para a múmia do rei que a pirâmide fora erigida, e seu corpo ficava depositado justamente no centro da gigantesca montanha de pedra, num pátio esquiado (GOMBRICH, 2008, p. 55).

A preservação do corpo era complementada com a preservação da imagem. Para isso, a cabeça do faraó era esculpida em granito e depositada na tumba – onde ninguém a poderia ver, sinalizando mais uma vez seu caráter ritual e não artístico. Além disso, a escrita já aparecia como elemento de rememoração biográfica, pois as paredes dos túmulos traziam inscritos hieróglifos, informando quem era o morto e que títulos e honrarias havia conquistado em vida.

Esses costumes, inicialmente reservados aos monarcas, acabaram se estendendo aos nobres, que passaram a ter seus túmulos, em tamanho menor, alinhados em fila ao redor do jazigo real. Aos poucos, o hábito foi se generalizando, e, aponta Gombrich (2008, p. 58), “toda pessoa que se prezava tinha que tomar providências para a vida no além, encomendando uma dispendiosa tumba para abrigar sua múmia e sua imagem, e onde sua alma podia habitar e receber as oferendas de alimento e bebida que eram feitas aos mortos”. Houve, ainda, um período em que, quando morresse um homem poderoso, se sacrificavam seus servos para que o acompanhassem no pós-vida. Hábito considerado cruel, foi depois substituído por imagens que representavam o séquito. Assim, da mesma forma que em outras culturas antigas, as

pinturas e as esculturas encontrados em túmulos egípcios tinham a função de fornecer servos para a alma do outro mundo.

A morte, para os primeiros cristãos, também representava o início de uma nova vida. Para eles, era o “natalício celestial”, e até mesmo os santos eram celebrados no dia de seu falecimento, ou seja, no dia do seu nascimento para a vida eterna, e não no seu nascimento mundano e finito (WHITE, 1997). “A atmosfera geral do sepultamento cristão era de esperança na ressurreição”, afirma White (1997, p. 234). Havia também registros escritos que apresentavam crônicas das vidas e mortes dos finados, conhecidos como martirologios, dos quais se lia um trecho a cada aniversário de falecimento (WHITE, 1997).

Durante a Idade Média, prevaleceu ainda a ideia de que a morte era o início de uma nova vida. A proximidade do fim tornava os moribundos sábios aos olhos de seus contemporâneos. Por isso, era costume as visitas aos que feneciam, tornando seus quartos pontos de encontro e socialização. Mesmo que próximos dos que agonizavam, os vivos buscavam distância dos que já haviam morrido. Havia, sim, o hábito de honrar as sepulturas, mas uma de suas motivações era garantir que os defuntos voltassem para perturbar os vivos – afinal, a morte não era o fim, mas o começo de outra vida. Além disso, não era um túmulo em particular que se homenageava, mas sim o lugar onde os mortos eram enterrados. Ariès (2001, p. 71) aponta que, na época, “os mortos eram confiados, ou antes abandonados à Igreja, e pouco importava o lugar exato de sua sepultura que, na maior parte das vezes, não era indicada nem por um monumento nem mesmo por uma simples inscrição”. Os corpos eram depositados dentro ou nos pátios das igrejas.

O convívio com os que estavam por morrer foi um dos elementos que fez da Idade Média um período marcado por uma, por assim dizer, familiaridade com a morte. Ela fazia parte do dia a dia das pessoas. “Nenhuma época impôs a toda a população a ideia da morte continuamente e com tanta ênfase quanto o século XV”, garante Huizinga (2010, p. 221). As glórias terrenas e a salvação eterna confundiam-se, pois se acreditava que aquela garantia esta. A morte, assim, era lamentada mais por acabar com a bem-aventurança desta vida do que pela perda da pessoa.

Nos princípios da Idade Média, demonstrava-se exaltadamente a dor no momento da morte de um conhecido, beirando a histeria (ARIÈS, 2000). “Os assistentes rasgavam suas roupas, arrancavam a barba e os cabelos, esfolavam as faces, beijavam apaixonadamente o

cadáver, caíam desmaiados e, no intervalo de seus transe, teciam elogios ao defunto, o que é uma das origens da oração fúnebre”, explica Ariès (2001, p. 106). A manifestação, no entanto, era fugidia, uma vez que durava apenas poucas horas, geralmente só o tempo do velório. Em alguns casos especiais, chegava a um mês. Essas demonstrações teatrais não significam, entretanto, que havia, ali, a dor pela perda de um ente querido. Precisava-se *manifestar* a dor mais do que *senti-la*. Isso porque nessa época a morte dizia respeito unicamente ao defunto, e não aos seus pares (ARIÈS, 2001).

Os testamentos tinham uma função particular na Idade Média. Não se restringia à sua função religiosa ou legal, mas foi espaço para a arte poética, chegando a ser classificado por Ariès (2000) como um gênero literário. No testamento, o poeta medieval expressava suas visões sobre vida e morte. O testamento ganhava, assim, um ar mais personalizado, distanciando-o um pouco do caráter litúrgico e rotineiro que carregava. O historiador assinala, ainda, que a morte, na época, não chegava inesperadamente, mas sempre se anunciava: os que faleciam tinham uma convicção íntima de que a morte chegava. As mortes inesperadas sequer eram mencionadas.

A partir do século XVI, a ideia da morte como início de uma nova vida vai ser abalada. A morte passará a ser encarada como um momento de ruptura e, também, a ter um sentido erótico, associando-se, na arte e literatura, ao amor.

Como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida cotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel. (...) A morte tornara-se um acontecimento de maiores consequências, convinha pensar nela mais particularmente. Mas não se havia tornado nem apavorante nem obsessiva. Continuava familiar e domada. (ARIÈS, 2001, p. 63)

Desenvolvida nas fantasias eróticas, essa noção passará para a vida real e perderá seu caráter sensual, ou ao menos este se reduzirá à beleza.

No século XVIII, uma grande mudança ocorre dentro das famílias: novas relações passaram a ser fundamentadas na afeição. Com isso, a morte passou a despertar dor e tristeza pela separação. Os moribundos tinham, então, na família pessoas de confiança, o que também resultou em mudanças nos testamentos: se, do século XIII a XVIII, servia para reafirmar pensamentos e, ainda, assegurar a preservação dos bens segundo a vontade do morto, na segunda metade do século XVIII o testamento se reduz ao que é hoje, já contando com o respeito que os vivos terão pelo desejo do falecido.

Ariès (2001) indica que, do fim da Idade Média até o século XVIII, o luto tinha uma dupla finalidade: além de ser o momento da família expressar, mesmo que por pouco tempo, sua dor (ainda que, por vezes, não a sentisse), o luto também impedia ao moribundo se expor ao sofrimento, pois o obrigava a um convívio social, já que tanto os familiares quanto as visitas ficavam ao seu redor em suas últimas horas. A partir do século XIX isso muda, voltando-se a exaltações de aflição, se não tão intensas ao menos semelhantes às da Alta Idade Média. É a sinalização de que não se temia mais a própria morte, mas a do outro, o que faz nascer o culto aos túmulos e cemitérios.

Outro elemento contribui para essa mudança: o depósito dos corpos nas igrejas e em seus pátios começou a ser questionado pela opinião pública. Por um lado, as emanções dos corpos decompostos prejudicavam a saúde pública. Por outro, criticava-se a Igreja por cuidar da alma, mas fazer pouco pelo corpo. “Os mortos não mais deviam envenenar os vivos, e os vivos deviam testemunhar aos mortos, através de um verdadeiro culto leigo”, diz Ariès (2001, p. 72). A partir do século XIV e sobretudo desde o século XVII, aparece a preocupação com a localização dos túmulos, pois estes passaram a ser o símbolo da presença das pessoas queridas mesmo após a morte. O túmulo ganhou ares de propriedade, pertencendo exclusivamente à família e particularizaram-se as homenagens aos mortos, podendo-se honrar a memória de cada pessoa. “A pretensão de poder preservar até mesmo nosso nome, que dirá nosso corpo, sem dúvida teria feito rir as pessoas na Idade Média. Entretanto, a prática moderna procura camuflar a realidade da morte e acaba criando mais ficções do que qualquer época anterior”, assegura White (1997, p. 237). Depois, o culto da lembrança se estendeu ao Estado, com a criação dos cemitérios públicos como parques organizados e museu para as pessoas ilustres. A partir dessa época, os monumentos fúnebres passam a ganhar outros significados, como, por exemplo, o de exaltação do patriotismo nos monumentos aos soldados mortos.

Uma tradição que se mantém ainda é a de santificar locais onde ocorreram acidentes ou mortes trágicas, como se pode ver ao andar pelas estradas do interior brasileiro, onde cruzeiros demarcam os locais de mortes no trânsito. Desse modo, não se recorda o morto, mas se socializa a tragédia (BARBOSA, 2004). Entre 1930 e 1950, sinaliza Ariès (2001), outra mudança acontece. A morte passa a desaparecer do convívio das pessoas. Morre-se não em casa, junto à família, mas no hospital, sozinho, e o enfermo não fica sabendo da proximidade do fim para poupá-lo do sofrimento. Não se demonstra mais o luto aparente, como se pode notar pelo abandono da tradição de usar roupas escuras, mudando sua aparência cotidiana

para sinalizar a dor. A própria visita aos túmulos passa a perder espaço, mesmo que continue a existir, e as cremações começam a se tornar cada vez mais frequentes. A morte entra em seu momento de invisibilidade. Issler (2003) analisa que, ao mesmo tempo que aboliu os ritos de luto mais alongado e detalhista, a sociedade urbana não foi capaz de criar alternativas. No Brasil, todo esse processo de imposição de questões sanitárias sobre as venerações e rituais demorados acontecerá tardiamente, iniciando no princípio da República, como indica Koury (2003², *apud* ISSLER, 2003).

Dessa forma, pode-se dizer que, do século XII ao XIV, a relação com a morte era mais pessoal e representava um apego à vida; no século XIX “a morte parecia presente em toda parte: cortejos de enterros, roupas de luto, extensão dos cemitérios e sua superfície, visitas e peregrinações aos túmulos e culto da memória”, como esclarece Ariès (2001, p. 100). Por fim, nos tempos atuais a morte vai desaparecendo ao convívio dos vivos, pois, ao mesmo tempo que provoca consternação, provoca constrangimento. Passou-se a sentir a dor privadamente, e assim a morte esconde-se das vistas dos vivos, apesar de se manter presente na cultura contemporânea.

2.1 *MEMENTO MORI*: A MORTE NO JORNALISMO

Morin (1988) dizia que as sepulturas eram a ponta final do processo que era o funeral. Para o morto, o cerimonial fúnebre sinalizava a mudança de estado mas, para os vivos, marcava um momento perturbador de contato com sua finitude. Dessa forma, diz o filósofo, os ritos funerários acabaram sendo mais aterrorizantes que a própria morte. Vaz (2012) compara esses ritos com a presença da morte nos veículos jornalísticos, apontando que a morte aparece incessantemente no noticiário, como se fosse um *memento mori*³, ou seja, como se quisesse lembrar o público, o tempo todo, de sua mortalidade e assim, tal qual o funeral, o jornalismo serviria para criar medo. Para Tavares (2012), ao falar da morte os jornais reforçam que ela acontece todos os dias, que faz parte da vida e que é comum, mesmo que varie na forma em que ocorre. Mais ainda, o autor analisa que essa presença rotineira no

2 KOURY, M. G. P. **Sociologia da emoção – o Brasil urbano sob a ótica do luto**. Petrópolis: Vozes, 2003.

3 Expressão latina que significa “Lembre-se que você é mortal”.

jornal evidencia uma contradição: ao mesmo tempo que é a morte de caráter extraordinário que possui interesse jornalístico, a sua aparição contínua e diária faz com que essa mesma morte torne-se comum em meio a tantas outras nas páginas dos jornais. No entanto, Vaz (2012) vê outro lado dessa presença da morte nos noticiários: ela funcionaria como um alívio para os vivos, pois, ao saber que outro morreu, percebo-me vivo. “Ao fornecer narrativas povoadas de mortos e agonizantes, continuada e reiteradamente a imprensa nos fornece farto material com o qual podemos proteger o nosso próprio lugar. (...) Eles serão sempre os outros, não eu, leitor” completa Vaz (2012, p. 46).

A morte é, sinaliza Traquina (2002), um dos valores-notícia fundamentais do jornalismo. Leal (2012), todavia, coloca que, na verdade, não é da morte que o jornalismo trata, mas sim dos eventos que se relacionam a ela. Assim, fala-se das circunstâncias e reações ao falecimento, de como estão os parentes, ou dá-se o quadro geral das causas da morte na sociedade, ou mesmo conta-se a vida do falecido – nosso foco neste trabalho. Issler (2003) afirma, também, que a morte, por si só, não tem valor jornalístico, mas depende da visão que o jornalista terá dela (e isso é um dos motivos para que, como será visto mais à frente, as páginas de jornal mantenham as desigualdades da vida). Também Antunes (2012) indica que a morte não é uma categoria em si mesma, mas aparece de diferentes formas e com diferentes abordagens nos jornais. Quando o morto é um cidadão comum, foca-se nas pessoas relacionadas a ele, nas demonstrações de afeto; pode-se, também, dar tons extraordinários às mortes para que se exalte a dramaticidade do momento. No entanto, se o falecido é uma personagem consagrada, a própria morte é notícia. Associando-se com outro valor-notícia identificado por Traquina (2002), a notoriedade, esta cobertura ganha a proporção da importância social ou política do falecido (ISSLER, 2003). Nesse caso, os jornais vão além do fato da morte, somente, mas buscam o singular de cada biografia, usando o acontecimento como razão para que se abordem outras questões (TAVARES, 2012). O curioso é que as circunstâncias do falecimento podem dar ao personagem o seu caráter público (TAVARES, 2012). Dessa forma, uma morte particularmente chocante pode fazer com que sua vítima transforme-se em alvo de interesse público, dando a ela notoriedade e, assim, passando a ser alvo de acompanhamento jornalístico.

Além do próprio evento da morte, pode-se “promover tributos ao morto, apontar para ações memorialísticas, inquirir desdobramentos provocados pela morte (processos judiciais, etc.) e mesmo destacar as celebrações como no caso dos aniversários ‘por ocasião do

passamento' de alguém”, elenca Antunes (2012, p. 50). O autor ainda irá citar três dimensões de visibilidade da morte no jornalismo: a exposição (como a exibição de corpos, por exemplo), o morrer em público (em que há o acompanhamento do processo da morte) e o luto público (onde a construção e expressão de pesar é feita através do jornalismo). Sobre este último ponto, é interessante notar que Vaz (2012) afirma que o luto do leitor de jornais dura até a publicação de uma nova edição – ou mesmo até a morte apresentada na notícia seguinte.

Se a morte é para todos, o jornalismo não o é – mesmo que a morte seja o momento mais provável de qualquer pessoa se tornar notícia. Para Rodrigues (1985, p. 90), seria “muito ingênuo que a desigualdade dos homens diante da vida não se traduzisse em desigualdade diante da morte. Alguns mortos inspiram comoção profunda, verdadeiros colapsos sociais; outros passam quase impercebidos, desprovidos de posteridade.” O jornalismo, inserido dentro de um sistema social, repete suas hierarquias no momento da seleção de notícias. Por isso, como também ressalta Issler (2003), os jornais se ocupam da morte dependendo da importância social ou política do falecido.

Alguns mortos célebres, cuja morte por si só já é notícia, podem ser homenageados de outra forma nas páginas dos jornais: através de anúncios pagos. Vindo tanto de familiares (quando trazem o serviço do funeral) quanto de instituições ou pessoas ligadas à sua área de atuação, essas inserções trazem mensagens de saudade e podem aparecer em diferentes seções. Variam em número e tamanho, dependendo da importância do falecido e do poder econômico da família e, dessa forma, criam um cerimonial particular de legitimação e valorização do morto (ISSLER, 2003). Todavia, como destaca Issler (2003), a importância midiática, que garante a notícia da morte, é adquirida no espaço público construído pela própria mídia. Assim, algumas mortes, mesmo de pessoas de posições importantes na sociedade mas de pouco trânsito midiático, acabam passando ao largo das páginas de jornais. Para essas pessoas, os anúncios fúnebres podem ser a única homenagem midiática. Seu caráter honorífico acaba, dessa forma, gerando um rito fúnebre específico. “O formato, a estética da inserção e os que nele se apresentam como chegados ao morto constroem na mídia um espaço tornado sagrado – hierofânico – de anúncio e veneração do morto”, afirma Issler (2003, p. 73).

O obituário é tradição em países anglo-saxões, mas outra seção é comum aos diários da imprensa ocidental (ISSLER, 2003) e, portanto, também em jornais brasileiros. É o necrológico, serviço que informa os óbitos locais listados em coluna. Este espaço, aberto ao

morto anônimo, destituído de capital simbólico, veicula gratuitamente não uma notícia ou uma publicidade, mas, nas palavras de Issler (2003, p. 78), um “último registro por compaixão ou virtude piedosa da imprensa”. Neles, um texto curto informa, geralmente, nome e idade, às vezes profissão e parentesco do falecido.

3 ASPECTOS HISTÓRICOS

3.1 OS OBITUÁRIOS

Nos seus últimos anos de vida, Adolph Ochs, dono do *The New York Times*, estava deprimido. Segundo Talese (2000, p. 170), “seria preciso seu necrológio para dar vida à sua história”. Os necrológios, ou obituários, podem se tornar, às vezes, a palavra final, a avaliação última da vida de uma pessoa. Podem ser o registro mais importante sobre o que ela havia feito em vida, e, como a Ochs, podem mesmo dar ao obituariado a força vital que já não tinha ao fim de seus dias. Pode-se dizer que

um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma *interpretação* completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária (CANDIDO, 2011, p. 64).

O obituário, enquanto anúncio e tributo póstumo, possui vários antecedentes. Desde as orações e cantos fúnebres, passando pelas elegias e epitáfios, até a arquitetura, através de pirâmides, criptas ou panteões (LÓPEZ HIDALGO, 1999). Nos jornais, os registros de mortes estão presentes há muito tempo. Por exemplo, os anúncios fúnebres, que são, por excelência, dedicados aos mortos anônimos, pois aos mortos famosos há outros espaços nos jornais que nunca serão reservados aos desconhecidos (LÓPEZ HIDALGO, 1999). A morte pode ainda aparecer nos jornais de outras formas, como notícia ou perfil – publicados no dia do falecimento, no aniversário da morte ou no próprio aniversário do morto, nos anos seguintes a seu passamento. O que caracteriza o obituário, diz Starck (2006), é o foco na trajetória de vida da pessoa, enquanto que as notícias relatam as circunstâncias da morte. Os obituários podem aparecer de duas formas diferentes nos jornais (MAROCCO, 2011): em textos impessoais, que unicamente elencam os fatos da vida através de um “tecido ralo, de pouca espessura, cronológico e padronizado” (MAROCCO, 2011, p. 2); ou em textos mais elaborados, marcados pela autoria e pela apuração, a exemplo dos obituários do *The New York Times*, objeto deste trabalho. Marocco (2011) analisa os obituários publicados em dois jornais brasileiros. O da *Folha de São Paulo* é marcado pelo texto curto e autoral, baseado na seleção dos acontecimentos, na *Zero Hora* “qualquer morte pode ser enquadrada como obituário. Não se pode falar de tipo predominante na imprensa nacional, nem de um estilo brasileiro de

obituário. Os dois jornais tomam de empréstimo características do gênero” conclui Marocco (2011, p. 5).

Ainda que Starck (2006) aponte a presença de obituários na imprensa desde 1622, eles só alcançaram posições de destaque a partir do começo do século XIX, principalmente nos países de língua inglesa, onde são tradicionais – até hoje as seções de necrológios mais consagrados estão nos jornais de Londres e Nova York (SUZUKI JR., 2008). Curiosamente, um erro pode ter sido o impulsionador. O *Nile's Weekly Register*, um dos precursores da grande imprensa americana, noticiou, por engano, a morte de Daniel Boone em 19 de setembro de 1818. Famoso nos Estados Unidos, a suposta morte do caçador causou comoção no público do jornal e, com isso, os editores do *Nile's* teriam percebido o potencial de contar histórias de vida de pessoas notáveis que acabavam de morrer. Antes mesmo disso, em 1778, a inglesa *Gentleman's Magazine* transformou a sua listagem de nomes de falecidos em uma coluna de obituários que estabeleceu o modelo dos necrológios modernos (BRUNSKILL, 2005). Suzuki Jr. (2008, p. 306), porém, afirma que o formato clássico do obituário foi desenvolvido pelo *Times*, de Londres, caracterizando-se por ser “impessoal, longo, formal no estilo, profícuo em fatos e, não raro, a versão mais conceituada sobre o lado público da vida de homens e mulheres que fizeram boa parte do século XX”. Fundado em 1785, o *Times*, na sua primeira metade de século (ou mais) não cobriu mortes de maneira constante ou sistemática. Por vezes publicou somente uma lista de nomes de pessoas que haviam morrido ou mesmo copiou as notícias de outros jornais (BRUNSKILL, 2005). Durante o período em que John Thadeus Delane foi o editor do jornal, de 1841 a 1877, o tratamento às mortes começou a mudar no *Times*. Delane percebeu que o falecimento de uma pessoa de destaque no país poderia atrair a atenção do público como poucas coisas mais conseguiriam, e que era preciso fazer mais do que só publicar uma nota informativa. Durante sua gestão à frente do jornal, os obituários começaram a ser produzidos quando os obituariados ainda estavam vivos. A publicação dos necrológios, no entanto, ainda era errática. Foi só em 1920 que o jornal passou a ter um editor de obituários e, anos depois, uma seção fixa onde eles apareciam todos os dias. Ao assumir a posição de editor de obituários, em 1956, cargo que ocupou por 25 anos, Colin Watson formou um arquivo de necrológios que chegou a ter por volta de 5 mil textos prontos, um número que se mantém mais ou menos o mesmo desde lá (BRUNSKILL, 2005).

Alden Whitman, em 1964, foi escolhido para renovar a página de obituários do *The New York Times*. “Pai do obituário moderno na imprensa americana”, como o chama Suzuki

Jr. (2008), Whitman afirmava que o obituário era uma espécie de retrato instantâneo. “Ele não revela tudo, ele transmite uma impressão vívida e precisa. Se o instantâneo é claro, o leitor tem uma rápida visão do sujeito, de suas conquistas, de suas fraquezas, de seu tempo” (WHITMAN *apud* SUZUKI JR., 2008, p. 297). Whitman introduziu, por sugestão de Clifton Daniel, uma mudança que transformou os obituários: os obituariados passaram a ser entrevistados para seus futuros obituários. As revelações feitas nessas entrevistas são mantidas em segredo até a morte do entrevistado, mesmo que possam ser de interesse público. A prática de começar a preparar os obituários enquanto as pessoas ainda estão vivas (sem, no entanto, permitir que elas leiam seus próprios obituários), acaba acarretando uma situação curiosa: o obituarista pode ter seu obituário publicado antes do de alguns de seus obituariados. Para se ter uma ideia, quando Whitman era editor de obituários, o *The New York Times* tinha prontos 2 mil arquivos de pessoas vivas, revisados e atualizados periodicamente – número que, atualmente, é bem menor.

No início da década de 1980, Jim Nicholson, no *The Philadelphia Daily News*, realizou uma inovação nos grandes jornais: passou a publicar obituários de pessoas comuns – e é nos obituários dos comuns que este estudo está focado. Até aquela época, os obituários das “pequenas vidas bem vividas”⁴, como chama Nicholson (2006), estavam restritos a jornais de comunidades pequenas. No entanto, quando assumiu a página do *The Philadelphia Daily News*, Nicholson se aproveitou do desinteresse dos outros editores com a seção para escrever com mais liberdade, em um estilo mais pessoal. Quando essa prática passou a ser adotada nos jornais de grande circulação, trouxe um novo elemento de interesse para suas páginas – e reconhecimento para o trabalho de Nicholson. Tornou-se visível o interesse nas vidas desconhecidas mas que continham algum fato digno de ser contado.

Uma genuína seção de obituários não traz mais apenas as vidas das mulheres e homens que tiveram, algum dia, seu retrato (ou um montão deles) publicados pela imprensa enquanto viviam. Ela conta também, com extraordinário interesse, a vida de milhões de pessoas que fizeram alguma diferença – e que não são conhecidas ou reconhecidas pela maioria dos leitores (SUZUKI JR., 2008, p. 290).

A página de obituários do *The Philadelphia Daily News* influenciou jornais por todos os Estados Unidos e fez com que se popularizasse a prática de contar vidas comuns. “Talvez o mais importante, no entanto, tenha sido o efeito cascata do que havíamos feito em nossa página de obituários quando jornais de todo o país adotaram características do nosso estilo e,

4 “little lives well lived”.

como nós, começaram a apresentar as vidas e mortes de pessoas comuns de maneira que fizeram suas vidas especiais” (NICHOLSON, 2006)⁵.

Outras mudanças ocorreram nos obituários. A prática de só falar bem dos mortos foi abandonada e o humor e as pessoas com vida excêntrica passaram a figurar nos obituários. Os obituários, que inicialmente eram enviados por familiares e amigos dos falecidos – e, por isso, repletos de elogios ao morto –, passaram a exigir uma pesquisa meticulosa, que pode incluir entrevistas com amigos e familiares do morto ou a leitura de biografias.

O *The New York Times* destinava necrológios mais extensos às pessoas que haviam trabalhado no jornal – em grande parte por influência do antigo *publisher* Adolph Ochs. Por muitos anos, o *The New York Times* não publicou obituários de suicidas. Atualmente, no entanto, o jornal possui uma regra que obriga que se revele a causa do óbito. Os jornais britânicos, por sua vez, não falam qual o motivo da morte. O *The New York Times* não publica horário e local de velórios, enterros e cerimônias de cremação, mas, desde 2003, instituiu uma cláusula que manda identificar a fonte que confirmou a morte. Uma das características mais importantes dos obituários do *The New York Times* é o aposto. Chamado de “cláusula Quem”, ele busca, na primeira frase, qualificar e sinalizar a importância da vida do falecido.

3.2 SEM MEDO OU FAVOR: O *THE NEW YORK TIMES*

A popularização dos jornais nos Estados Unidos se deu, assim como na Europa, em fins do século XIX e início do século XX. Em 1910, por exemplo, já havia 2430 jornais diários no país, com uma tiragem que ultrapassava os 24 milhões de exemplares (ALBERT; TERROU, 1990) e cujo jornalismo diferenciava-se do europeu, na época, por ser mais dinâmico e polêmico (ROMANCINI; LAGO, 2007). Nova York já era, desde os anos 1830, o maior centro editorial americano, contando com 22 diários em 1910 (SCHUDSON, 1978; ALBERT; TERROU, 1990). Os primeiros anos do século XX marcam a imposição do sistema de linotipo, de aperfeiçoamentos nos processos para uso de fotografias e ilustrações nos

5 “Perhaps most important, though, was the ripple effect of what we'd done on our obit page as newspapers throughout the country adopted aspects of our style and, like us, began to feature the lives and deaths of ordinary people in ways that made their lives special.” (NICHOLSON, 2006, tradução nossa).

impressos, além de mudanças sociais como o aumento nos níveis de educação e urbanização crescente. Os jornais ingleses e americanos passam a ter cerca de 20 páginas ou mais devido aos anúncios. As publicações também se diversificam, com o surgimento de revistas e jornais especializados, e começam a aparecer páginas especiais, como esportivas ou femininas (ROMANCINI; LAGO, 2007). Nas palavras de Albert e Terrou (1990), nessa época o jornalismo de reportagem substitui o jornalismo de crônica. Schudson (1978), por sua vez, fala no jornalismo de entretenimento ou de história, mais voltado para o aspecto estético do jornalismo, na narrativa, e no jornalismo de informação, que buscava focar unicamente os fatos e a informação pura. É nesse período, por exemplo, que florescem os diários sensacionalistas *New York World*, de Joseph Pulitzer, e *New York Morning Journal*, de William Randolph Hearst. Ambos originaram-se da chamada *penny press*, formada por jornais muito baratos, de grande circulação e não vinculados a algum partido ou vertente política, e de onde surgiu a maior parte dos jornais de Nova York (SCHUDSON, 1978). Em 1851, outro jornal da *penny press* nascia: o *The New York Times*, fundado por Henry Jarvis Raymond.

A primeira edição, levando o nome *The New-York Daily Times*, saiu no dia 18 de setembro daquele ano, do número 113 da rua Nassau, com quatro páginas de seis colunas. Raymond tinha 31 anos e já tinha experiência com jornalismo, tendo sido editor-chefe do *New York Tribune*, e pretendia, em sua publicação, evitar escândalos e morbidez. Era, segundo Berger (1951), um jornal conservador, republicano e cristão. Sete outros *publishers* já haviam lançado outros diários em Nova York chamados *The Times*. O primeiro saiu em 1813, seguido de outros em 1822, 1826, 1834 a 1837, 1838 a 1841, e dois em 1846. O novo jornal, diferente de seus homônimos, teve um bom começo: em uma semana as vendas já haviam superado as expectativas e logo circulava também um noticiário vespertino, o *The Evening Times*, uma edição especial para a Califórnia, Oregon e Havaí, além de uma edição europeia, vendida em Londres e Paris entre 1856 e 1857. No dia 14 de setembro de 1857 o nome do jornal passou a ser *The New-York Times* – o hífen só sairia em 1 de dezembro de 1896. Durante a Guerra de Secessão Americana, o jornal passou de 4 páginas para 8, antecipando um movimento de crescimento em período de conflitos que se repetiria durante a Segunda Guerra Mundial.

Com a morte de Raymond por ataque cardíaco, em 1869, o jornal passou às mãos de George Jones, seu sócio. Após um início promissor no comando do jornal, Jones viu os lucros caírem drasticamente por causa de uma disputa política: havia deixado o Partido Republicano e não apoiara seu candidato a presidente. Como retaliação, perdeu muitos anunciantes e

assinantes republicanos. Em uma década, o lucro passou de 188 mil para 15 mil dólares (TALESE, 2000). Com a morte dos fundadores, o jornal entrou em decadência e quatro meses após a morte de Jones seus descendentes aumentaram o preço da edição para três centavos de dólar. Um conselho encabeçado pelo editor-chefe do *The New York Times* acabou assumindo o jornal e o levou à falência. Com dívidas de cerca de 300 mil dólares e perdendo mil dólares por edição, a New York Times Publishing Company acabou vendida para Arthur Ochs.

Ochs era filho de Julius Ochs, alemão comerciante de diamantes que chegou aos Estados Unidos da América em 1845. Nascido em março de 1858, em Cincinnati, Ochs entrou no mundo dos jornais trabalhando como mensageiro do *Knoxville Chronicle*, no Tennessee. Saiu dali para ganhar mais como aprendiz em uma drogaria, depois foi lanterninha em um cinema e mais tarde balconista na mercearia do seu tio, frequentando à noite a escola comercial. Em 1872, aos 14 anos, decidiu voltar ao *Knoxville Chronicle*, onde foi contratado como *office-boy* e começou varrendo o chão do jornal. Ali, foi promovido a aprendiz de tipógrafo, habilidade que o levou a ser contratado, aos 18 anos, pelo *Louisville Courier-Journal*, em Kentucky. Além de tipógrafo, nas horas vagas Ochs trabalhava como repórter.

Com 19 anos, Ochs tornou-se dono de seu primeiro jornal. Junto de dois homens mais velhos, comprou uma parte de um jornal à beira da falência, o *Chattanooga Dispatch*, que não conseguiram recuperar. Aos vinte anos, comprou o decadente *Chattanooga Times*, no Tennessee, por US\$ 5750. Ali, fez o que faria mais adiante com o *The New York Times*. Nas palavras de Talese (2000, p. 97), transformou-o “em um jornal, e não numa gazeta de opiniões, uma vitrine para escritores, ou em um meio de defesa dos oprimidos ou dos opressores, ou um cruzado da reforma política ou social”. A receita, segue o escritor, foi entender a faceta comercial da empresa que tinha em mãos. “Ochs tinha algo a vender – notícias – e esperava vendê-las com imparcialidade e a garantia de que seriam confiáveis, limpas e sem inspiração tortuosa”, diz. Foi essa ideia que Ochs levou para o *The New York Times*, que comprou em 1896 por 75 mil dólares.

Havia treze jornais de informação geral em Nova York quando Ochs comprou o *The New York Times* – destes, só dois ainda sobrevivem: o próprio *The New York Times* e o *New York Post* (MOLINA, 2008). Ochs buscou diferenciar-se dos outros jornais e, visando um jornalismo sério e de credibilidade, acabou com os folhetins e fofocas e concentrou-se na “cobertura das notícias financeiras, das tendências dos negócios, das transações imobiliárias e das atividades oficiais, embora enfadonhas, do governo, que os outros jornais da época, em

larga medida, ignoravam”, como explica Talese (2000, p. 6). Em resumo, um jornal de registros (TAESE, 2000). Para Schudson (1978), a escolha por um jornalismo mais informativo buscava atrair um grupo seletivo de leitores, vindos de famílias prósperas. Segundo o autor, as mudanças nos ideais jornalísticos buscava adaptá-los à cultura das classes dominantes. No editorial que Ochs escreveu ao assumir o jornal, em 19 de agosto, o *publisher* cunhou a frase que seria o guia do *The New York Times*: “Dar as notícias com imparcialidade, sem medo ou favor, independentemente de qualquer partido, seita ou interesse envolvido”⁶.

Para competir com os jornais de Pulitzer e Hearst, em 1898 Ochs baixou o preço da edição de três para um centavo de dólar sem, no entanto, adotar o jornalismo sensacionalista dos outros dois diários. Em um ano, a circulação aumentou quase três vezes e a publicidade seguiu o mesmo ritmo. Em 1915, a tiragem era de mais de 300 mil exemplares, contra pouco menos de 26 mil em 1898 (TAESE, 2000). Além disso, o *The New York Times* conseguia atrair muita publicidade pois, se não tinha o maior número de leitores, tinha ao menos os leitores mais ricos (SCHUDSON, 1978). Foi durante a Primeira Guerra Mundial e os altos custos decorrentes de sua cobertura que o preço da edição aumentou: passou a custar dois centavos de dólar.

No começo do século XX, nos Estados Unidos, os jornais já eram entendidos como empresas e adotavam um modelo de administração profissionalizado (ROMANCINI; LAGO, 2007). Além disso, Ochs via nas notícias uma mercadoria durável e vendável – nada melhor para um empresário que primava pela segurança em seus negócios. Ochs queria que seu jornal não trouxesse somente as matérias mais completas, mas que publicasse tudo – fazendo por merecer o *slogan* que Ochs havia criado para o jornal: “Todas as notícias dignas de publicar”⁷. Para isso, por muitos anos havia, na redação, pessoas responsáveis por contar todos os resultados esportivos para ver se não haviam esquecido de publicar algum. O mesmo para as notas fúnebres. Alguns editores também esperavam as edições dos outros jornais chegarem para conferir se as matérias traziam alguma informação, por menor que fosse, que não havia saído também no *The New York Times*. Durante certo tempo, inclusive, os jornalistas eram pagos pelo tamanho do texto que escreviam, o que os levava a colocar em suas matérias todos

6 “To give the news impartially, without fear or favor, regardless of any party, sect, or interest involved”.

7 “All the News That's Fit to Print”.

os fatos que conseguiam – o que persistiu durante muito tempo mesmo quando o sistema de pagamento já havia mudado.

No final de sua vida, Ochs tornou-se obsessivo com seu testamento, pois queria que o *The New York Times* fosse controlado somente por seus familiares imediatos e da forma que ele queria – não só após a sua morte, mas para sempre. Ochs esperava que seus herdeiros “viesses a administrar o *Times*⁸ não apenas por lucro, mas de alguma forma seguindo as diretrizes empresariais de uma grande igreja, dourando a riqueza com a virtude, e num lugar assim, Adolph Ochs, após a morte, poderia viver muito tempo graças à liturgia”, afirma Talese (2000, p. 25). O que não quer dizer que Ochs imaginasse seu jornal dependendo de qualquer pessoa. Pelo contrário, ele deveria ser maior que qualquer um, até mesmo que o próprio Ochs (TALESE, 2000).

Ochs faleceu em 8 de abril de 1935, aos 77 anos, em decorrência de uma hemorragia cerebral. Recebeu homenagens do presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, além de outros tantos líderes, os telégrafos da Associated Press ficaram em silêncio por dois minutos no mundo todo, o comércio e as fábricas de Chattanooga fecharam por um dia e as bandeiras de Nova York ficaram a meio pau. O comando do jornal passou para sua filha Iphigene e seu genro Arthur Hays Sulzberger, que assume a posição de *publisher*. Quando Sulzberger assumiu o *The New York Times*, o jornal já era considerado o melhor dos Estados Unidos – para algumas pessoas, até mesmo do mundo (MOLINA, 2008). O período que se seguiu foi de lenta transformação, assim como são lentas todas as mudanças pelas quais o jornal passa (TALESE, 2000). A edição diária passava a custar três centavos de dólar, um a mais do que custava anteriormente, e a circulação passava dos 500 mil exemplares pela primeira vez na história (a edição dominical chegava a 770 mil exemplares). A diagramação, a paginação e o leiaute da primeira página mantiveram-se basicamente as mesmas, assim como permaneceriam por muitos anos, e as fotos continuaram sendo algo raro na capa.

Quando Ochs ainda era vivo, nos anos 1930, o *The New York Times* já havia se tornado uma instituição muito grande. Isso a deixava vulnerável às centenas de decisões diárias que as pessoas dentro do jornal tomavam. O *The New York Times* tinha por ideal permitir opiniões somente em sua página editorial e não no noticiário. Ochs chegou até a cogitar acabar com a

8 Não confundir com o Times londrino. Para referir-se ao The New York Times, Talese utiliza-se somente da última palavra, forma como o jornal é comumente conhecido nos Estados Unidos.

página de editoriais. A maioria dos proprietários de jornais do final do século XIX dedicava-se mais aos negócios que à política (SCHUDSON, 1978) e Ochs não era diferente. Entretanto, nem sempre era possível controlar a todos em um jornal do tamanho do *The New York Times*. Mesmo que o jornal tentasse evitar através da objetividade nas matérias, as notícias estavam à mercê das opiniões e estilo de cada jornalista ou editor. Os editores tinham em seu poder a decisão sobre espaços, lugares e títulos das matérias, e ainda a publicação ou não de cada uma. Os jornalistas, por sua vez, davam às notícias o seu enfoque pessoal e poderiam trabalhar mais ou menos uma matéria dependendo da importância que viam nela (TALESE, 2000). Isso abria espaço para que o jornal fosse acusado frequentemente de favorecer alguma frente, ideologia, governo ou até mesmo religião. Na verdade, como indica Talese (2000, p. 71), “não havia política, havia uma quase ostensiva falta de política sobre muitas coisas no jornal”. Com isso, alguns *Timesmen*⁹ acabavam obedecendo a regras que não existiam e outros agissem com tanta liberdade que acabavam surpreendidos por regras que desconheciam. E elas haviam, centenas ou milhares delas. “Todavia, não havia nada fixado no *Times*, apesar de todo o seu compromisso exterior com a tradição. Cada geração de *Timesmen* estava sujeita à mudança de interpretações das regras e valores dos homens de cima”, ressalta Talese (2000, p. 71). O jornal, porém, não se furta a declarar apoio a algum candidato em tempos de eleições. Desde 1860, quando endossou a candidatura de Abraham Lincoln, o *The New York Times* já defendeu, em 39 eleições, 12 republicanos e 26 democratas. A exceção foi em 1896, quando escolheram o candidato do Partido Nacional Democrático, John M. Palmer. Na última eleição à presidência dos Estados Unidos, o *The New York Times* declarou apoio ao candidato democrata à reeleição, Barack Obama, que acabou vencendo a disputa, em detrimento ao seu adversário republicano, Mitt Romney. Os candidatos apoiados pelo jornal venceram 24 das 39 eleições. Tradicionalmente considerado um jornal de tendências liberais, o *The New York Times* apresenta, na verdade, uma posição política de centro (MOLINA, 2008).

Ainda que um não esteja a serviço do outro, e também não escapem de possíveis atritos, o *The New York Times* tem uma relação próxima com o governo americano. Os altos escalões do jornal e do governo estão sempre em contato e sabem que o que acontece com um pode afetar o outro. Segundo Talese (2000, p. 132), ambos estão “comprometidos com os mesmos objetivos – a preservação do sistema democrático e a ordem estabelecida”. Para o

9 Forma com que Talese (2000) se refere aos funcionários da redação do *The New York Times*.

autor, espera-se do *The New York Times* uma cobertura única dos eventos espetaculares, uma vez que o jornal tradicionalmente compromete-se em ser testemunha da história e a registra-la, além de possuir uma equipe numerosa, com funcionários em prontidão para atender qualquer emergência. Soma-se a isso “muitos redatores, copidesques e funcionários em seu arquivo infinito, uma combinação que permite o processamento e a checagem rápida de uma grande quantidade de texto, contando com material de arquivo e de pesquisa; a riqueza financeira, que garante toda a despesa com comunicações e viagens” (TALESE, 2000, p. 40) e editores capazes de coordenarem-se bem nos momentos precisos. Além disso, há uma preocupação com a integridade da imagem do jornal, e nada pode ser feito precipitadamente. Principalmente, as disputas e mudanças internas, se houver, devem ser feitas de maneira respeitosa e privada, para não se tornarem motivo de especulação e intriga. “O *Times* deve dar as notícias, não *ser* notícia”, resume Talese (2000, p. 43).

Em nenhuma época o *The New York Times* foi tão grande e tão próspero quanto durante a gestão de Edwin Leland James como diretor de redação, de 1931 até sua morte, em 1951 (TALESE, 2000). Sob a tutela de James, o jornal expandiu sua cobertura nacional e internacional. Não por coincidência, esse é o período em que ocorre a Segunda Guerra Mundial. O *The New York Times*, ao contrário de boa parte da sociedade americana, soube se preparar para a Segunda Guerra Mundial (TALESE, 2000). Por exemplo, um repórter especialista em matérias militares, Hanson Baldwin, foi enviado já em 1937 para a Europa para descobrir tudo o que conseguisse sobre os estabelecimentos militares enquanto ainda era possível. Papel, tinta e metal, as matérias-primas dos jornais, estavam racionadas durante a guerra e a maioria dos diários procurou encher suas páginas de publicidade, abundante na época. Sulzberger, por sua vez, resolveu investir ainda mais em notícias: diminui o espaço das propagandas para ampliar a cobertura da guerra. A princípio, o *The New York Times* perdeu muito dinheiro; com o tempo, porém, ganhou muitos leitores. É interessante notar que, mesmo sendo propriedade de uma família judia, o *The New York Times* não denunciou os genocídios nos campos de concentração nazista – o que Molina (2008) afirma ter sido uma atitude comum aos jornais da época. Nas décadas de 1920 e 1930, o jornal opôs-se à formação de um estado judeu e, mesmo que não houvesse uma política contra a contratação de jornalistas judeus, estes dificilmente assinavam as matérias com seu primeiro nome. Dessa forma, A. M. Rosenthal não expunha seu nome Abraham Mikl ou M. A. Farber não se apresentava como Myron Abba (MOLINA, 2008). No entanto, desde sua fundação o estado de Israel conta com o apoio do jornal.

O conflito, porém, também ressaltou um problema interno do *The New York Times*. Para cobrir o evento e publicar o máximo de notícias de todo o mundo, foi preciso aumentar o número de jornalistas e a jornada de trabalho. Com isso, o jornal passou a ter várias divisões dentro de si. Havia os funcionários do dia e da noite, cada um com seus editores e subeditores dirigindo repórteres divididos em três editorias: internacional, nacional e local. Além disso, havia as sucursais estrangeiras que tinham certa autonomia e, por vezes, davam a si mesmas ares de redações independentes. Cada uma mantinha um time qualificado para apurar as notícias que o *The New York Times* precisava, no entanto nem sempre estavam dispostas a colaborar umas com as outras. O resultado foi uma relação de disputa entre elas. Segundo Talese (2000, p. 51), isso acabou “influenciando muitas vezes o modo como uma notícia era coberta, quem a cobria, quanto espaço ela ganhava, em que parte do jornal era publicada”.

Quando Sulzberger ficou muito doente e não pôde mais comandar o jornal, em 1961, assumiu em seu lugar seu genro, Orvil Dryfoos. No entanto, já em 1963 ele faleceu e o único filho de Iphigene, Arthur Ochs Sulzberger passou a comandar o *The New York Times*. Os anos 1960 marcaram a massificação da televisão na sociedade americana, o que trouxe apreensão sobre o futuro dos jornais impressos. Schudson (1978) cita a visão comum de que os jornais impressos tiveram que se tornar mais investigativos e interpretativos para competirem com a televisão. No entanto, diz o autor, essa ideia logo foi revista, e as mudanças que houve no *The New York Times* deviam-se mais à disputa com os concorrentes *Washington Post* e *Wall Street Journal* do que à televisão. Schudson lembra ainda que o mesmo se havia dito sobre a influência do rádio nos anos 1930. Para o autor, mais do que haver uma real demanda por mudanças, houve uma crença entre os *publishers* de que era necessário renovar suas políticas e isso abriu espaço para que os jornalistas fizessem experiências com um jornalismo mais interpretativo. Talese (2000, p. 120), entretanto, afirma que “o ritmo mais rápido da vida no pós-guerra, a chegada da televisão, os custos maiores da produção de notícias, entre outros fatores, exigiam que o *Times* se tornasse um jornal editado de forma mais concisa para proporcionar uma leitura mais rápida”. Mudanças de fato ocorreram. Quando Clifton Daniel era editor-chefe do jornal, buscou-se uma maior cobertura dos assuntos culturais, necrológios mais bem preparados e “estímulo ao sabor e ao tom em matérias que anteriormente teriam recebido um tratamento rotineiro”, como diz Talese (2000, p. 121). Durante os anos 1970, com A. M. Rosenthal como editor, o jornal adotou uma linha editorial mais conservadora (MOLINA, 2008). Enfrentando as dificuldades financeiras pelas quais passavam tanto o jornal quanto a cidade de Nova York, o *The New York Times* passou a contar com vários

cadernos, com uma temática diferente em cada dia da semana. A seção de opinião foi ampliada e tornou-se, junto com a página de “Cartas ao Editor”, a parte mais lida do jornal depois da primeira página (MOLINA, 2008).

O fim da União Soviética marcou a entrada do *The New York Times* no mercado russo – onde já mantinha correspondentes – através de uma *joint venture* com o *The Moscow News*, fornecendo material semanalmente com publicidade vinda de ambas as empresas, americana e russa. Após a aposentadoria de Arthur Ochs Sulzberger, em 1992, seu filho Arthur Ochs Sulzberger Jr. tornou-se o *publisher* do jornal. Uma das mudanças implantadas por Sulzberger Jr. foi tornar a seção de artes mais eclética, diminuindo o espaço reservado à música clássica e ampliando a cobertura de música popular e do rap. A crítica às artes, é, por sinal, um dos destaques do jornal. Em 1990, por exemplo, a área cultural contava com 21 críticos, 10 colaboradores, 16 repórteres e redatores, 28 críticos de livros e 11 editores da seção de livros (MOLINA, 2008). A partir de 1993, o layout do jornal, conhecido por sua sisudez cinza – que lhe rendeu o apelido *The Grey Lady* –, passou a admitir cores. Naquele ano, o *publisher*, indicando uma política mais inclusiva, declarou que o jornal redobraria seus esforços para promover e contratar editores e repórteres vindos de minorias sociais. Em 1991 ele já havia dito que considerava a diversidade a questão mais importante que o *The New York Times* enfrentava. No ano seguinte, em visita à National Lesbian & Gay Journalists Association (NLGJA), assumiu o compromisso de não levar mais aos leitores uma visão branca, heterossexual e masculina dos fatos (ALTSCHULL, 1995). De fato, em 2011, pela primeira vez uma mulher, Jill Abramson, foi escolhida para assumir o cargo de diretora-executiva do jornal, substituindo Bill Keller, que ocupava a posição desde 2003. No entanto, em 14 de maio de 2014, pouco mais de dois anos depois de ser promovida, Abramson deixou o cargo e acusou o *publisher* de ser sexista (COLOMBO, 2014). No seu lugar entrou Dean Baquet, primeiro editor-executivo negro a comandar o *The New York Times* e os 1330 funcionários da redação (OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA, 2014).

Arthur Ochs Sulzberger, que viria a falecer em 2012, foi o *publisher* do jornal até 1992 e deixou o comando da The New York Times Company em 1997. Durante os mais de trinta anos de sua gestão, a receita do jornal passou de 101 milhões para 2,6 bilhões de dólares. Na década de 1970, aumentou de dois para quatro os cadernos do jornal – e, nos seus últimos anos, esse número chegava a seis seções na maioria dos dias. Foi um período de expansão da empresa: ao deixar o cargo, a New York Times Company controlava, além do *The New York*

Times, o *Boston Globe* e mais 21 jornais regionais, nove revistas, oito estações de televisão, duas estações de rádio em Nova York e uma agência de notícias (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2012). Foi sob o seu comando que o *The New York Times* teve um grande embate com o governo dos Estados Unidos, em 1971, quando insistiu em publicar documentos secretos. O caso foi parar na Suprema Corte, que decidiu que não havia nenhuma proibição e os jornais tinham direito de publicar documentos secretos. Em ambos os cargos foi substituído por seu filho, Arthur Ochs Sulzberger Jr.

Os anos 1990 também marcaram a chegada da internet que, ao se afirmar e se massificar, impactou nos rendimentos da empresa. Por exemplo, entre 2000 e 2012, a receita com publicidade diminuiu 64%, principalmente pela redução nos classificados. Mesmo que os recursos vindos da venda de exemplares avulsos e assinaturas tenha crescido 25%, o resultado operacional da empresa caiu 83% (COSTA, 2014). Foi preciso criar uma forma de remuneração a partir da internet e a solução encontrada foi o *paywall* poroso ou flexível, sistema que limita a quantidade de matérias gratuitas mensais que podem ser vistas on-line. Para ter acesso completo, é preciso pagar uma assinatura. Em momentos críticos, porém, a política de limite de matérias gratuitas pode ser revista. Por exemplo, quando o furacão Sandy atingiu os Estados Unidos, o limite foi suspenso para que as pessoas pudessem acompanhar as notícias sobre a tempestade. O mesmo já havia sido feito em 2011, quando da passagem do furacão Irene.

Lançado em março de 2011, o *paywall* do *The New York Times* permitia acessar 20 textos gratuitamente e a assinatura custava 15 dólares mensais. Era chamado poroso porque permitia a visualização de quem acessasse um link publicado em uma rede social ou encontrado em algum sistema de busca poderia – e ainda pode – visualizar a notícia sem ser barrado, o que garantiria uma menor perda de audiência e, conseqüentemente, de publicidade. Em março de 2012, o número de matérias gratuitas diminuiu para 10. No final de 2013, o sistema já contava com 760 mil assinantes.

O *paywall* poroso não foi a primeira experiência do *The New York Times* em busca de um modelo de cobrança pelas notícias na internet. Em julho de 1998, tentara cobrar dos seus leitores internacionais e, em 2005, criou o TimesSelect, que permitia acessar o arquivo do jornal e os textos dos principais colunistas a partir de uma assinatura anual. Os dois sistemas foram desativados em 2007, quando o TimesSelect já havia gerado renda de cerca de 10 milhões de dólares com seus 227 mil assinantes. No entanto, acreditando que poderia ganhar

mais dinheiro com a publicidade on-line, o jornal liberou suas notícias gratuitamente. O modelo adotado em 2011 foi inspirado na experiência do *Financial Times*, que começara a cobrar pelo seu conteúdo on-line em 2001 e, em 2007, lançou seu sistema de *paywall*. O modelo do *The New York Times* inspirou, depois, o modelo adotado por jornais brasileiros como *Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *O Globo* e *Zero Hora*.

Se os números financeiros assustam, a verdade é que o jornal tem uma presença marcante na internet. Com quase 49 milhões de visitas únicas, seu site é o segundo portal de notícias mais visitado do mundo, segundo a consultoria ComScore, com dados de 2012 – para o jornal, porém, o primeiro colocado, o *Mail Online*, do tabloide britânico *The Daily Mail*, somaria os resultados de outro portal aos seus, para assim contar com mais visitas. Para efeitos de comparação, a circulação diária do *The New York Times* impresso está em torno de 730 mil exemplares, enquanto que o site recebe cerca de 1,6 milhão de visitantes únicos diários (OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA, 2014b). No site, os jornalistas têm feito experiências em reportagens que utilizam vários recursos disponíveis on-line. Uma delas, intitulada *Snow Fall*, que tratava de uma avalanche que matou três dos maiores esquiadores americanos, teve em sua primeira semana mais de 3 milhões de visitas. A mídia digital tem recebido tal atenção da New York Times Company que, em 2011, a companhia vendeu dezesseis jornais regionais para concentrar seus investimentos nas plataformas on-line. A opção reflete uma constante queda nas receitas de publicidade impressa, enquanto que a publicidade digital cresce – o aumento desta deve fechar em 16% no último semestre de 2014, prevê a empresa (OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA, 2014). A consequência é o aumento da participação da circulação no faturamento da empresa: em 2000, era de 26%; no segundo trimestre de 2014 chegou a 54% (OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA, 2014c).

O jornal também está presente nas redes sociais. Em outubro de 2014, contava com mais de 8,5 milhões de seguidores no Facebook e quase 13,5 milhões no Twitter. No Tumblr¹⁰ o *The New York Times* mantém o *The Lively Morgue*, no qual são publicadas fotos dos arquivos do jornal, com explicações e a reprodução das anotações encontradas no verso das fotografias – e algumas delas encontram-se à venda. Outra inovação adotada pelo *The New York Times* é a utilização de programas de computador para produzir notícias. Algumas de suas informações esportivas são geradas por algoritmos matemáticos capazes mesmo de analisar as decisões dos treinadores de beisebol. Dessa forma, os jornalistas não precisam

10 Plataforma de *microblogging* onde se podem publicar textos e imagens.

realizar uma tarefa tediosa e que não exige criatividade, deixando a análise de dados para os *softwares*. Os programas não substituem o trabalho humano, mas o complementam: apenas listam resultados e interpretam estatísticas. “Os robôs se encarregam de publicar o que, quem, quando e onde de uma notícia. Os jornalistas vão investigar o como e o por quê”, explica Pereda (2014).

Em 2012, o jornal britânico *Financial Times* noticiou que o *The New York Times* pretendia lançar, no segundo semestre de 2013, um site em português no Brasil, sediado em São Paulo. Ele funcionaria de forma semelhante à versão chinesa do portal, lançada em junho de 2012: teria de 30 a 35 notícias e artigos por dia, sendo um terço produzido localmente e o resto traduzido da página americana. O projeto, no entanto, acabou sendo adiado. Envolvida com a mudança no nome de seu jornal global – que passou de *International Herald Tribune* para *International New York Times* –, a empresa optou por deixar o projeto para, ao menos, 2014, mas reforçando suas intenções de operar no Brasil. Na primeira semana de janeiro de 2014, o *The New York Times* remodelou integralmente seu site, o que não fazia desde 2006. O novo portal busca integrar-se melhor em dispositivos móveis, que já representam um terço dos seus acessos (OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA, 2014b).

As quedas de receita com publicidade e circulação vitimaram também um dos principais investimentos da The New York Times Company. Fundado em 1873, o *Boston Globe* foi comprado pela companhia em 1993. O investimento, 1,1 bilhão de dólares – maior valor pago por um jornal americano na história (O GLOBO, 2013) –, foi criticado por analistas, mas o jornal era, na época, um dos mais prestigiados dos Estados Unidos. A circulação era de 507 mil exemplares, mas esse número teve uma trajetória descendente: só entre 2003 e 2013 a queda foi de 38%, passando de 402 mil para 245 mil (O GLOBO, 2013). A New England Media Group, subsidiária da New York Times Company que controlava o *Boston Globe* e mais um jornal, três sites, uma empresa de marketing e tinha uma participação no *Metro Boston*, foi vendida em 2013 por 70 milhões de dólares para John W. Henry. O valor representa menos de 10% do que o *The New York Times* havia pagado para comprar o *Boston Globe*.

A New York Times ainda conta com o *International New York Times*, antigo *International Herald Tribune*, versão internacional do jornal. A primeira tentativa do *The New York Times* de ter uma edição focada no mercado estrangeiro aconteceu em 1949, com o jornal sendo impresso primeiro em Amsterdã e depois em Paris. Após dezoito anos, com uma

circulação de 47 mil exemplares e uma operação deficitária, a companhia decidiu acabar com o jornal. A solução acabou sendo outra: a edição foi fundida com a do *Herald Tribune*, ficando um terço das ações para o *The New York Times*, outro para o *The Washington Post* e outro para os antigos donos do *Herald Tribune*, que já não circulava mais em Nova York. O nome do jornal passou a ser *International Herald Tribune* quando a divisão do capital foi redistribuída em partes iguais entre o *The New York Times* e o *The Washington Post*. Em 2002, a New York Times Company assumiu o controle total do jornal, adotando a nova nomenclatura em 2013. O jornal é editado em Paris e publicado em 31 países. No Brasil está presente desde 2003.

4 ANÁLISE DOS OBITUÁRIOS DO *THE NEW YORK TIMES*

4.1 MÉTODO: ANÁLISE NARRATIVA

A narração de histórias acompanha a humanidade há muito tempo. Contam-se histórias todos os dias, sejam causos, fofocas, piadas, mentiras, histórias de ninar, etc. Elas podem ser contadas pelas pinturas rupestres que os primeiros humanos fizeram nas paredes da caverna ou por um jogo de videogame. Pode ser uma conversa, pode ser um filme ou uma peça de teatro. E pode, também, ser uma notícia de jornal. Nossas histórias nós contamos através de narrativas que, para Motta (2008), é como traduzimos em relatos os conhecimentos objetivos e subjetivos do mundo. Na definição de Mieke Bal (2001¹¹, *apud* Motta, 2005, p. 13), um texto narrativo é uma história contada através da linguagem, ou seja, de signos linguísticos. “Isto implica dizer que o texto narrativo é aquele no qual se relata uma história, mas o texto não é a história”, esclarece Motta (2005, p. 25). As narrativas relacionam de forma lógica e cronológica elementos causados ou experimentados por atores, dando a elas ordem e perspectiva a fim de dar compreensão às suas partes a partir das sequências ou encadeamentos de fatos.

Uma narrativa, diz Gancho (2010), é formada por cinco elementos principais sem os quais não existe: enredo, personagem, tempo, espaço e narrador. O *enredo* é o conjunto de fatos de uma história – e também pode ser chamado de fábula, intriga, ação, trama ou simplesmente história. É fundamental observar duas questões em relação ao enredo: sua natureza ficcional e a sua estrutura, ou seja, as partes que o compõem. Quanto à natureza ficcional, é preciso compreender que as narrativas precisam de verossimilhança – isto é, possibilidade de acontecer no mundo real ou ter coerência interna ao mundo das personagens. Enfim, que o leitor possa acreditar no que lê. Essa credibilidade vem de uma organização lógica, de uma estrutura coerente dos fatos do texto – o que significa que uma situação, mesmo que impossível no mundo real, pode ser crível dentro do texto se funcionar em sua organização interna. Ao analisar uma narrativa, percebe-se a verossimilhança na relação causal do enredo: cada fato tem uma causa e gera uma consequência. A organização do

11 BAL, Mieke. **Teoria de la narrativa**. Madri: Cátedra, 2001.

enredo, por sua vez, depende do conflito, que age como elemento estruturador das partes. O conflito, diz Gancho (2010, p. 13), é “qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza a história e prende a atenção do leitor”. A partir disso, podemos dividir o enredo em: exposição (ou introdução ou apresentação, no qual se apresentam os fatos iniciais da história), complicação (ou desenvolvimento, onde aparece o conflito), clímax (momento culminante, de maior tensão, ponto máximo do conflito) e desfecho (ou desenlace ou conclusão, parte em que o conflito é solucionado).

O *tempo* fictício, ou seja, interno ao texto, trata de várias facetas do enredo. Por exemplo, a época em que a história se passa ou sua duração. O tempo cronológico é o que transcorre na ordem natural dos fatos, de forma linear, marcado em horas, dias, meses. Já o tempo psicológico não é linear ou natural, mas passa de acordo com o desejo do narrador ou personagem. O *espaço* é o lugar onde se passa uma ação na narrativa. O termo, no entanto, refere-se unicamente ao lugar físico onde os fatos ocorrem. É o ambiente que une o tempo e o espaço a um terceiro referencial, o clima, ou seja, as condições socioeconômicas, morais, religiosas e psicológicas que cercam as personagens. Em resumo, para caracterizarmos o ambiente precisamos levar em conta a época em que se passa a história, as características físicas do espaço e os aspectos do clima.

O *narrador* é um elemento essencial da narrativa, por estruturar a história. Narrador e autor não são a mesma coisa, pois aquele é uma criação linguística deste e só existe no texto – mesmo nas autobiografias. Há dois tipos de narrador. O observador, que usa a terceira pessoa, se posiciona fora dos fatos narrados e é onisciente e onipresente. O narrador personagem, que fala na primeira pessoa, participa diretamente do enredo e, portanto, não tem conhecimento de tudo o que acontece na história. O narrador personagem pode ser testemunha, quando conta acontecimentos que presenciou, ou protagonista, quando é a personagem central de sua própria história. As questões relacionadas à *personagem* serão tratadas no subcapítulo seguinte.

Para se compreender o sequenciamento de eventos e a relação entre diferentes elementos e como isso gera os determinados entendimentos que o escritor busca produzir no leitor, pode-se recorrer à análise narrativa, ou narratologia, ou ainda teoria da narrativa, como define Motta (2002; 2008). O autor (2013) define a narratologia como um ramo das ciências humanas que estuda os sistemas narrativos no seio das sociedades. Ainda segundo Motta

(2008), a análise narrativa observa a construção de sentidos através da compreensão e expressão da realidade nos textos. Além disso, a análise

coloca o seu foco de atenção sobre os sentidos produzidos pela sintaxe narrativa. Enfoca a história, muito mais que o discurso. Privilegia o enredo, ainda que sem prescindir do discurso. Parte, portanto, de pressupostos diferentes das análises semiológicas estruturalistas ou das análises do discurso. Centra-se no plano *diegético* mais no que no plano linguístico, procurando configurações ou cargas afetivas onde deveria haver efetividade. (MOTTA, 2002, p. 21)

Para que se possa fazer esse estudo, é preciso atentar para as ocorrências que articulam os sentidos do texto – tais como ação, transformação, tempo, sequência ou personagem (MOTTA, 2002), sendo esta última o objeto deste trabalho. A partir do pensamento do filósofo Paul Ricœur, Motta (2002) afirma que as narrativas apresentam as formas com que seus autores veem a realidade. O modo com que encadeiam fragmentos isolados, dando a eles sentido unitário, depende de seus modelos prévios.

Motta (2002) apresenta uma série de passos para a realização da análise narrativa. Primeiro, é preciso identificar a estratégia organizativa do texto, ou seja, “as razões de se recorrer a certos instrumentos ou opções textuais para atingir seus objetivos”, como explica o autor (2002, p. 22). Aqui se parte dos elementos linguísticos para os extralinguísticos que determinam a aplicação da linguagem. “Adquirem importância noções como emissor, destinatário, intenção comunicativa, identidades ou afinidades emissor-destinatário e outras”, explica Motta (2002, p. 22). Conhecer as circunstâncias do texto, segue o autor, é imprescindível para a interpretação.

A análise textual-narrativa propriamente dita é o segundo passo. Neste, vê-se os elementos sintáticos que formam a narrativa, ou deem indícios dessa construção, como adjetivação, tempos verbais, descrições, analogias, etc. Um terceiro e último momento seria o da análise tematólogica, na qual se focam elementos que vinculam o texto ao contexto, buscando observar intencionalidades na narrativa. Motta (2002) alerta que essa etapa só deva ganhar dimensão quando as anteriores tiverem elementos em abundância que exijam essa análise. É uma parte que exige cuidado para se evitar constatações banais ou gratuitas, uma vez que aqui se estudam temas morais e matizes éticos e estéticos, por exemplo.

A narratologia faz parte dos estudos da literatura. Quando se fala em literatura, normalmente se está referindo às “belas letras”, mas nesse conceito pode entrar tudo o que se constitui por meio de letras – incluindo-se aí notícias e reportagens (CANDIDO et al., 2011). Motta (2005, p. 25) afirma que “o jornalismo não é ficção, mas é narrativa; como narrativa,

pode ser interpretado como ficção”. Motta (2013) ainda afirma que a análise da narrativa jornalística se encontra entre a análise da narrativa literária e a análise da narrativa histórica, apresentando elementos dessas duas vertentes. Sodré (2009) indica que os efeitos de realidade construídos pelo jornalismo são análogos aos da literatura, ainda que em uma escala diferente. Nas notícias, diz o autor, encontra-se a semente de uma narrativa, contando com alguns elementos imprescindíveis ao enredo de uma história. Resende (2006) aponta ainda que a narrativa é um dos elementos nodais do jornalismo, juntamente com a discursividade e a tecnologia. No entanto, Motta (2002) alerta que o texto de uma notícia individual, que busca a objetividade, não constitui um texto narrativo e, por isso, dificilmente pode ser estudado usando-se a narratologia. O texto objetivo, porém, mesmo que reduza a evidência da narrativa, não a extingue (MOTTA; COSTA; LIMA, 2004). Quando encadeadas em uma sequência, através da veiculação de notícias sobre um mesmo tema em diferentes dias, porém, percebe-se uma significação mais ampla, forma-se “um enredo subentendido pela redundância ou repetição de conteúdos antes dissipados em notícias dispersas”, como escrevem Motta, Costa e Lima (2004, p. 32). Dessa forma, o texto adquire “caráter de uma história com ações, personagens, conflitos e tensões, e caracterizam uma trama com princípio, meio e fim, como qualquer outra intriga narrativa ficcional”, esclarece Motta (2002, p. 21). Ou seja, adquire uma estrutura narrativa típica, adequando-se assim à análise narrativa. Em sua serialidade, ainda segundo Motta (2002), as notícias têm uma significação aberta, mas unitária. Assim como fatos isolados precisam ser contextualizados para que se possa interpretá-los, as notícias precisam de uma análise em um escopo maior para que se compreenda que sentidos produzem. No entanto, Motta (2013) faz a ressalva que no jornalismo também estão presentes reportagens mais ou menos literárias – as *soft news* – que se assemelham a narrativas como o conto ou a fábula.

Uma vez que se pretende objetivo, o texto jornalístico tem alguns preceitos essenciais:

o uso da terceira pessoa é quase obrigatório, as aferições subjetivas e os adjetivos testemunhais precisam ser eliminados, os apostos devem ser utilizados em lugar da metalinguagem e, enfim, a ênfase na busca de enunciados mais concretos deve ser recomendada. (RESENDE, 2002, p. 74)

Essa objetividade, porém, se limita à intransitividade da palavra, como coloca Resende (2002), pois a linguagem jornalística se insere em um universo maior que unicamente o da linguística, e os critérios que definem a objetividade podem, assim, estar em meio a muitos significantes. Motta, Costa e Lima (2004) apontam que, para se observar e interpretar os sentidos do discurso jornalístico, é preciso compreender não só os elementos que se

evidenciam, mas também os que se insinuam, sugerem ou ocultam – ou seja, que o discurso se faz não só pelo que está explícito, mas também pelo que está implícito. Para os autores, as notícias são “um processo sócio-cultural de produção, veiculação e absorção dos fatos do cotidiano, que atuam na construção social da realidade, à medida que se transformam em experiências compartilhadas do mundo” (MOTTA; COSTA; LIMA, 2004, p. 33). Em outras palavras, é preciso ter em mente que as notícias produzidas e veiculadas pelos meios de comunicação não são apenas informação, mas moldam a percepção de mundo de seu público. Some-se a isso que as significações se realizam no delicado equilíbrio entre a intenção do jornalista, qual sentido pretende passar em sua notícia ou reportagem, e o que o seu receptor irá confirmar ou não. “Todo ato comunicativo é um processo dinâmico, um jogo dialético de co-criação de sentidos entre um sujeito emissor e um sujeito destinatário”, resume Motta (2004).

4.1.1 A PERSONAGEM

O conceito de personagem e sua função na literatura são questões que começam a ser discutidas ainda na Grécia antiga. Segolin (1978) indica Aristóteles como o primeiro teórico conhecido a tratar das questões dos seres ficcionais. A personagem, na concepção do filósofo, era muito semelhante à pessoa humana, tratando-se de uma imitação desta. Em sua *Poética*, Aristóteles analisa, além da própria maneira de ser do poema, as formas que o poeta usa para elaborar sua obra, destacando os aspectos da personagem como construção que obedece às leis particulares que regem o texto. Ainda que seja imitação, a personagem aristotélica não é cópia: existe em um real verossímil, adequado às possibilidades externas do texto. Brait (2010, p. 31), refletindo sobre as ideias Aristóteles, depreende que a personagem é um “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação”. O poeta Horácio ampliou as ideias de Aristóteles, afirmando que a personagem não era só a reprodução dos seres vivos, mas modelos a serem seguidos. Sua ênfase era no aspecto moralizante e influenciou uma tradição de entendimento das personagens como ideais humanos.

As ideias de Aristóteles e Horácio seguiram como base da concepção de personagem durante a Idade Média e a Renascença, perdurando até meados do século XVIII, quando “o romance entrega-se à análise das paixões e dos sentimentos humanos, à sátira social e política e também às narrativas de intenções filosóficas”, como indica Brait (2010, p. 37). Nesse momento, a personalidade do artista criador ganha importância (SEGOLIN, 1978). Desenvolve-se um entendimento mais psicológico, entendendo-se a personagem como projeção do modo de ser do escritor, ou seja, mantendo ainda a relação com o ser humano. Assim, como diz Segolin (1978, p. 22), desde meados do século XVIII e durante praticamente todo o século XIX “a personagem assistia à persistente preposição de seu caráter de retrato, deformado ou não, exterior ou interior do ser humano, sem que se evidenciasse preocupação maior no sentido de conhecer-lhe a natureza específica”. Nessa época, no entanto, os estudos sobre a prosa de ficção eram raros pois se usavam conceitos voltados unicamente à poesia dramática e épica, mesmo que a narrativa já fosse cultivada desde os gregos (SEGOLIN, 1978). Mesmo o desenvolvimento que o romance experimentou nos séculos XVIII e XIX não mudou esse cenário.

No século XX, novos estudos transformam a concepção de personagem. Nas duas primeiras décadas daquele século, as ideias antigas permaneceram valendo. No entanto, em 1920 György Lukács lança sua *Teoria do romance*, submetendo a estrutura da narrativa e a personagem à realidade social, acompanhando as mudanças pelas quais passava a literatura e a pondo em relação a literatura e a concepção de mundo burguesa. Brait (2010) ressalta que Lukács mantinha, porém, a sujeição da personagem a modelos humanos – dessa vez, das estruturas sociais. Em 1927, E. M. Forster lança *Aspectos do Romance* e apresenta o estudo da ligação entre a personagem e os elementos internos da obra. Mesmo a Nova Crítica Americana, ainda que separe o texto do autor, mantém a personagem presa a aspectos humanos.

É a partir dos estudos dos formalistas russos, no entanto, que a personagem passa a ser, de fato, desvinculada das relações com seres humanos e passa a ser encarada como ser de linguagem. Os formalistas passam a estudar os domínios literários sem a influência de elementos exteriores, focando as partes intrínsecas da obra. Por isso, consideravam que as personagens existiam mais por sua relação com outros componentes da obra do que por uma semelhança com um modelo humano. Em *Morfologia do Conto*, publicado em 1928, Propp identificou elementos variáveis e invariáveis na formação das personagens. Os variáveis são

os que as descrevem, atribuem traços distintivos, individualizam, ou seja, os componentes frasais como substantivos ou adjetivos – e, por serem variáveis, tornam cada conto um texto em particular. Já os invariáveis são as funções que as personagens cumprem, as suas ações, seu papel. Propp propõe sete funções, porém estas estão fortemente ligadas às particularidades de seu objeto de estudo, o conto fantástico russo.

Segolin (1978), ao afirmar que a tese de Propp influenciou toda a teoria moderna da narrativa, lembra que o russo comprovou a importância da personagem para a trama e a própria construção da narrativa. Outros estudos corroboram essa análise. Gancho (2010, p. 17) define a personagem como “um ser fictício responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação”. Para Cândido (1995), é a personagem que possibilita uma adesão afetiva e intelectual do leitor, seja por identificação, projeção, transferência, etc. “A personagem”, diz Cândido (1995, p.54), “vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”, e este enredo só existe através das personagens. Além disso, o autor afirma que a leitura de um romance depende basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Complementando, Gancho (2010) estabelece uma condição essencial para a personagem: por pertencer à história, só existe se efetivamente participar do enredo, agindo ou falando. Outros seres que sejam mencionados mas não tenham participação, podem não ser considerados personagens.

Tal qual a narrativa, as personagens são construídas através da relação entre os diferentes elementos do texto, como a “narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos”, exemplifica Brait (2010, p.67). Esses recursos de caracterização definem a personagem, dão impressão de vida, configuram-na diante do leitor (CANDIDO et al., 2011). Por exemplo, nos obituários, observa-se um narrador em terceira pessoa que, como diz Brait (2010, p. 56), “simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem”. Para entender a personagem, continua a autora, é preciso compreender a construção do texto, a maneira com que o autor modelou suas criações, e disso depreender a particularidade da personagem, ou autonomia, como coloca Brait.

Na sua teoria sobre a personagem de ficção, Forster (1974) analisa o possível controle que o escritor exerce sobre seu protagonista e formula os conceitos de personagem plana e redonda. Personagens planas são formadas sobre uma única característica ou ideia. Não se

transformam pelas circunstâncias, mas movem-se através delas. Qualquer fator adicional já levaria a personagem em direção às redondas. No século XVII eram conhecidas por temperamentos ou “humorous”¹², e depois foram chamadas de personagens de costumes, tipos ou caricaturas. As planas têm a vantagem de serem facilmente reconhecíveis, uma vez que nunca se desenvolvem e mantêm-se presas a sua única característica e função. Mais ainda, como não se alteram durante a narrativa são facilmente lembradas posteriormente pelos leitores. Forster afirma que as personagens planas não são realizações tão notáveis quanto as redondas, e que servem melhor a funções cômicas. Por sua vez, as personagens redondas, ou de natureza, não são estáticas, mas desenvolvem-se durante a narrativa. Forster afirma que, para provar se a personagem é redonda, basta ver se ela é capaz de surpreender de forma convincente. Se não surpreende, é plana; se tenta, mas não convence, é plana pretendendo ser redonda.

Em seu estudo, Gancho (2010) apresenta uma classificação mais ampla da personagem. Protagonista é a personagem principal, que pode ser herói, cujas características são superiores às de seus pares, ou anti-herói, cujas características são iguais ou piores que as de seu grupo, mas que ocupa a posição de herói mesmo sem competência para isso. O antagonista se contrapõe ao protagonista, seja por ter características opostas a ele ou por praticar ações que o atrapalham. As personagens secundárias são menos importantes, cumprindo a função de figurantes na história.

As personagens podem ser também classificadas pelas suas caracterizações. A autora amplia a definição de Forster e diferencia dois tipos de personagens planas: o tipo, que é a personagem reconhecida por uma característica típica, invariável, e a caricatura é a personagem cujas características, além de fixas, são ridículas. As personagens redondas podem apresentar características físicas (corpo, voz, maneirismos, visual), psicológicas (personalidade e estados de espírito), sociais (classe social, profissão), ideológicas (modo de pensar, opções políticas, religião) e morais (julgamentos morais de acordo com determinado ponto de vista – uma mesma personagem pode ser julgada de forma diferente dependendo de quem o faz e, assim, apresentar características morais distintas). As personagens redondas evoluem no decorrer da história e, por isso, só a adjetivação não permite caracterizá-la totalmente.

12 “Humorous” está relacionado à crença de que havia no corpo humano quatro fluidos (ou humores) que, em equilíbrio, resultariam em uma saúde perfeita.

Assim como visto anteriormente sobre a relação entre narrador e narrativa, pode-se falar na relação entre narrador e personagem. Para analisar a questão da posição do narrador em relação à história, Forster traz as ideias de Percy Lubbock. O crítico afirmava que o escritor poderia descrever as personagens de três pontos de vista: exterior, como um espectador parcial ou imparcial; onisciente, podendo descrevê-las inclusive em sua interioridade; ou ainda assumir o lugar de uma delas, não conhecendo, assim, as intenções e vontades das outras personagens. Além disso, pode haver situações em que o escritor se coloque em posições intermediárias entre esses pontos de vista, ou mesmo pode ampliar ou restringir a percepção no correr da narrativa. Motta, Costa e Lima (2004) também ressaltam a importância do papel do narrador para se entender a construção da personagem.

As personagens, diz Brait (2010), são habitantes de uma realidade ficcional e não são feitas da mesma matéria nem ocupam o mesmo espaço que os seres humanos, mesmo que essas duas realidades mantenham um íntimo relacionamento. Neste trabalho, no entanto, são analisadas personagens que representam pessoas reais, que têm correspondência direta com a realidade exterior ao texto. Mesmo com essa correspondência, ressalta Gancho (2010), as personagens são sempre invenção, ainda que, em nível de recepção, confundam-se em complexidade e força com os seres humanos. Forster (1974) afirma que a personagem precisa dar a impressão de que vive, mas Candido (2011) contrapõe dizendo que não é possível captar integralmente o modo de ser de uma pessoa. Para Candido (2011, p. 65), “o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério”. O que se pode fazer no papel, porém, é traçar um perfil mais preciso. Isso porque, além de o autor poder realçar os aspectos mais essenciais das personagens, estas ficam restritas a um número de orações limitado, dando a elas um caráter mais definitivo. Por isso, são mais coerentes do que pessoas reais, mais exemplares, mais significantes e mais ricas (por concentrarem as características dispersas na realidade) (CANDIDO et al., 2011). Em resumo, diz Candido (2011, p. 59), “a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo”.

4.1.2 A PERSONAGEM NO JORNALISMO

O jornalismo, enquanto narrativa, apresenta a seus leitores personagens que existem no papel, mas possuem correspondência com uma realidade histórica (MOTTA, 2005; 2007) – uma personagem que não coincide com o ser humano que representa, mas que é paralela a este (FORSTER, 1974). Brait (2010, p. 18) sinaliza ainda que, nesse processo de gerar personagens a partir de pessoas, os limites que diferenciam a reprodução da invenção são difíceis de observar e que esses “dois processos de ‘registro’ do real parecem misturar-se constantemente, mesmo quando se acredita estar lidando com linguagens consideradas objetivas, fiéis ao que está sendo captado”. Também os obituários falam de seres humanos, de personagens ligados a pessoas reais, e por isso a sua ligação com a realidade exterior à obra não pode ser deixada de lado. A análise, porém, deve focar a personagem de papel, pois é a narrativa da realidade que aqui é estudada, não a realidade em si (MOTTA, 2007; 2013). Forster (1974) sinaliza que o historiador só pode tratar das ações e do caráter das pessoas a partir daquilo que se lhe mostra à superfície – uma limitação que atinge também o trabalho do jornalista. Enquanto que o romancista, graças às competências de sua arte, pode revelar as partes ocultas de cada personagem, o jornalista não tem essa liberdade, mas depende das informações obtidas na vida real, externas ao seu texto. O obituário do *The New York Times*, no entanto, extrapola esse papel jornalístico/histórico, permitindo que no texto apareçam elementos interiores das personagens. Nessa união entre o interior e o exterior busca-se mostrar a completude da pessoa retratada. Como disse Suzuki Jr. (2008, p. 289), “há uma grande chance de, aqui na Terra, ele [o obituário do *The New York Times*] dar a última palavra a respeito de suas vidas”.

Nas notícias diárias, a maioria das temáticas é repetida. As histórias retornam, as mortes, os nascimentos, as lutas, as glórias, as disputas, todas acontecem todos os dias, mas as personagens mudam, cada vez é a vida de uma pessoa que se retrata, num momento particular para ela, mas comum para o jornalismo e para o jornalista. Essa presença diária, descrita com pretensão de objetividade pelo jornalista, talvez não permita perceber a humanidade de cada pessoa retratada nas páginas do jornal. Por isso, Motta (2007) afirma que não se deve fazer uma análise psicológica ou social da personagem, mas concentrar-se na representação desta como figura do discurso. Os obituários do *The New York Times*, no entanto, buscam trazer elementos que façam o leitor perceber os traços individuais de cada obituariado. Dessa forma, torna-se mais interessante analisar esses textos, já que suas personagens têm particularidades, não são uma massa uniforme (ou, às vezes, disforme) como em geral o são nas notícias diárias.

Para compreender a construção da personagem dentro do jornalismo é preciso entender o papel do autor jornalista. Para Resende (2006), as narrativas jornalísticas são, em princípio, autoritárias por propor o apagamento do autor.

O jornalista, diante de pressupostos conceituais que formatam o seu texto – a necessária busca da verdade, valor encravado na pressuposta imparcialidade de quem relata o fato – se esvai no narrado e raramente se apresenta como autor. Não há, na perspectiva da narrativa jornalística tradicional, alguém que conta a história (RESENDE, 2006, p. 164).

Com base em Donaldo Schüller, Resende afirma ainda que o narrador faz parte do imaginário do autor e, portanto, eles não são uma pessoa única. O autor é o sujeito da enunciação, ou seja, do ato de narrar; o narrador, do enunciado, ou seja, do fato narrado. Na narrativa jornalística, prossegue Resende, os dois, autor e narrador, se confundem. Isso porque no jornalismo a enunciação é totalmente subordinada ao enunciado, uma vez que o que interessa é o fato narrado. Resende afirma que o jornalista não escolhe a forma de narrar, mas se adequa a uma série de técnicas que lhe são oferecidas e delimitam sua atuação, como o uso do *lead* ou os manuais de redação. Esses condicionantes suprimem do texto do jornalista qualquer manifestação subjetiva, buscando manter “uma proximidade definitiva com o referente empírico. A intenção é produzir o efeito de realidade, a veracidade”, como informa Motta (2013, p. 96). Com isso, procura-se manter nas notícias uma linguagem descritiva clara, direta, enxuta, que se quer objetiva.

4.2 ANÁLISE

Para compreender como se dá a construção da personagem nos obituários do *The New York Times*, serão analisados cinco obituários selecionados da obra *O Livro das Vidas*, organizada por Matinas Suzuki Jr. São os obituários de Onnie Lee Logan, parteira; Anne Hummert, escritora; Herbert Huncke, garoto de programa, ladrão e escritor; Anton Rosenberg, artista; e Robert McG. Thomas Jr., jornalista e escritor dos quatro primeiros obituários. A inclusão do necrológio de Thomas Jr. busca mostrar o momento em que o obituarista torna-se o obituariado. Os títulos de cada subcapítulo são os dos textos quando publicados no livro organizado por Suzuki Jr. (2008). Os textos completos encontram-se nos anexos. A tradução é de Denise Bottmann.

4.2.1 A “VOVÓ” DO ALABAMA¹³

Onnie Lee Logan, a parteira do Alabama que usava o instinto maternal, uma bênção de Deus, segundo ela, para trazer à luz centenas de bebês antes que sua autobiografia de 1989 a transformasse numa figura querida nos círculos feministas, morreu na Mobile Infirmary em Mobile, Alabama (THOMAS JR, 2008, p. 225).¹⁴

Publicado pelo *The New York Times* em 13 de julho de 1995, o obituário da parteira Onnie Lee Logan utiliza-se principalmente da descrição para compor a personagem. Segundo Motta (2005, p. 26), a descrição é o “procedimento representativo de um momento único, estático, temporalmente suspenso, que procura ‘naturalizar’ o discurso e criar o efeito de real pelo excesso de informações geradoras de verossimilhança”. Podemos ver o uso desse recurso já no início, quando Thomas Jr. apresenta características psicológicas e ideológicas de Logan, conforme a definição de Gancho (2010). Psicológicas, quando afirma que Logan tinha um temperamento maternal, ou seja, era afetuosa, carinhosa. Ideológicas quando ela mesma mostra-se religiosa, ao atribuir sua índole a “uma bênção de Deus”.

Ao lembrar que as parteiras eram chamadas de “vovó”¹⁵ no sul dos Estados Unidos, Thomas Jr. utiliza-se de um designante para produzir efeitos de real e referenciar a personagem, conforme Motta (2013). Além disso, o autor refere-se à personagem como *senhora* Logan, um uso de pronome de tratamento que não se repete nos outros obituários, indicando a respeitabilidade da personagem.

Em diferentes momentos, Thomas Jr. apresenta citações de Logan. Por exemplo, quando ela, já impedida de exercer a profissão, afirma que ainda acompanharia os partos, mas com outra função: “Não vou estar lá como alguém sem licença. Vou estar lá como amiga para ajudar aquele marido a fazer o parto”. A citação é, segundo Motta (2013), um elemento que confere veracidade à narrativa, pois dá a impressão de que é a pessoa real falando, sem

13 Publicado no *The New York Times* sob o título “Onnie Lee Logan, 85, Midwife Whose 'Motherwit' Drew Praise”.

14 No original: “Onnie Lee Logan, the Alabama midwife who used what she called her God-given motherwit to deliver hundreds of babies before her 1989 autobiography made her a favorite in feminist circles, died on Tuesday at the Mobile Infirmary in Mobile, Ala.”

15 “granny”, no original.

intervenção do jornalista. Ao leitor, as citações parecem reproduzir literalmente o que a fonte disse e dão a sensação de proximidade entre ele e a pessoa retratada. No entanto, o jornalista seleciona da fala da pessoa o que lhe interessa, o que pretende destacar. Dessa forma, ressalta-se o caráter de invenção da personagem, pois é feita de acordo com os desígnios do jornalista. Outro elemento que garante a verossimilhança da personagem, condição fundamental ressaltada por Gancho (2010), é a contextualização da realidade social na qual Logan estava inserida. Thomas Jr. informa que a idade dela era incerta, “cerca de 85 anos”, graças à sociedade racista em que crescera, onde netos de escravos – como Logan – não eram merecedores sequer de uma certidão de nascimento. Outras informações se somam a essa contextualização: nascera no Alabama, era parte de uma grande família – 14^a de dezesseis filhos – e era filha e neta de parteiras em uma época onde cerca de metade dos nascimentos nos Estados Unidos eram feitos por essas profissionais – a proporção era ainda maior no meio rural, onde Logan vivia. Thomas Jr. apresenta a personagem como mais uma dentre tantas – “estava longe de ser única”, diz. O mesmo acontece quando o autor passa para a descrição física e afirma que Logan “não se distinguia muito de outras negras que viveram na mesma época no sul do Alabama”.

Uma personagem redonda, segundo Forster (1974), é capaz de modificar-se e de surpreender. Podemos notar uma mudança e uma quebra de expectativas na personagem de Logan a partir do quarto parágrafo. Se até então o autor apresentava uma parteira comum, aqui ela se complexifica. Logan, diz Thomas Jr., diferenciava-se por uma forte vontade de contar sua história, mesmo sendo analfabeta. A pretensão da parteira torna-se realidade a partir da entrada de outra personagem na trama: Katherine Clark, jovem professora universitária de inglês, que gravou as lembranças de Logan e escreveu um livro¹⁶ baseada nelas. Esta única aparição e sua única funcionalidade fazem de Clark uma personagem secundária, conforme Gancho (2010), e plana, conforme Forster (1974), que funciona como complemento à personagem principal.

A partir da publicação do livro, Logan ganha notoriedade e passa a atuar como heroína, segundo a classificação de Gancho (2010), por apresentar características superiores às do seu grupo. Por isso, o autor retoma a caracterização social da personagem, como se pode notar quando cita que a parteira fora elencada como heroína folclórica ao lado de feministas como Simone de Beauvoir ou quando informa que após a proibição do trabalho de parteiras

16 *Motherwit: an Alabama midwife's story.*

não profissionais no Alabama, em 1976, Logan recebeu uma autorização especial para seguir na atividade. É o livro, inclusive, que justifica a publicação de seu obituário no *The New York Times*.

Presente em todos os obituários, o parágrafo final traz as informações da família. Logan, que havia se casado três vezes, deixava marido, filho, irmã, seis netos e nove bisnetos.

4.2.2 MORRE ANNE HUMMERT, 91 ANOS, CRIADORA DE NOVELAS¹⁷

No obituário de Anne Hummert, publicado no dia 21 de julho de 1996, não há a “cláusula Quem” logo no começo, como era comum aos textos de Thomas Jr. Há, isso sim, uma introdução, na qual o autor recria o clima das radionovelas. Esse recurso permite ao leitor reconhecer de início o ambiente na qual a personagem estava inserida, conforme Gancho (2010). É assim nos dois primeiros parágrafos, onde Thomas Jr. escreve uma trama que poderia ser o roteiro de alguma novela:

Os seguidores fieis de novelas aprenderam, ao longo dos anos, que uma jovem mãe solteira, após um primeiro casamento curto e doloroso, pode encontrar o amor, casar-se e desfrutar de grande sucesso profissional com um homem muito mais velho, mas agora a questão é:

Pode uma mulher com carreira própria, que sacrifica seu tempo livre para manter uma nação inteira de donas-de-casa enfeitadas e coladas ao rádio durante quase vinte anos, sobreviver a um regime desumano e criar noventa episódios emocionantes por semana e ainda levar uma vida plena, rica e longa? (THOMAS JR., 2008, p. 247).

Nesse trecho, há uma descrição de uma personagem, mas não se indica propriamente a obituariada. No entanto, é possível compreender que a passagem relaciona-se à vida de Hummert e que, além disso, a associa à história das personagens de sua obra. Essa vinculação com um tipo de enredo com o qual o leitor é familiarizado cria uma identificação deste com Hummert, possibilitando uma adesão afetiva ao texto (CANDIDO, 2011). Esse processo de identificação se repete no quarto parágrafo, onde Thomas Jr. lembra de algumas personagens e novelas famosas criadas por Hummert.

17 Publicado no *The New York Times* com o título “Anne Hummert, 91, Dies; Creator of Soap Operas”.

Ainda relacionando a obituariada ao rádio, no terceiro parágrafo lê-se: “Você não precisa ficar sintonizado na mesma estação nem aguardar pelo fim do reclame de pasta de dentes”. Nesse ponto surge, enfim, a “cláusula Quem”:

quando morreu na cama em seu apartamento na Quinta Avenida, no dia 5 de julho, Anne Hummert, tida como a criadora da radionovela e responsável por muitos dos clássicos dos anos 30 e 40, era uma multimilionária de 91 anos de idade que manteve seu vigor quase até o fim (THOMAS JR., 2008, p. 247).¹⁸

Aqui, Thomas Jr. cita Hummert pela primeira vez e faz uma pequena descrição. Juntando os elementos dos dois trechos se pode depreender alguns atributos da personagem: independência, dedicação ao trabalho, riqueza e vigor. As características da personagem, que dão ao leitor elementos para imaginá-la, vão sendo apresentadas em meio à narrativa. Na narrativa, o autor contextualiza a personagem para, nos momentos adequados, apresentar as características que darão ao leitor os elementos necessários para idealizar a personagem. Mais uma vez, a seleção de elementos utilizados ressalta o caráter da construção autoral no texto jornalístico. Mesmo que tenha que se restringir a informações externas ao texto, o jornalista ainda tem a autonomia para interpretar esses dados e escolher aqueles que considerar mais pertinentes para retratar a personagem, além de apresentá-los no momento que acreditar ser o mais adequado dentro da narrativa (MOTTA, 2005). Reforça-se, assim o entendimento de Gancho (2010) e Motta (2013) de que as personagens, ainda que correspondam a pessoas reais, são sempre invenção.

Em vários momentos os atributos citados anteriormente retornam, sendo assim reafirmados. Por exemplo, no quinto parágrafo Thomas Jr. faz uma metáfora para apresentar uma característica que perpassa todo o texto. Hummert é descrita como “um minúsculo dínamo”. Aqui, além da única referência ao aspecto físico da personagem, ressaltando seu tamanho diminuto, diz-se que a personagem era um dínamo, imagem utilizada para retratar a inquietação de Hummert.

Podem-se notar três momentos distintos na narrativa: a vida de Hummert anterior ao casamento, o início das radionovelas e quando já está consagrada. Em mais uma associação ao trabalho da personagem, Thomas Jr. afirma que ela vivera sua própria novela antes de

18 No original: “when she died in bed at her Fifth Avenue apartment on July 5, Anne Hummert, the woman widely credited with creating the radio soap opera and spinning out many of the classics of the 1930's and 40's, was a 91-year-old multimillionaire who had maintained a vigorous life almost to the end.”

casar-se, indicando uma vida cheia de mudanças. Encontramos aqui, ainda, algumas descrições adicionais: Hummert era inteligente, cativante e possuía uma voz tilitante.

A ideia da vida movimentada e da inquietude da personagem é reforçada pela velocidade nos acontecimentos após sua saída da faculdade. Já no primeiro dia após sua mudança para Paris, em 1926, arranhou emprego no precursor do *International Herald Tribune* – atual *International New York Times* – e no espaço de um ano se casou e divorciou com um colega de jornal e voltou para os Estados Unidos com um filho de colo. Em Chicago, Hummert conheceu seu esposo, vinte anos mais velho, quando foi contratada como sua assistente em uma agência de publicidade. Em dois anos, graças à sua criatividade e eficiência tornou-se vice-presidente da agência.

Segundo as definições de Forster (1974) e Gancho (2010), o senhor Hummert é uma personagem secundária e plana. Sabemos que é vinte anos mais velho que a senhora Hummert, mas suas outras aparições são unicamente para complementar a personagem principal: é o homem que ela deixou esperando por sete anos antes de casar, é o seu chefe na agência e é seu parceiro na criação das radionovelas. Na sequência da narrativa, muitas vezes o autor deixa de individualizar as personagens. Passa a cita-las como casal, indicando que as ações e feitos dos dois são conjuntas.

Mesmo após a aposentadoria, com a ascensão da televisão, ou a morte do marido, a senhora Hummert manteve-se ativa, confirmando a inquietude com que Thomas Jr. a havia caracterizado. Assim como nas radionovelas a personagem principal passa por várias adversidades para chegar ao final feliz, Hummert enfrentou diversas dificuldades e conseguiu triunfar, o que a um mesmo tempo justifica a comparação feita por Thomas Jr. entre a autora e sua obra e a apresenta, dentro do texto, como uma personagem redonda, segundo a teoria de Forster (1974). Anne Hummert deixou duas netas e dois bisnetos.

4.2.3 A MUSA JUNKIE¹⁹

19 Publicado no *The New York Times* sob o título “Herbert Huncke, the Hipster Who Defined 'Beat,' Dies at 81”.

“Herbert Huncke, o carismático garoto de programa, ladrãozinho e viciado que fascinou e inspirou uma plêiade de autores famosos e deu nome à geração beatnik, morreu no Beth Israel Hospital aos 81 anos”²⁰ (THOMAS JR., 2008, p. 103).

Huncke é um anti-herói, segundo a classificação sugerida por Gancho (2010), por ocupar uma posição heroica mesmo não tendo qualidades para isso. Isso fica claro já no início, pois, mesmo com características positivas, são as negativas que se sobressaem: garoto de programa, ladrãozinho e viciado. Ao ressaltar os defeitos, o obituarista aponta que Huncke, pelo estilo de vida que levava, não era digno do título de herói. Mais: pelo diminutivo em “ladrãozinho” nota-se que sequer tivera destaque como contraventor, que fora mais um sem importância (depois, no texto, descobre-se que mesmo como michê não tivera sucesso – vivia se apaixonando, alegava Huncke). Quanto a seus méritos, não só deu nome à geração beatnik (termo cunhado por Jack Kerouac, após ouvir constantemente Huncke falar *beat*, que significava “cansado” e “abatido”), como encantou e inspirou esses escritores, a quem o submundo da sociedade americana atraía. E Huncke era a perfeita personificação desse substrato da cultura americana, como Thomas Jr. deixa claro em seu obituário.

Sobram elementos o vinculando à vida marginal. Já nos primeiros parágrafos Thomas Jr. faz uma comparação que, a princípio, parece insignificante: “Huncke (que rima com 'junkie')”. Não é uma constatação apenas sonora: é um sinal do que fora a vida de Huncke. Thomas Jr. utiliza-se do termo como uma designação para referenciar a personagem, atrelando-a às características da expressão, conforme Motta (2013). *Junkie*, em inglês, é o viciado em heroína ou, por extensão, qualquer dependente químico – e que tem a vida organizada em volta da droga. Mais adiante, Thomas Jr. faz um retrato da degradação e inconsequência da vida de Huncke: diz que fora um adolescente fugitivo, que afirmava ter começado a usar drogas aos doze anos, se prostituir desde os dezesseis e roubar tudo que pudesse, sem nunca ter se desculpado por nada. Também não se arrependia dos onze anos que passou ao todo na prisão e considerava que o crime era seu destino – no que seus amigos concordavam, considerando-o uma “vítima de uma sociedade rígida e insensível”, como coloca Thomas Jr. Mesmo quando começou a escrever, Huncke o fazia trancado nos banheiro masculinos do metrô – pois só ali, dizia, conseguiria trabalhar em paz. Huncke, segundo o

20 No original: “Herbert Huncke, the charismatic street hustler, petty thief and perennial drug addict who enthralled and inspired a galaxy of acclaimed writers and gave the Beat Generation its name, died yesterday at Beth Israel Hospital. He was 81.”

obituarista, parecia se orgulhar de não ter talento para emprego fixo. Thomas Jr. traz ainda uma definição que Huncke fez de si mesmo: “Eu sempre segui o caminho mais fácil”, diz. “Não pensava nem avaliava as coisas. Comecei desse jeito e de fato nunca mudei”, completa.

Huncke oscilava entre o mundo das drogas e das artes. Ao mesmo tempo em que apresenta a heroína a William Burroughs, o conduz, como também conduziu Kerouac, Allen Ginsberg e John Clellon Holmes, “pelo submundo de Times Square nos anos 1940”. Sua vida *junkie*, diz Thomas Jr., indicava uma morte iminente. Era o “opróbrio de um sistema respeitável”, afirma o obituarista que, no entanto, faz a ressalva: esse mesmo sistema é careta. E nisso a personagem de Huncke se complexifica. Sua marginalização, ou degradação, é, a um mesmo tempo, seu ponto fraco e sua glória. Thomas Jr. expõe os aspectos morais da personagem, conforme a definição de Gancho (2010), mas não o julga negativamente. Pelo contrário, mostra que é do viver transviado de Huncke que surge seu lado positivo, é por isso que se torna escritor e “herói de uma nova geração de artistas e escritores que o adoravam”, ou até “o protótipo do homem do seu tempo”. Thomas Jr. vai além e afirma que o encanto de Huncke sobre as pessoas evidenciava que ele era muito mais do que aparentava. Segundo o autor, Huncke “tinha modos finos e elegantes e era de uma honestidade arrebatadora. Também havia lido muitíssimo para alguém que nunca fez o colegial”, características psicológicas que contradizem o modo de vida degradante. Contava histórias com naturalidade e emoção e, além disso, tinha um código de honra – ainda que esse código fizesse jus à sua vida deslocada: poderia até roubar um amigo, mas jamais os delataria para a polícia. As características psicológicas e morais de Huncke permanecem as mesmas durante o texto, o que a caracterizaria como uma personagem plana. No entanto, é possível ver que Huncke surpreende a partir da percepção que as personagens secundárias têm dele: a admiração que têm por Huncke é inesperada e essa quebra de expectativas a configura como uma personagem redonda (FORSTER, 1974).

Quando Thomas Jr. conta os primeiros anos de vida de Huncke, traça um perfil tranquilo, bem diferente da agitada vida que ele levou posteriormente. Diz o autor que o próprio Huncke afirmava que sua infância fora tranquila. Só após a separação dos pais e no início de sua adolescência que surge sua “paixão pelas drogas” e que ele descobre a alegria e os lucros do sexo com homens, diz Thomas Jr.. É o início da sua vida errante, entrando no mundo do crime (primeiro como mensageiro da gangue de Al Capone, depois como ladrão e

arrombador) e viajando pelo país até se estabelecer em Manhattan, onde frequentava o bar Angle, vendia drogas e se prostituía.

Como é comum a todos os obituariados, Huncke é, na classificação apresentada por Candido (2011), uma personagem transposta de modelos anteriores, reconstituída indiretamente pelo autor. No entanto, Huncke apareceu também nos livros de seus admiradores. Podemos encontra-lo nas obras de Burroughs (Herman, de *Junkie*), Holmes (Ancke, de *Go*) e Kerouac (Elmo Hassel, de *On the Road*; Junkey, de *The Town and the City*; e Huck, de *Visions of Cody* e *Book of Dreams*), além de aparecer em inúmeros poemas de Ginsberg. Nestes, aparece como personagem construída a partir de um modelo real conhecido pelo autor. Como ressalva Candido (2011), mesmo que o trabalho de criação desfigure o modelo, é possível identifica-lo. Mas Huncke não só serviu de modelo como usou seus amigos para criar suas próprias obras – elogiadas por um “estilo sem afetação”, como diz Thomas Jr., que se parece com a forma com que contava histórias no bar. Seus livros não renderam muito dinheiro, mas ele não precisava: seus amigos o sustentavam. Com isso, os escritores aparecem como personagens planas no obituário, atuando em cooperação com a personagem principal.

Huncke faleceu de parada cardíaca congestiva e deixou um meio-irmão. Seu obituário foi publicado no dia 9 de agosto de 1996.

4.2.4 ANTON ROSENBERG, *HIPSTER* EXEMPLAR, MORRE AOS 71 ANOS²¹

Anton Rosenberg, famoso artista bissexto de Greenwich Village e músico ocasional que, no cool dos anos 50, encarnou o ideal *hipster* de forma tão despreocupada e com uma indiferença tão determinada que nunca chegou a ser grande coisa, morreu em 14 de fevereiro num hospital perto de sua casa em Woodstock, Nova York. Estava com 71 anos e era conhecido como o modelo do personagem Julian Alexander no romance *Os subterrâneos*, de Kerouac (THOMAS JR., 2008, p. 267).²²

21 Publicado no *The New York Times* sob o título “Anton Rosenberg, a Hipster Ideal, Dies at 71”.

22 No original: “Anton Rosenberg, a storied sometime artist and occasional musician who embodied the Greenwich Village hipster ideal of 1950's cool to such a laid-back degree and with such determined detachment that he never amounted to much of anything, died on Feb. 14 at a hospital near his home in Woodstock, N.Y. He was 71 and best known as the model for the character Julian Alexander in Jack Kerouac's novel 'The Subterraneans.'”

Publicado no dia 22 de fevereiro de 1998, o obituário de Anton Rosenberg vale-se principalmente da descrição para apresentar a personagem. Já na “cláusula Quem” podemos notar algumas características, como ser um artista que, apesar de eventual, era famoso. Ironicamente, Thomas Jr. também afirma que incorporou de tal forma o ideal *hipster* que nunca chegou a ser importante. O *hipster*, assim como o *junkie* era para Huncke, é o designante usado por Thomas Jr. para criar efeito de real na personagem Rosenberg. A ligação com a estética *hipster* é o que rege a descrição da personagem por todo o texto, como é possível notar no seguinte trecho:

se ele não fez nome em pintura ou em música – e nem tentou –, havia uma razão: após ser reconhecido em toda a sua glória *hipster*, languidamente debruçado num carro estacionado na frente do bar Fugazzi, na Avenue of the Americas, não havia mais nada capaz de aumentar sua fama (THOMAS JR., 2008, p. 267).

Não que outros traços não sejam apresentados. Por exemplo, no quarto parágrafo Thomas Jr. o define, aos 20 anos, como “magro, calado, estranho, com a barba por fazer e uma aparência tão belamente tristonha que o confundiam com o ator francês Gerard Philipe”. Recorrendo até a uma comparação com uma figura pública, o autor apresenta aqui, segundo Gancho (2010), características físicas e psicológicas.

O desapego de Rosenberg não se devia à falta de habilidades: Thomas Jr. ressalta a aptidão da personagem no piano e na pintura. Pode-se notar duas explicações: o vício em heroína, como indica Thomas Jr., e, novamente, o ideal *hipster*, que o autor define ser “uma estética radical que evitava o entusiasmo, desdenhava a ambição e ridicularizava as realizações”. Ao apresentar a definição que Kerouac faz dos *hipsters*, Thomas Jr. utiliza-se do artifício de, a partir do todo, definir a parte. Assim, Rosenberg, o *hipster* supremo (como Thomas Jr. o chama em outra parte do texto), compartilharia as características de, segundo Kerouac, ser moderno sem ser metido, inteligente sem ser chato, intelectuais sem serem pretensiosos.

Assim como visto no texto anterior, em que Huncke servia de modelo real para as personagens de seus admiradores, Rosenberg apareceu em um livro de Kerouac. Aqui, Thomas Jr. adota outro recurso interessante: em um movimento retroativo, aplica na personagem transposta Rosenberg a descrição feita por Kerouac para a personagem Julian Alexander, cujo modelo era o próprio Rosenberg. Assim, Rosenberg/Alexander era um homem adorável de doçura irresistível, parecendo-se com Cristo. Rosenberg também apareceu no livro *Junkie*, de Burroughs. É possível notar a presença de personagens

secundárias planas, como Allen Ginsberg – que descobriu o bar onde os *hipsters* se encontravam – e a esposa Joan, que sustentava a família enquanto Rosenberg mantinha sua vida despreocupada.

Rosenberg morreu de câncer e deixou a esposa, um irmão e três filhos.

4.2.5 ROBERT MCG. THOMAS JR., 60 ANOS, CRONISTA DE VIDAS ANÔNIMAS²³

Robert McG. Thomas Jr., jornalista do *New York Times* que ampliou as possibilidades do obituário convencional, revigorando uma das áreas mais negligenciadas da imprensa diária, morreu na quinta-feira na casa de verão de sua família em Rehoboth Beach, Delaware. Tinha sessenta anos e também possuía uma casa em Manhattan (KAUFMAN, 2008, p. 282).²⁴

Escrito por Michael T. Kaufman, o obituário de Robert McG. Thomas Jr. foi publicado no dia 8 de janeiro de 2000. Thomas Jr. era o autor dos quatro necrológios analisados anteriormente. Na sua morte, foi homenageado com um obituário que lembra seus principais textos.

Na “cláusula Quem” apresenta-se a característica sobre a qual se organiza a personagem Thomas Jr.: era o escritor de obituários. Sem apresentar, no texto, uma complexificação da personagem, quebra de expectativa ou mesmo evolução, pode-se caracterizar Thomas Jr. como uma personagem plana e como tipo, segundo Gancho (2010). Escrito em terceira pessoa, como é característico dos necrológios do *The New York Times* e do texto jornalístico em geral (RESENDE, 2002), o obituário de Thomas Jr. apresenta descrições físicas – era um “homem alto com cabelo ondulado” – e psicológicas – “era uma pessoa extremamente gregária e sociável”. É interessante notar que as características físicas eram pouco ou nada abordadas por Thomas Jr., enquanto que as psicológicas preponderavam, com espaço, às vezes, para as sociais. Também na construção da personagem Thomas Jr. predominam os aspectos psicológicos, porém há pouca descrição em geral.

23 Publicado no *The New York Times* sob o título “Robert McG. Thomas, 60, Chronicler of Unsung Lives”.

24 No original: “Robert McG. Thomas Jr., a reporter for The New York Times who extended the possibilities of the conventional obituary form, shaking the dust from one of the most neglected areas of daily journalism, died on Thursday at his family's summer home in Rehoboth Beach, Del. He was 60 and also had a home in Manhattan”.

A narrativa também se apresenta timidamente. Por vezes, aparece unicamente para comprovar alguma descrição, como quando o autor conta da festa de réveillon que Thomas Jr. dera uma semana antes de falecer, confirmando o caráter sociável da personagem. O necrológio se apresenta mais como uma homenagem, lembrando a obra de Thomas Jr., citando trechos dos textos que escrevera.

Ainda assim, mostra-se um autor que desenvolveu uma abordagem original para os obituários, que ia aos velórios para prestar solidariedade e ouvir os amigos e parentes do falecido e que ficava sabendo da existência de uma pessoa quando ela morria, mas em poucas horas escrevia o texto definitivo sobre a vida dela. Kaufman utiliza, por fim, o recurso da citação, mostrando o que o ensaísta literário Joseph Epstein dissera sobre Thomas Jr.: “às vezes vai além dos fatos e da fórmula rígida dos obituários para tocar – entre todas as coisas que se encontram no *New York Times* – uma verdade mais profunda”. Thomas Jr. faleceu de câncer do abdômen e deixou esposa, dois filhos gêmeos, a irmã e dois netos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A finitude é pra todos; da morte ninguém atalha. Tão democrática, a morte é ainda algo desconhecido a todos, e exatamente por isso fascinante. Diz Candido (2011, p. 64) que “um homem só nos é conhecido quando morre”. É só no seu passamento que a história de cada um se fecha, quando todas as jogadas foram feitas. É só na morte que podemos saber a vida inteira.

Talvez por não ser uma tradição nos jornais do Brasil, não há ainda muitos estudos que abordem os obituários. Este trabalho buscou contribuir para aumentar o interesse sobre o assunto. Afinal, a morte é um dos principais valores-notícia do jornalismo (TRAQUINA, 2002) e todos os dias, em todos os diários, há uma infinidade de notícias sobre os mais diferentes óbitos. Só que o obituário trata a morte de um modo especial: identificando-a como o ponto final da vida, e optando por contar a trajetória da pessoa em vez das causas de seu fim. Disso surgiu o interesse em trabalhar com esse tema e, assim, esta monografia.

Se falamos em vidas, falamos em pessoas. E as pessoas aparecem no papel através das personagens. Não que as personagens sejam equivalentes a nós, seres humanos, como deixam claro Gancho (2010) e Motta (2013) – personagens são sempre invenção, não se deve esquecer. E, se são invenção, podemos então conhecer como foram criadas. Por isso, optou-se por analisar como se dá a construção da personagem.

Iniciou-se pelo contexto. Primeiro, procurou-se entender como se percebe a morte na cultura ocidental, e como isso mudou durante os anos, baseando-se especialmente em Ariès (2001). Nos tempos mais antigos, havia uma resignação perante a morte, mas, com o passar do tempo, a humanidade passou a ter consciência de sua finitude e a se preocupar com isso. Do século XII ao XIV, há uma relação pessoal com a morte que, na verdade, sinalizava um apego à vida. Enquanto que, a partir do século XVIII o óbito passou a ser dramatizado, nos tempos atuais se vê um afastamento da morte do dia a dia das pessoas, passando-a para uma posição marginal no convívio social. Morre-se no hospital e o luto já não é aparente. A morte vive, hoje, dias de invisibilidade.

Os jornais possuem vários espaços para a morte: pode ser os anúncios fúnebres, a notícia de algum óbito, o perfil de alguma pessoa notória que faleceu. Como dito acima, a morte é um dos principais critérios de noticiabilidade. Há diferentes visões para o significado

da presença de óbitos no noticiário. Tavares (2012) sustenta que a mídia, ao falar da morte, naturaliza-a e demonstra que ela faz parte da vida. Vaz (2012) acredita que as notícias de falecimentos funcionam como um alívio para os vivos: ao saber da morte alheia, percebo que vivo. Leal (2012), por sua vez, acredita que não é da morte que o jornalismo fala, mas sim dos eventos relacionados a ela.

Os obituários são uma tradição anglo-saxã. Foi no século XIX que eles passaram a ter destaque nos jornais, quando se percebeu que as histórias de vida de pessoas notáveis que faleciam interessavam ao público leitor. Chamado por Suzuki Jr. (2008) de “pai do obituário moderno americano”, Alden Whitman renovou, nos anos 1960, a página de obituários do *The New York Times*, tornando os textos mais atrativos. As pessoas desconhecidas começaram a aparecer nos necrológios a partir do trabalho de Jim Nicholson no *The Philadelphia Daily News*, que aproveitou o desinteresse dos editores na sessão para adotar um estilo mais livre de escrita e contar histórias de pessoas que poderiam ter passado despercebidas pelos jornais.

Baseando o trabalho na obra *O Livro das Vidas*, de 2008, organizado por Suzuki Jr., focou-se nos obituários do *The New York Times* e, por isso, o terceiro capítulo traz um histórico do jornal, baseado sobretudo em Talese (2000) e Molina (2008). Para fazer o estudo, recorreu-se à narratologia, que Motta (2013) define como um ramo das ciências humanas que estuda os sistemas narrativos na sociedade e que forneceu os conceitos necessários para que se pudesse observar a construção das personagens.

Trazendo principalmente os estudos de Brait (2010), Gancho (2010) e Forster (1974) seguiu-se a análise de cinco textos, procurando ver neles a forma com que o autor criara as suas personagens. Os quatro primeiros textos eram de um mesmo jornalista, Robert McG. Thomas Jr., e o quinto era o obituário deste mesmo jornalista. Tomando por exemplo a análise serial que Motta (2002) propõe para as notícias, podem-se ver elementos comuns aos obituários do *The New York Times*. Escritos em terceira pessoa, eles possuem um narrador observador e onisciente. Mesmo que nem sempre suas figuras sejam conhecidas publicamente, as descrições das personagens focam principalmente as características psicológicas. Uma das marcas do texto é a presença da chamada “cláusula Quem”, epíteto que Thomas Jr. incluía nos obituários que escrevia buscando definir de modo sucinto a vida do obituariado. Apresentava, assim, a grande realização da personagem, que justificava a publicação de seu necrológio no *The New York Times*. A ação dos obituários acontece em volta e a partir das personagens protagonistas, o que converge com a proposta de Motta (2007, p.

152) que afirma que, no jornalismo, “as personagens costumam ser fortemente individualizadas e transformar-se no eixo das histórias”. Sem deixar de explicitar pontos negativos das vidas dos retratados, os obituários ainda assim mostram seus protagonistas em seus momentos mais marcantes, o que acaba gerando uma impressão de heroísmo em cada um deles – mesmo que algum ainda possa ser classificado como anti-herói.

O olhar mais subjetivo que os obituários do *The New York Times* trazem permite que se possa mostrar algo que muitas vezes passa ao largo das páginas dos jornais: a humanidade de cada pessoa. Como os necrológios analisados tratavam de anônimos, o desafio era entender como que o autor poderia nos fazer conhecer cada uma das pessoas das quais não havíamos ouvido falar até começarmos a leitura do texto. O ensaísta literário Joseph Epstein, ao falar de Thomas Jr., disse que ele conseguia, em seus textos, tocar uma verdade mais profunda. Este talvez tenha sido o motivador principal deste trabalho, conhecer como que essa verdade aparece ao leitor.

As personagens que aparecem nos noticiários, submissas à objetividade, podem parecer se resumir a nomes. É difícil, assim, que o leitor possa se identificar com a pessoa de quem se fala, ou possa mesmo perceber que é de outro ser humano que se está falando. As páginas dos jornais podem parecer muito frias, às vezes, trazendo muita informação mas pouca humanidade. O obituário, porém, dedica-se exclusivamente a falar de pessoas e, por isso, permitindo um contato mais íntimo com o outro. Pode ser um momento mais prazeroso na leitura do jornal, pois é quando nos dedicamos apenas a conhecer alguém, mesmo que seja quando da sua morte. Os obituários podem cumprir o papel de nos aproximar de pessoas, de nos contar uma história, de nos falar da vida de alguém. Afinal, é disto que trata o jornalismo: de vidas. Ao falar das glórias e infortúnios do dia a dia, o jornalismo fala da nossa vida. Foi isto um dia que me levou a esta graduação e foi isto que eu escolhi para encerra-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, Pierre; TERROU, Fernand. **História da imprensa**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 121 p.

ALTSCHULL, J. Herbert. **Agents of power: the media and public policy**. 2.ed. White Plains: Longman, 1995. 461 p.

ANTUNES, Elton. Notícias depois da morte: visibilidades e ausências no jornalismo. In: MAROCCO, Beatriz; BERGER, Christa; HENN, Ronaldo (org.). **Jornalismo e acontecimento: diante da morte**. Florianópolis: Insular, 2012. p. 49-69.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 304 p.

ARIÈS, Philippe. **O homem perante a morte**. 2. ed. Mem Martins: Europa-america, 2000. 340 p.

BARBOSA, Daniela. **NYT vende 16 jornais regionais para focar em mídia online**. 2011. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/negocios/noticias/nyt-vende-16-jornais-regioes-para-focar-em-midia-online>>. Acesso em: 2 out. 2014.

BARBOSA, Marialva. **A morte imaginada**. In: Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/Compós, 13. São Bernardo do Campo, 2004.

BARBOSA, Vanessa. **NY Times e WSJ liberam conteúdo pago por causa de Sandy**. 2012. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/mundo/noticias/ny-times-e-wsj-liberam-conteudo-pago-por-causa-de-sandy>>. Acesso em: 2 out. 2014.

BERGER, Meyer. **The story of the New York Times: 1851-1951**. New York: Simon and Schuster, 1951. 589 p.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 2010. 95 p.

BRUNSKILL, Ian. **The Times Great Lives: A Century in Obituaries**. Londres: HarperCollins, 2005. 684 p.

BURGOS, Pedro. **Tempestades de neve ocasionais**. Observatório da Imprensa, 2013. Disponível em:

<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed779_tempestades_de_neve_ocasi>. Acesso em: 2 out. 2014.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 119 p.

COLOMBO, Sylvia. **A novela da mídia**. Folha de São Paulo, São Paulo, 2 jun. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/168942-a-novela-da-midia.shtml>>. Acesso em: 2 out. 2014.

COMSCORE. **Most Read Online Newspapers in the World: Mail Online, New York Times and The Guardian**. ComScore, 2012. Disponível em: <<http://www.comscore.com/por/Insights/Data-Mine/Most-Read-Online-Newspapers-in-the-World-Mail-Online-New-York-Times-and-The-Guardian>>. Acesso em: 2 out. 2014.

COSTA, Caio Túlio. Um modelo de negócio para o jornalismo digital: Como os jornais devem abraçar a tecnologia, as redes sociais e os serviços de valor adicionado. **Revista de Jornalismo ESPM**, São Paulo, n. 9, p. 51-115, abr/maio/jun. 2014.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. São Paulo: Martin Claret, 2002. 421 p.

EXAME. **New York Times apoia candidatura de Obama à Casa Branca**. Exame.com, 2012. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/mundo/noticias/new-york-times-apoia-candidatura-de-obama-a-casa-branca>>. Acesso em: 2 out. 2014.

FAUSTO NETO, Antônio. **Mortes em derrapagem: os casos Corona e Cazua: no discurso da comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991. 161 p.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1974, 135 p.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2010, 80 p.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 688 p.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 652 p.

ISSLER, Bernardo. As pompas fúnebres: os discursos da passagem. **Líbero**. São Paulo, v. 6, n. 12, p. 70-79, 2003.

KAUFMAN, Michael T. **Robert McG. Thomas, 60, Chronicler of Unsung Lives**. 2000. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2000/01/08/arts/robert-mcg-thomas-60-chronicler-of-unsung-lives.html>>. Acesso em: 17 nov. 2014.

KAUFMAN, Michael T. Robert McG. Thomas Jr., 60 anos, cronista de vidas anônimas. In: SUZUKI JUNIOR, Matinas. **O livro das vidas: Obituários do New York Times**. São Paulo: Cia das Letras, 2008. p. 282-287.

LEAL, Bruno Souza. O realismo em tensão: reflexões a partir da morte como acontecimento nas narrativas jornalísticas. In: MAROCCO, Beatriz; BERGER, Christa; HENN, Ronaldo (org.). **Jornalismo e acontecimento: diante da morte**. Florianópolis: Insular, 2012. p. 91-110.

LÓPEZ HIDALGO, Antonio. La necrológica, como género periodístico. **Revista Latina de Comunicación Social**. La Laguna, n. 15, 1999. Disponível em: <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999c/114lopez.htm>>. Acesso em 1 jun. 2014.

MAROCCO, Beatriz. **Fragmentos de vidas exemplares**. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, n. 9, 2011, Rio de Janeiro.

MARTINS, Vera Guimarães. **Por que a Folha não assume?**. Folha de São Paulo, São Paulo, 31 ago. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/veraguimaraesmartins/2014/08/1508654-por-que-a-folha-nao-assume.shtml>>. Acesso em: 2 out. 2014.

MELO, Luís Olímpio Ferraz. **De olho no New York Times**. Observatório da Imprensa, 2012. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed720_de_olho_no_new_york_times>. Acesso em: 1 out. 2014.

MOLINA, Matías M.. **Os melhores jornais do mundo: Uma visão da imprensa internacional**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2008. 678 p.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988. 327 p.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013. 254 p.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia (Org.). **Metodologia de pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 143-167.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Jornalismo e configuração narrativa da história do presente. **Contracampo: revista do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação**, Niterói, v. 12, p. 23-50, 1 sem. 2005.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Para uma antropologia da notícia. **Revista brasileira de ciências da comunicação**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 11-41, jul/dez. 2002.

MOTTA, Luiz Gonzaga; COSTA, Gustavo Borges; LIMA, Jorge Augusto. Notícia e construção de sentidos: análise da narrativa jornalística. **Revista brasileira de ciências da comunicação**, São Paulo, v. 27, n. 2, p. 31-51, jul/dez. 2004.

NICHOLSON, Jim. **The Making of an Obituary Writer — And a Man**. 2006. Disponível em: <<http://niemanreports.org/articles/the-making-of-an-obituary-writer-and-a-man/>>. Acesso em: 25 out. 2013.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Morre ex-diretor do 'Times'**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 30 set. 2012. Disponível em: <<http://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,morre-ex-diretor-do-times-imp-,937930>>. Acesso em: 6 out. 2014.

O GLOBO. **'New York Times' vende o 'Boston Globe' por US\$ 70 milhões**. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/new-york-times-vende-boston-globe-por-us-70-milhoes-9339959>>. Acesso em: 21 out. 2014.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. **A primeira mulher a comandar o New York Times**. Observatório da Imprensa, 2011. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/jill_abramson_substituira_bill_keller_no_new_york_times>. Acesso em: 3 out. 2014.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. **New York Times lança Tumblr com fotos de acervo**. Observatório da Imprensa, 2012. Disponível em:

<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed684_new_york_times_lanca_tum_tum_com_fotos_de_acervo>. Acesso em: 1 out. 2014.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. **‘New York Times’ vai cortar cem funcionários da Redação.** Observatório da Imprensa, 2014. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/lsquo_new_york_times_rsquo_vai_corta_cem_funcionarios_da_redacao>. Acesso em: 4 out. 2014.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. **Novo site do ‘NYT’ foca em design interativo e publicidade nativa.** Observatório da Imprensa, 2014. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed781_novo_site_do_nyt_foca_em_desig_d_interativo_e_publicidade_nativa>. Acesso em: 2 out. 2014.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. **Números do ‘NYT’ mostram queda na publicidade impressa.** Observatório da Imprensa, 2014. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed810_numeros_do_nyt_mostram_queda_na_publicidade_impressa>. Acesso em: 3 out. 2014.

PEREDA, Cristina. **Jornalismo enfrenta o desafio dos robôs que produzem notícias.** El País, 2014. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2014/07/11/sociedad/1405101512_992473.html>. Acesso em: 2 out. 2014.

RESENDE, Fernando. O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista. **Livro da XIV COMPÓS – 2005: narrativas midiáticas contemporâneas**, Porto Alegre, p. 160-180, 2006.

RESENDE, Fernando. **Textuações: ficção e fato do novo jornalismo de Tom Wolfe.** São Paulo: Annablume, 2002. 128 p.

RODRIGUES, José Carlos. Quando a morte é festa. **Revista Comum**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 88-106, 1985.

ROMANCINI, Richard; LAGO, Cláudia. **História do jornalismo no Brasil.** Florianópolis: Insular, 2007. 276 p.

RUIC, Gabriela. **New York Times adia lançamento da versão brasileira do site.** Exame.com, 2013. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/new-york-times-adia-lancamento-da-versao-brasileira-do-site>>. Acesso em: 2 out. 2014.

RUIC, Gabriela. **Tabloide passa NYT como site de notícias mais lido do mundo.** Exame.com, 2012. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/tabloide-passa-nyt-como-site-de-noticias-mais-lido-do-mundo>>. Acesso em: 2 out. 2014.

SCHMEMANN, Serge. **De ‘International Herald Tribune’ para ‘International New York Times’.** Observatório da Imprensa, 2013. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed769_de_international_herald_tribune_para_international_new_york_times>. Acesso em: 21 out. 2014.

SCHUDSON, Michael. **Discovering the news: a social history of american newspapers.** New York: Basic Books, 1978. 228 p.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem.** São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. 124 p.

SMITH, A. **Goodbye Gutenberg: la revolución del periodismo electrónico.** Barcelona: Gg, 1983. 433 p.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: Notas para uma teoria do acontecimento.** Petrópolis: Vozes, 2009. 287 p.

STARCK, Nigel. **Life after death: The art of the obituary.** Melbourne: Melbourne University Press, 2006.

SUZUKI JR., Matinas (org.). **O livro das vidas: Obituários do New York Times.** 1. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2008. 312 p.

TALESE, Gay. **O reino e o poder: uma história do New York Times.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 558 p.

TAVARES, Frederico de Mello Brandão. A cotidianidade do morrer na vida noticiosa: ambiguidades de um acontecimento jornalístico diário. In: MAROCCO, Beatriz; BERGER, Christa; HENN, Ronaldo (org.). **Jornalismo e acontecimento: diante da morte.** Florianópolis: Insular, 2012. p. 71-90.

THOMAS JUNIOR, Robert McG. A musa junkie. In: SUZUKI JUNIOR, Matinas. **O livro das vidas**: Obituários do New York Times. São Paulo: Cia das Letras, 2008. p. 103-107.

THOMAS JUNIOR, Robert McG. A "vovó" do Alabama. In: SUZUKI JUNIOR, Matinas. **O livro das vidas**: Obituários do New York Times. São Paulo: Cia das Letras, 2008. p. 225-227.

THOMAS JUNIOR, Robert McG. Anton Rosenberg, *hipster* exemplar, morre aos 71 anos. In: SUZUKI JUNIOR, Matinas. **O livro das vidas**: Obituários do New York Times. São Paulo: Cia das Letras, 2008. p. 267-270.

THOMAS JUNIOR, Robert McG. Morre Anne Hummert, 91 anos, criadora de novelas. In: SUZUKI JUNIOR, Matinas. **O livro das vidas**: Obituários do New York Times. São Paulo: Cia das Letras, 2008. p. 247-250.

THOMAS JUNIOR, Robert McG. **Anne Hummert, 91, Dies; Creator of Soap Operas**. 1996. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1996/07/21/nyregion/anne-hummert-91-dies-creator-of-soap-operas.html>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

THOMAS JUNIOR, Robert McG. **Anton Rosenberg, a Hipster Ideal, Dies at 71**. 1998. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1998/02/22/nyregion/anton-rosenberg-a-hipster-ideal-dies-at-71.html>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

THOMAS JUNIOR, Robert McG. **Herbert Huncke, the Hipster Who Defined 'Beat,' Dies at 81**. 1996. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1996/08/09/arts/herbert-huncke-the-hipster-who-defined-beat-dies-at-81.html>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

THOMAS JUNIOR, Robert McG. **Onnie Lee Logan, 85, Midwife Whose 'Motherwit' Drew Praise**. 1995. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1995/07/13/obituaries/onnie-lee-logan-85-midwife-whose-motherwit-drew-praise.html>>. Acesso em: 7 nov. 2014.

TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo**. Lisboa: Quimera, 2002. 223 p.

VAZ, Paulo Bernardo. Lições de morte nos jornais. In: MAROCCO, Beatriz; BERGER, Christa; HENN, Ronaldo (org.). **Jornalismo e acontecimento: diante da morte**. Florianópolis: Insular, 2012. p. 21-47.

VIEIRA, Livia de Souza. **Dilemas entre o conteúdo pago e a qualidade da informação**. Observatório da Imprensa, 2013. Disponível em:

<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed774_dilemas_entre_o_conteudo_pago_e_a_qualidade_da_informacao>. Acesso em: 3 out. 2014.

WHITE, James F. **Introdução ao culto cristão**. São Leopoldo: Sinodal, 1997. 267 p.

ZAMBARDA, Pedro. **Jornal New York Times planeja site brasileiro em 2013**. Exame.com, 2012. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/negocios/noticias/jornal-new-york-times-planeja>>. Acesso em: 2 out. 2014.

ANEXOS

A “vovó” do Alabama

Robert McG. Thomas Jr.

Onnie Lee Logan, a parteira do Alabama que usava o instinto maternal, uma bênção de Deus, segundo ela, para trazer à luz centenas de bebês antes que sua autobiografia de 1989 a transformasse numa figura querida nos círculos feministas, morreu na Mobile Infirmary em Mobile, Alabama. Segundo seus cálculos, ela tinha cerca de 85 anos. Quando nasceu “ali por volta de 1910”, como disse certa vez, as parteiras na zona rural do Alabama não eram muito escrupulosas quanto às certidões de nascimento dos netos de escravos.

A sra. Logan, 14^a de dezesseis irmãos, nasceu numa fazenda no condado de Marengo, ao lado de Sweet Water, a cerca de 190 quilômetros ao norte de Mobile. Na aparência, não se distinguia muito de outras negras que viveram na mesma época no sul do Alabama. Quando criança, colhia algodão, costurava e passava a ferro para conseguir dinheiro para a família. E, a despeito de seu otimismo contagiante e eterna disposição, e mesmo sendo uma “vovó”, como eram chamadas as parteiras no Sul, a sra. Logan, filha e neta de parteiras, estava longe de ser única.

Em 1910, cerca de metade dos partos nos Estados Unidos era feita por parteiras, e a porcentagem aumentava muito na zona rural do Sul. Mesmo assim, as clientes em geral eram tão pobres que até a sra. Logan, que trouxe à luz praticamente todas as crianças nascidas no subúrbio negro de Prichard, em Mobile, entre 1931 e 1984, tinha de complementar sua renda como empregada doméstica.

O que, em última análise, distinguia a sra. Logan não era o seu trabalho, mas o forte sentimento de que tinha uma história a contar. Ou, como ela mesma disse: “Simplesmente ganhei tanta experiência aqui que queria explodir”.

Embora fosse quase analfabeta, a sra. Logan estava tão decidida a contar sua história que disse sentir-se preparada para “rabisca-la” pessoalmente. Não foi necessário, pois uma família para a qual ela trabalhava a apresentou a Katherine Clark, uma jovem formada de Harvard que foi a Mobile em 1984 para ensinar inglês na University of South Alabama e que seguiu para ser professora de inglês na Universidade de New Orleans.

“Logo que a conheci, vi que havia um livro nela”, disse a professora Clark, recordando que gravou cem horas de lembranças da sra. Logan antes de editá-las e transformá-las em *Motherwit: an Alabama midwife's story* [Instinto maternal: a história de uma parteira do Alabama], de 1989. O livro, ainda disponível em edição de bolso, foi amplamente elogiado pelo relato vívido da história da sra. Logan, contado em seu vocabulário característico e com um otimismo inabalável diante da adversidade constante.

Motherwit converteu a sra. Logan numa espécie de heroína folclórica, e em 1993 ela figurou ao lado de Simone de Beauvoir, Anne Frank, Maya Angelou, Lillian Hellman, Joan Didion e outras luminares no *The Norton book of women's lives*.

Embora as parteiras não profissionais tenham sido proibidas no Alabama em 1976, a sra. Logan havia atingido uma tal estatura em Mobile que obteve permissão das autoridades locais para continuar sua atividade, porém em 1984 ela recebeu uma notificação súbita de que seus serviços não eram mais necessários. A sra. Logan, que havia feito partos por quase vinte anos antes de conseguir licença do estado em 1949, se aposentou da profissão, mas não abandonou sua missão. Apesar de todos os progressos no atendimento médico aos pobres, ela sabia que muito frequentemente as parteiras eram uma alternativa não aos hospitais, e sim aos maridos. “Eles não vão me impedir de usar um dom que Deus me deu para ser usado”, disse ela. “Não vou estar lá como alguém sem licença. Vou estar lá como amiga para ajudar aquele marido a fazer o parto.”

A sra. Logan, que se casou três vezes, deixa o marido, Roosevelt Logan, o filho Johnnie Watkins, de Moss Point, Mississippi; a irmã Louise Blackman, de Pensacola, Flórida, seis netos e nove bisnetos.

13 de julho de 1995

Morre Anne Hummert, 91 anos, criadora de novelas

Robert McG. Thomas Jr.

Os seguidores fiéis de novelas aprenderam, ao longo dos anos, que uma jovem mãe solteira, após um primeiro casamento curto e doloroso, pode encontrar o amor, casar-se e desfrutar de grande sucesso profissional com um homem muito mais velho, mas agora a questão é:

Pode uma mulher com carreira própria, que sacrifica seu tempo livre para manter uma nação inteira de donas-de-casa enfeitadas e coladas ao rádio durante quase vinte anos, sobreviver a um regime desumano de criar noventa episódios emocionantes por semana e ainda levar uma vida plena, rica e longa?

Você não precisa ficar sintonizado na mesma estação nem aguardar pelo fim do reclame de pasta de dentes. Podemos revelar agora mesmo que, quando morreu na cama em seu apartamento na Quinta Avenida, no dia 5 de julho, Anne Hummert, tida como a criadora da radionovela e responsável por muitos dos clássicos dos anos 30 e 40, era uma multimilionária de 91 anos de idade que manteve seu vigor quase até o fim.

Numa época em que as telenovelas se tornaram um produto cultural secundário do pós-feminismo, é difícil imaginar um tempo em que “Stella Dallas”, “Helen Trent”, “Ma Perkins” e “Lorenzo Jones” eram nomes muitíssimo conhecidos, e praticamente todas as mulheres dos Estados Unidos sabiam que Mary Noble era a “Mulher dos Bastidores” e conheciam detalhadamente as vidas angustiadas, porém inspiradoras, da *Outra mulher de John* e da *Jovem viúva Brown*.

É ainda mais difícil imaginar que todas elas, e mais de uma dúzia de outras, eram a criação de um minúsculo dínamo de Baltimore e do homem que ela deixou esperando por sete anos depois de aceitar um emprego como sua assistente numa agência publicitária de Chicago.

Na época em que conheceu E. Frank Hummert, em 1927, Anne Schumacher também tinha vivido uma espécie de novela particular. Aluna brilhante que, em 1925, se formou com louvor e distinção na Faculdade Goucher aos vinte anos de idade, ela havia começado sua

carreira como correspondente universitária do *The Sun* e depois trabalhou como repórter no jornal antes de ir para Paris, em 1926.

Tornou-se repórter no precursor do *International Herald Tribune* já em seu primeiro dia na cidade, mas no espaço de um ano se casou e se divorciou de um colega jornalista, John Ashenhurst, e voltou aos Estados Unidos com um filho de colo.

Estabelecendo-se em Chicago, não conseguiu emprego em jornal, mas se tornou assistente de Hummert, ex-jornalista de St. Louis que se tornara um famoso redator e sócio da agência Blackett, Sample & Hummert de Chicago.

Ele tinha uns vinte anos a mais do que ela e era um solteiro convicto, só que até então nunca conhecera uma mulher como sua cativante assistente de 22 anos e voz tilintante, uma tal fonte de ideias e eficiência organizada que, dois anos depois, veio a ser vice-presidente da agência.

Ela, por sua vez, já fora casada com um jornalista – oquei, obrigada – e não tinha a menor pressa em se casar com outro. Eles só se casaram em 1934, e segundo os amigos assim teve início uma grande união amorosa que durou até a morte de Hummert, em 1966.

Numa época em que a programação comercial daquele meio de comunicação incipiente era voltada aos trabalhadores que só se sentavam na frente do rádio quando chegavam em casa de noite, os anunciantes tinham uma vaga noção de que as donas-de-casa que não saíam o dia inteiro eram as principais consumidoras do país. Mas considerava-se que elas viviam ocupadas demais para prestar atenção ao rádio da família.

Os Hummert não discutiram com a teoria da dona-de-casa distraída. Simplesmente prenderam a atenção delas e mudaram os seus modelos de vida. Depois que *Simplesmente Bill* alcançou a programação diurna, em 1933, as donas-de-casa passaram a organizar suas tarefas para que nunca perdessem nenhum episódio da história do barbeiro da cidadezinha do interior que se casava com uma mulher de classe social mais alta.

Considera-se que a primeira radionovela foi um efêmero programa de 1930, *Vidas pintadas*, de Irna Phillips, mas *Simplesmente Bill*, que começou a ser transmitida de noite em 1932, criou a tremenda força cultural que acabaria por ganhar como apelido o nome do produto que muitas vezes a patrocinava.

Em poucos meses o programa gerou muitas imitações, poucas obtiveram tanto sucesso quanto os Hummert, que chegaram a ter ao mesmo tempo dezoito episódios separados, de quinze minutos cada, num total de noventa episódios por semana, todos eles terminando num suspense que chegava ao auge nas sextas-feiras.

O casal, que montou empresa própria, Hummert Productions, e se mudou para Nova York em meados dos anos 30, terceirizava o texto depois de conceber a ideia original e definir a linha inicial da história. Mas ambos se envolviam profundamente em todos os aspectos de cada novela, do elenco à edição do roteiro.

Anne Hummert possuía uma memória fotográfica e era famosa por sua capacidade de lembrar a mais íntima reviravolta de cada uma de suas criações.

Um reflexo do domínio dos Hummert sobre seu público era a correspondência que os programas recebiam, na ordem de 5 milhões de cartas por ano, e uma medida de seu sucesso comercial era a receita publicitária: em 1939, os programas de Hummert respondiam por mais da metade da renda de anúncios diurnos nas rádios.

Os Hummert também foram recompensados. Numa época em que um médico ganhava em média menos de 5 mil dólares ao ano, e um advogado a metade disso, cada qual ganhava 100 mil dólares ao ano na empresa, que incluía vários programas musicais vespertinos, como *Hora da valsa*, e programas de mistério, como o assustador *Sr. Keen, o rastreador de pessoas desaparecidas*.

Quando a televisão começou a desbancar o rádio, o casal simplesmente se aposentou, aproveitando o tempo de lazer com muitas viagens. Após a morte do marido, Anne Hummert abriu mão do triplex que tinham na Park Avenue e diminuiu um pouco o número de viagens, mas manteve sua vida ativa, que até poucos meses atrás incluía caminhadas diárias de cinco quilômetros.

Anne Hummert, cujo filho morreu muitos anos atrás, deixa duas netas, Pamela Pigoni, de Hinckley, Illinois, e Anne Jeskey, de Park Ridge, Illinois, e dois bisnetos.

21 de julho de 1996

A musa junkie

Robert McG. Thomas Jr.

Herbert Huncke, o carismático garoto de programa, ladrãozinho e viciado que fascinou e inspirou uma plêiade de autores famosos e deu nome à geração beatnik, morreu no Beth Israel Hospital aos 81 anos. A causa foi parada cardíaca congestiva, segundo Jerry Poynton, seu amigo e executor literário.

Huncke (que rima com “*junkie*”) vivera o suficiente para se tornar ele mesmo escritor e herói de uma nova geração de artistas e escritores que o adoravam, para não dizer o opróbrio de um sistema respeitável e careta que passou muito tempo prevendo sua morte iminente.

Numa época em que era legal ser antenado, Huncke era o protótipo do homem do seu tempo, o sujeito que deu o primeiro pico para William Burroughs, que apresentou Jack Kerouac ao termo *beat* e que guiou ambos, e mais Allen Ginsberg e John Clelon Holmes, pelo submundo de Times Square nos anos 1940. Eles, por sua vez, homenagearam Huncke convertendo-o num ícone de sua geração. Apareceu como personagem principal (Herman) em *Junkie*, o primeiro livro de Burroughs (1962). Foi Ancke em *Go*, o romance de Holmes de 1952. Aparece em inúmeros poemas de Ginsberg, inclusive *Howl* (1956) – na referência aos seus “sapatos ensanguentados nos bancos de neve das docas esperando abrir no East River uma sala de ópio aquecida a vapor”.

E se foi Neal Cassady, rápido na conversa e no volante, que se tornou a principal obsessão literária de Kerouac, como o irrimediável Dean Moriarty do clássico revolucionário *On the road*, de 1957, Huncke (que aparece como Elmo Hassel em *On the road*) veio antes. Como Junkey, ele foi o personagem dominante na metade urbana do primeiro livro de Kerouac, *The town and the city*, e depois apareceu como Huck em *Visions of Cody* e *Book of dreams*.

Tudo isso para um fugitivo adolescente que dizia usar drogas desde os doze anos, vender sexo desde os dezesseis, ter roubado praticamente tudo que lhe passou pelas mãos durante a vida, e que nunca se desculpou por nada. “Eu sempre segui o caminho mais fácil”, disse numa entrevista em 1992. “Simplesmente continuei a fazer o que queria. Não pesava nem avaliava as coisas. Comecei desse jeito e de fato nunca mudei.”

Na verdade, não foi bem assim que começou. Nascido numa família de classe média em Greenfield, Massachusetts, em 9 de janeiro de 1915, mudou-se com eles para Detroit, aos quatro anos, e dois anos mais tarde para Chicago, onde o pai tinha uma distribuidora de componentes mecânicos. Pelo que Huncke contava, sua infância foi calma, mas depois os pais se divorciaram, e no início da adolescência ele já estava nas ruas, adquirindo uma paixão pelas drogas que durou a vida toda e descobrindo as alegrias – e as possibilidades de lucro – do sexo com homens. Também iniciou uma carreira de crimes, primeiro como mensageiro da gangue de Al Capone e depois como ladrão e arrombador.

Na estrada desde cedo, serviu algum tempo no Corpo Civil de Preservação Florestal durante a Depressão. Viajou pelo país até 1939, quando chegou a Manhattan e encontrou um lar existencial em Times Square. Tomando como base de operações o Angle, bar da esquina da rua 42 com a Oitava Avenida, vendia drogas para uns e fazia programas com outros, nem sempre com grande sucesso. Uma vez Huncke comentou com um amigo que não havia sido um bom michê: “Eu vivia me apaixonando”.

Foi em 1945 que um sujeito usando um elegante casaco Chesterfield bateu à porta do apartamento onde Huncke morava. A visita, que estava procurando o companheiro de quarto de Huncke na esperança de lhe vender uma espingarda de cano serrado, era Burroughs. Huncke contou que deu uma olhada e disse ao colega para se livrar do sujeito. “É do FBI”, disse.

Burroughs provou ser tudo menos isso, e poucos dias depois Huncke o apresentou à heroína e selou uma amizade para toda a vida, que em 1947 incluiu a visita a uma plantação de maconha que Burroughs começara no Texas. Foi através de Burroughs que logo Huncke conheceu Ginsberg, na época estudante da Universidade de Columbia, e Kerouac, que havia largado a mesma faculdade pouco tempo antes e que, de tão encantado pelo modo como Huncke usava constantemente o termo *beat* – que nos circos itinerantes significava “cansado” e “abatido” –, mais tarde o empregaria na sua famosa denominação da Geração Beat. (Kerouac depois confundiu as coisas dizendo que o termo derivava de “beatific”.)

Logo uma multidão de aspirantes à literatura, quase todos da Universidade de Columbia, estava aprendendo aos pés de Huncke. Entre outras coisas, ele apresentou ao grupo o sexólogo Alfred Kinsey, que, depois de conhecer Huncke no Angle, o entrevistou a respeito de sua curiosa vida sexual e o contratou para recrutar outros objetos de estudo. Para alguns,

podia parecer estranho que todas essas figuras literárias achassem Huncke tão encantador, mas ele sempre foi mais do que aparentava. Apesar dos gostos um tanto indecorosos, tinha modos finos e elegantes e era de uma honestidade arrebatadora. Também havia lido muitíssimo para alguém que nunca fez o colegial, e contava histórias com tanta naturalidade e emoção que era capaz de manter uma mesa de admiradores enfeitada até altas horas da madrugada.

Ele também tinha um código de honra. Sim, podia roubar os amigos se precisasse de um pico, mas nunca delatou nenhum deles, o que ficou provado nas várias ocasiões em que a polícia recorreu à sua ajuda para montar acusações contra os seus colegas famosos.

Huncke passou ao todo onze anos na prisão, inclusive boa parte da década de 50, e nunca se arrependeu; um homem cujo assentimento do crime como destino pessoal servia de base à opinião dos amigos, que o consideravam vítima de uma sociedade rígida e insensível.

Se esses amigos o viam como matéria-prima para suas obras literárias, Huncke, como declarou mais tarde, via-os como pontos de referência. É um tanto paradoxal, portanto, que Huncke também tenha usado seus amigos como matéria-prima literária. Começou a escrever nos anos 40, trancado no banheiro masculino do metrô. Dizia que era o único lugar em que podia trabalhar em paz, escrevinhando nos seus cadernos de anotações.

Levando mais longe a ideia de Kerouac de escrever uma prosa quase automática, Huncke produziu uma série de livros de memórias que vêm sendo elogiados pelo estilo sem afetação. Quem pôde ouvi-lo entreter seus amigos diz que os livros fluem como se ele estivesse contando uma anedota espontânea na mesa do Angle. Depois de *Huncke's journal* (1965) vieram *Elsie John and Joey Martinez* (1979), *The evening sun turned crimson* (1980) e *Guilty of everything* (1990). Em 1997 será publicado *The Herbert Huncke reader*.

Por sua obra e pelo papel que desempenhou num movimento literário novo e arrojado, Huncke tornou-se conhecido de uma geração mais jovem, e deu várias palestras de sucesso nos últimos anos. Seus livros não lhe renderam muito dinheiro, e também não precisavam. Os amigos contribuía de bom grado para o sustento de Huncke, que parecia ter orgulho de não possuir nenhum talento para um emprego fixo.

Sempre teve uma posição de destaque entre o pessoal da chamada contracultura, o que se reflete no fato de que um dos seus principais benfeitores foi alguém que ele jamais

conheceu: Jerry Garcia, do Grateful Dead, que, segundo consta, o ajudava a pagar o aluguel no Chelsea Hotel de Manhattan, onde Huncke viveu por muitos anos até o fim da vida.

Huncke, cujo companheiro de longo tempo, Louis Cartwright, foi assassinado em 1994, deixa um meio-irmão, dr. Brian Huncke, de Chicago.

9 de agosto de 1996

Anton Rosenberg, *hipster* exemplar, morre aos 71 anos

Robert McG. Thomas Jr.

Anton Rosenberg, famoso artista bissexto de Greenwich Village e músico ocasional que, no cool dos anos 50, encarnou o ideal *hipster* de forma tão despreocupada e com uma indiferença tão determinada que nunca chegou a ser grande coisa, morreu em 14 de fevereiro num hospital perto de sua casa em Woodstock, Nova York. Estava com 71 anos e era conhecido como o modelo do personagem Julian Alexander no romance *Os subterrâneos*, de Kerouac.

Segundo a família, ele morreu de câncer.

Rosenberg era um pintor reconhecidamente talentoso e tocava piano tão bem que costumava improvisar com Charlie Parker, Zoot Sims e outros grandes nomes do jazz da época.

Mas se ele nunca fez nome em pintura ou em música – e nem tentou –, havia uma razão: após ser reconhecido em toda a sua glória *hipster*, languidamente debruçado num carro estacionado na frente do bar Fugazzi, na Avenue of the Americas, não havia mais nada capaz de aumentar sua fama.

Afinal de contas, ao ver aquele rapaz de vinte anos – magro, calado, estranho, com a barba por fazer e uma aparência tão belamente tristonha que o confundiam com o ator francês Gerard Philipe –, Kerouac o aclamara como símbolo do *hip*, uma estética radical que evitava o entusiasmo, desdenhava a ambição e ridicularizava as realizações.

Foi Allen Ginsberg, amigo de Kerouac, que descobriu o Fugazzi e seu círculo de *hipsters*, de atitude cool tão arraigada que lhes deu o apelido de “subterrâneos”, termo que Kerouac adotou como título de seu livro publicado em 1958.

Como outras obras de Kerouac, o livro, escrito em 1953, não se preocupa tanto em esconder as referências: seu maior artifício foi mudar a cidade de Nova York para São Francisco, a fim de proteger o editor de qualquer processo de difamação por parte dos frequentadores reais de Greenwich Village, que povoavam suas páginas com nomes inventados. Para Kerouac, eles eram o centro do cool.

“São modernos, mas não são metidos”, escreveu ele. “São inteligentes, mas não são chatos, são intelectuais pra burro e sabem de tudo de Pound sem serem pretensiosos nem falar demais, são muito calmos, parecem muito uns Cristos.”

Quanto a Rosenberg, ou Julian Alexander no livro, ele era “o anjo dos subterrâneos”, um homem adorável de doçura irresistível, ou como disse Kerouac: “Julian Alexander com certeza parece Cristo”.

Na época em que frequentava Greenwich Village, Rosenberg, nascido no Brooklyn, filho de um rico industrial, já tinha servido no Exército, cursado a Universidade da Carolina do Norte e passado um ano em Paris, estudando pintura pelo programa de bolsas do G. I. Bill, mas na verdade absorvendo a atmosfera boêmia da Rive Gauche e frequentando o Café Flore e o Café Deux Magots com James Baldwin, Terry Southern e outros ícones incipientes do cool americano.

Em 1950, de volta a Nova York, Rosenberg abriu uma gráfica na Christopher Street e mergulhou no mundo *hip* concentrado na rua San Remo com a Bleecker e a Macdougall.

Viveu por um tempo na rua 11, no prédio popular que Ginsberg chamava de Vale do Paraíso, e era tão visionário que foi um dos primeiros artistas a se mudar para um galpão industrial num bairro desolado descendo a Canal Street, anos antes de surgir a aclamada TriBeCa.

Numa vida diferente, Rosenberg poderia ter usado o galpão para criar obras-primas. Mas, como *hipster* supremo, suas prioridades eram outras, que se evidenciaram numa famosa noite de Halloween quando a turma, alertada sobre uma remessa da Exotic Plant Company de Laredo, no Texas, deixou o bar San Remo e rumou ao galpão para uma noitada regada a peiote e *jam sessions*.

As drogas, claro, não eram um simples acessório do *hip*. Eram sua própria essência. E ainda que a maconha, na época uma droga exótica usada apenas por músicos de jazz, fosse generalizada entre os *hipsters* chapados, era a heroína que diferenciava os subterrâneos.

Rosenberg, que aparece como personagem no livro *Junkie*, de William Burroughs, foi viciado em heroína durante a maior parte da vida adulta, o que pode ajudar a explicar por que nunca ficou famoso na pintura ou na música, nem teve um emprego fixo depois da falência de sua gráfica nos anos 60.

Felizmente, Rosenberg, que deixa a esposa, Joan, e o irmão Ross, de Orlando, Flórida, teve a precaução de se casar com uma professora tão apaixonada por seu jeito criativo e encantador que de bom grado sustentou a família enquanto Rosenberg continuava a pintar, tocar música e divertir os amigos e familiares. Ele também serviu de exemplo forte e eficaz para os três filhos: Shaun, dono do restaurante Orson's na Second Avenue, em Manhattan, Matthew, consultor de informática do Bronx, e Jeremy, de Manhattan, detetive da divisão de narcóticos da polícia de Nova York.

22 de fevereiro de 1998

Robert McG. Thomas Jr., 60 anos, cronista de vidas anônimas

Michael T. Kaufman

Robert McG. Thomas Jr., jornalista do *New York Times* que ampliou as possibilidades do obituário convencional, revigorando uma das áreas mais negligenciadas da imprensa diária, morreu na quinta-feira na casa de verão de sua família em Rehoboth Beach, Delaware. Tinha sessenta anos e também possuía uma casa em Manhattan.

A causa foi câncer do abdômen, disse a esposa, Joan.

Thomas começou a escrever necrológios em tempo integral em 1995, depois de ser repórter policial, copidesque, repórter da coluna social e redator esportivo. Ele desenvolveu uma nova abordagem do gênero, procurando detalhes expressivos para iluminar vidas que, de outra forma, passariam despercebidas ou pouco noticiadas.

Thomas se considerava um desconhecido, que ia prestar solidariedade no velório e ouvir os amigos e parentes do falecido, atento ao momento em que alguém contaria uma passagem memorável que nunca entraria no *Quem é quem* nem num resumo biográfico, mas que podia até definir uma vida.

Em 1995, quando o *Times* indicou seu nome para um prêmio Pulitzer na categoria de notícias urgentes, o texto começava: “Todas as semanas, leitores escrevem para o *New York Times* dizendo que ficaram comovidos até às lágrimas ou riram às gargalhadas com um necrológio de alguém que não conheciam até a leitura do jornal daquela manhã. Invariavelmente, o necrológio é obra de Robert McG. Thomas Jr., que tampouco conhecia o sujeito, até que a tarefa aterrissava em sua mesa poucas horas antes do fechamento da edição”.

A galeria de retratos compilados por Thomas é de uma abrangência impressionante. Entre eles estavam Howard C. Fox, “o fabricante de roupas de Chicago e ocasional trompetista de big-bands que dizia ter criado e dado nome ao zoot suit com a prega reta, a manga mole, a listra lustrosa; o punho fofo e a roupa solta que foram moda na época do boogie-woogie e suas rimas, no começo dos anos 40”, e Russell Colley, um engenheiro mecânico que se tornou “o Calvin Klein do espaço” e ficou conhecido por toda uma geração de astronautas como o “pai do traje espacial”. Havia Rose Hamburger, de 105 anos, que dava palpites de turfe; Marion Tinsley, campeã de damas que nenhum homem ou máquina

derrotava, e uma mulher cheia de vida que começou como showgirl e terminou como princesa (“Honeychile Wilder morreu, e se o Clube 21 não está de luto é porque o venerado ex-bar clandestino da rua 52 estava fechado para férias na semana passada, quando correu a notícia de que um dos seus mais memoráveis ex-clientes havia morrido no Memorial Sloan-Kettering Cancer Center”).

Thomas, homem alto com cabelo ondulado que falava numa voz macia com um resto de sotaque de seu Tennessee natal, era uma pessoa extremamente gregária e sociável. Na semana passada, ele oficiou a tradicional festa de réveillon que instituíra na casa da família em Shelbyville 32 anos atrás. Cerca de 5% dos 12 mil habitantes da cidade compareceram, e Thomas, usando uma camisa de seda azul com um bordado de sol e lua que comprou para a ocasião, fez um brinde aos convidados e à chegada do novo século. Como nos anos anteriores, manifestou a esperança de que os fogos de artifício que havia encomendado não atuassem um incêndio na igreja presbiteriana do outro lado da rua.

Ele adorava escrever sobre pessoas que se tornavam lendárias em virtude de uma única façanha, como Douglas Corrigan, que em 1938 decolou de Nova York num pequeno aviãozinho com excesso de carga, com destino à Califórnia (disse ele), e aterrissou em Dublin cerca de 28 horas depois. Ele se tornou um herói instantâneo, que passou a ser conhecido para sempre como “Corrigan Direção Errada”, mas Thomas, em seu necrológio, foi além da recapitulação para sugerir que foi mais que astúcia do que uma confusão de Corrigan. E escreveu:

“Continuou a sustentar com uma cara mais ou menos séria que havia apenas feito uma curva errada e se perdera por causa de uma bússola defeituosa, mas estava longe de convencer as pessoas dessa história, especialmente as autoridades aéreas dos Estados Unidos, que várias vezes haviam rejeitado seus pedidos de permissão para o voo, pois julgavam que seu Curtiss-Robin 1929 modificado merecia apenas o certificado de aeronave experimental.”

Mais ou menos na mesma linha, ele escreveu sobre Johnny Sylvester, que morreu em 1990, 64 anos depois de ter ficado famoso como menino acamado que inspirou Babe Ruth. Eis como Thomas iniciou o necrológio, que foi incluído em *A última palavra: o livro de necrológios e despedidas do New York Times* (William Morrow): “Haverá quem diga que o pequeno Johnny Sylvester nunca ficou doente daquele jeito, e que certamente não esteve à beira da morte. Dirão que Babe Ruth nunca lhe prometeu um *home run* no quarto jogo do

World Series de 1926, e que os três *home runs* que Babe marcou naquele jogo não salvaram a vida do menino de onze anos.

“Qualquer versão diferente, dirão essas pessoas, é apenas um embelezamento de um incidente corriqueiro nas mãos de uma imprensa ultra-sentimental numa época hipersentimental.

“Essas pessoas são conhecidas como cínicas.”

Havia também algo de mítico em relação a Sylvia Weinberger, escreveu Thomas, “que usou um pouco de farinha de pão ázimo, uma pitada de sal e um punhado de sentimento [*schmaltzmanship*] para transformar iscas de fígado num sucesso comercial”.

Robert McGill Thomas Jr. nasceu e cresceu em Shelbyville, Tennessee, onde não se come muita isca de fígado e *schmaltz* não faz parte do vocabulário. Aos quinze anos estava torcendo por um parente distante, o senador Ester Kefauver, que concorria como vice-presidente na chapa dos democratas, com Adlai E. Stevenson. Três anos depois Thomas foi para Yale, onde trabalhou no jornal estudantil e foi jubilado em virtude da decisão, disse ele, “de me formar em Nova York e não em nada acadêmico”.

Sempre visto como escritor com estilo pelos colegas, teve algumas turbulências profissionais devido à reconhecida tendência de levar frases, parágrafos, ideias e entusiasmos mais longe do que alguns editores preferiam. Na verdade, ele não se limitava a reconhecer esse traço, mas também o defendia. “Claro que vou longe demais”, costumava dizer. “Pois, se você não for longe demais, como vai saber até onde consegue ir?”

Tudo isso pode explicar a simpatia que ele mostrava em seus necrológios de fracassados e frustrados.

Certamente não havia nenhum sentimento de superioridade em seu relato da opção de vida de Steven Slepach, home que renunciou a uma carreira promissora em biologia marinha e se tornou o Professor Dobra-Fácil, “o homem com o paletó de smoking todo enfeitado de laços e fitas que deliciou uma geração inteira de meninos de escola torcendo balões no formato de bichos no Central Park”. Ele definiu um ator chamado Jack Weston como “a quintessência do nova-iorquino, o que quer dizer que ele nasceu em Cleveland e morou dezoito anos em Los Angeles, odiando cada minuto em que não estava na frente da câmera”.

Ao escrever sobre Anton Rosenberg, pintor e músico de jazz, Thomas disse que ele “encarnou o ideal *hipster* de forma tão despreocupada e com uma indiferença tão determinada que nunca chegou a ser grande coisa”.

O necrológio favorito de alguns admiradores, que se referiam à obra de Thomas como os “McGs”, era o de Edward Lowe, contando como Lowe, comerciante de serragem de Cassopolis, Michigan, descobriu um novo uso para a argila seca granulada que ele vendia como absorvente dos vazamentos de óleo nas fábricas e criou um mercado milionário para o produto que ele denominou e registrou como Kitty Litter.

Thomas deu o pano de fundo da história no segundo parágrafo, que estabelecia a importância histórica da iniciativa de Lowe: “Os gatos são domesticados desde o Egito antigo, mas até um fatídico dia de janeiro de 1947, quem os mantinha dentro de casa o tempo inteiro pagava um preço alto. Apesar da sua famosa obsessão pela limpeza e por lambe as patas, os gatos, cujo físico é adaptado a climas áridos e desérticos, fazem um uso eficiente da água, e a urina altamente concentrada que produzem é um dos efluentes mais nocivos do reino animal. Caixas de areia, serragem ou aparas de madeira proporcionavam certo alívio quanto ao fedor, mas não o suficiente para tornar os gatos especialmente bem-vindos em lares mais exigentes”.

Um de seus admiradores era Joseph Epstein, o ensaísta literário. “Chamou-me a atenção um interessante autor de necrológios em geral com o nome um tanto carregado de Robert McG. Thomas Jr., que às vezes vai além dos fatos e da fórmula rígida dos obituários para tocar – entre todas as coisas que se encontram no *New York Times* – uma verdade mais profunda”, escreveu Epstein.

“Assim Thomas escreveu sobre um Fred Rosenstiel, ‘que passou a vida plantando jardins para alegrar a vida de seus colegas nova-iorquinos e mitigar uma tristeza constante de seu coração...’. A tristeza, vimos a saber mais adiante, provinha da incapacidade de Rosenstiel de ‘se perdoar por ter sobrevivido ao Holocausto’. Uma boa percepção.”

Além da esposa, Thomas deixa os filhos gêmeos, Andrew, de Lewes, Delaware, e David, de Manhattan; a irmã Carey Gates Thomas Hines, de Birmingham, Alabama, e dois netos.

8 de janeiro de 2000