

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

CLARISSA PATRÍCIO CARVALHO

**ENCONTROS ENTRE FICÇÃO E NÃO-FICÇÃO EM *SANGUE FRIO*, DE
TRUMAN CAPOTE**

Uberlândia
2022

CLARISSA PATRÍCIO CARVALHO

**ENCONTROS ENTRE FICÇÃO E NÃO-FICÇÃO EM *SANGUE FRIO*, DE
TRUMAN CAPOTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de concentração de Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: 3 – Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Cynthia Beatrice Costa

Uberlândia

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C331e
2022 Carvalho, Clarissa Patrício, 1989-
 Encontros entre ficção e não-ficção em *A sangue frio, de Truman Capote* [recurso eletrônico] / Clarissa Patrício Carvalho. - 2022.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.

Coorientadora: Cynthia Beatrice Costa.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.7029>

Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Ribeiro, Ivan Marcos, 1975-, (Orient.). II. Costa, Cynthia Beatrice, 1980-, (Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. IV. Título.

CDU: 82

Glória Aparecida
Bibliotecária Documentalista - CRB-6/2047



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e
atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	03 de fevereiro de 2023	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	11912TLT008				
Nome do Discente:	Clarissa Patrício Carvalho				
Título do Trabalho:	Encontros entre ficção e não ficção em <i>A sangue frio</i> , de Truman Capote				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	3: Literatura, Outras Artes e mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O poeta artista, o artista poeta: representações do mundo natural na poesia de Wordsworth e em produções de artistas plásticos de sua época				

Às catorze horas do dia três de fevereiro do ano de 2023, reuniu-se por videoconferência a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as): Ivan Marcos Ribeiro / ILEEL-UFU, Orientador (Presidente), Marcelo Cizurre Guirau / IFSP - Campus Pirituba/SP (membro externo); Fernanda Aquino Sylvestre / ILEEL-UFU (membro interno).

Iniciando os trabalhos, o presidente da mesa, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessiva, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar, foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e achada conforme, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/02/2023, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Cizaurre Guirau, Usuário Externo**, em 03/02/2023, às 15:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Presidente**, em 03/02/2023, às 15:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clarissa Patrício Carvalho, Usuário Externo**, em 03/02/2023, às 16:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4240103** e o código CRC **0B926B91**.

Dedico esse trabalho à minha mãe, Mara.

Por ela comecei, por ela terminei.

AGRADECIMENTOS

A jornada para a conclusão dessa dissertação da presente dissertação não foi fácil. Muitos percalços, internos e externos, se materializaram ao longo do caminho. Mas é com grande satisfação que cheguei até aqui: não exatamente como imaginei, mas com certeza com a sensação de que sim, sou capaz, e que sim, na literatura me encontrei.

Não teria superado tantos obstáculos e feito tantas descobertas, porém, se não fosse pela minha mãe, Mara, minha maior incentivadora. Aquela que insistiu para que eu prestasse o processo seletivo na Universidade Federal de Uberlândia e que esteve lado a lado comigo nesse período de estudos, como colega, amiga e fonte inesgotável de amor e paciência. Obrigada, mãe.

Meus agradecimentos se estendem para meu orientador, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, e minha co-orientadora, Prof. Dra. Cynthia Beatrice Costa. Mesmo que eu não merecesse tanto, vocês me entregaram tudo. Confiança em mim e no meu trabalho, ainda que eu tenha enfrentado um turbilhão de acontecimentos durante o curso. Jamais me esquecerei de tudo o que aprendi com essa parceria, não apenas em termos de conteúdo. Ambos se tornaram minhas principais referências profissionais, porque espero, um dia, me portar exatamente da mesma maneira como professora e pesquisadora.

Agradeço também à Universidade Federal de Uberlândia, que me acolheu de braços abertos tanto no mestrado em Estudos Literários, quanto na graduação em Letras Inglês, depois de tantos anos afastada dos estudos. Obrigada aos meus professores da graduação, do mestrado e a todos que integram e sustentam as atividades do Instituto de Letras e Linguística – ILEEL e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - PPGELIT. Agradecimentos a CAPES e a FAPEMIG pelo incentivo contínuo à pesquisa e pela oportunidade de ser bolsista por um breve período dessa caminhada.

Por fim, obrigada a cada um que esteve ao meu lado enquanto eu desenvolvia meu trabalho. Amigos, namorado, familiares e colegas. O apoio de vocês é, e sempre será inestimável. Enfim, um ciclo se encerra e outro se inicia. Sou grata por todas as oportunidades!

"De todo modo, o jornalismo nunca pode ser totalmente puro - nem a câmara, pois afinal a arte não é água destilada: impressões pessoais, preconceitos e a seletividade subjetiva comprometem a pureza da verdade cristalina".

Truman Capote (2010, p.10)

RESUMO

Desde seu nascimento na década de 1960, o Novo Jornalismo era tratado como "não-ficção criativa". Dentro do movimento, vários autores se destacaram usando técnicas jornalísticas para escrever obras literárias. Um deles é Truman Capote, reconhecido principalmente por *A sangue frio* (1966). O ponto principal da presente dissertação é discutir o livro para mostrar que, apesar de ter traços claros de não-ficção, como determinado pelo Novo Jornalismo e pelas concepções de Capote acerca de seu próprio trabalho, a presença de elementos ficcionais ao longo da narrativa é bastante significativa. Para demonstrá-los, as características do movimento, determinadas por Tom Wolfe, são comparadas com teorias ficcionais de Booth, Jauss e Genette, com o objetivo de entender que na escrita de Capote, a linha entre ficção e não-ficção é tênue.

Palavras-chave: Truman Capote; novo jornalismo; não-ficção.

ABSTRACT

Since its rise in the 1960s, the New Journalism was regarded as "creative non-fiction". Within the movement, several authors emerged when using journalistic techniques to write literary works. One of them is Truman Capote, who stood out most notably with *In cold blood* (1966). The main point of this thesis is to discuss the book to show that, despite having clear traces of non-fiction, as determined by the New Journalism and Capote's conceptions about his own work, the presence of fictional traces throughout the narrative is very significant. In order to do so, the characteristics of the movement demonstrated by Tom Wolfe are compared with the fictional theories of Booth, Jaus and Genette, to understand that in Capote's writing, the line between fiction and non-fiction is tenuous.

Keywords: Truman Capote; new journalism; non-fiction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dick Hickock e Perry Smith	27
Figura 2 – Truman Capote com Perry Smith	28
Figura 3 – Capote com Robert Blake (Perry) e Scott Wilson (Dick) no set de <i>In cold blood</i>	34
Figura 4 – Capote em frente à casa dos Clutter	35
Figura 5 – A casa dos Clutter	35
Figura 6 – Capa da revista <i>Life</i>	36
Figura 7 – Perry (Clifton Collins Jr.) e Capote (Philip Seymour Hoffman)	38
Figura 8 – A família Clutter	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – TRUMAN CAPOTE E A <i>SANGUE FRIO</i>	18
1.1	18
1.2	24
1.3	34
1.4	40
CAPÍTULO II – A CONSTRUÇÃO DO NOVO JORNALISMO	43
2.1	43
2.2	47
2.3	49
CAPÍTULO III – A <i>SANGUE FRIO</i> COMO FICÇÃO E NÃO-FICÇÃO	54
3.1	54
3.1.1 As técnicas jornalísticas	55
3.1.2 Elementos do Novo Jornalismo em 58	
3.1.3 O pacto com o leitor	65
3.2	69
3.2.1 Subjetividade	69
3.2.2 A focalização	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	76

INTRODUÇÃO

A década de 1960 trouxe para os Estados Unidos numerosas mudanças expressivas para seu tão estimado *American way of life*. Na primeira metade da década, ainda existiam muitas convenções tradicionais implícitas na sociedade, regadas com o toque de inocência e superioridade que o conceito implicava. Uma maneira de defini-lo é considerar que:

O modelo americano de viver – em que operários iam para o trabalho em seus próprios carros; em que as casas não possuíam muros e que dispunham de diversos aparelhos eletrodomésticos para a maior comodidade de seus moradores; que disponibilizava para a sociedade cerca de duas mil instituições de Ensino Superior; em que, à época, 90% das residências já contavam com televisores (mostrando-se exuberante na exibição de filmes e reportagens) e com o mercado editorial interno aquecido tornara-se, assim, alvo projetivo do interesse e da admiração dos demais países. [...] Em confluência direta, as caracterizações do consumo – como exemplos percebidos desta forma de vida – tomaram força e alento, além de demonstrarem para o mundo todo o progresso, as vantagens e a benesse em ser um cidadão norte-americano, sinônimo implícito de bem-sucedido. (CUNHA, 2017, p. 16).

No entanto, da segunda metade da década em diante, tais convicções começaram a “cair por terra” devido a acontecimentos marcantes: a partir do assassinato do presidente John F. Kennedy, em 1963, passando pela Guerra do Vietnã, que começou em 1964, ao escândalo dos crimes de Charles Manson, em 1967 e a posse de Richard Nixon, em 1969, o tecido social americano, praticamente imaculado, sofreu muitas rupturas.

Diante de uma movimentação intensa em noticiários, jornais e revistas, parece que o jornalismo, da maneira básica/tradicional como o conhecemos, não era suficiente para transmitir tamanha transformação ou fazer com que a população conseguisse entender o novo contexto histórico em que entrava. Era preciso ir além daquele formato engessado, embora informativo (ver explicação na sequência), para tornar as mudanças mais do que adaptáveis, mas também convidativas. Os jornalistas, naquele momento, portanto, tinham muito trabalho a fazer.

Enquanto os “repórteres de furo” continuavam uma disputa fervorosa para ver quem conseguia primeiro uma notícia – de preferência atrelada a catástrofes ou política e poder –, para escrevê-la depressa, outro grupo se destacava por outro motivo. Os jornalistas que faziam parte do novo montante, por sua vez, queriam mais do que sair a campo para recolher dados e transformá-los em reportagens, pois sentiam que tinham mais a dizer e que conseguiriam o objetivo de uma maneira diferenciada. Explica Tom Wolfe (2005) a respeito:

Esses tendiam a ser conhecidos como “repórteres especiais”. O que todos tinham em comum era que consideravam o jornal um motel onde você se hospeda para passar a noite a caminho do triunfo final. A ideia era conseguir emprego num jornal, conservar inteiros o corpo e a alma, pagar o aluguel, conhecer ‘o mundo’, acumular ‘experiência’, talvez eliminar um pouco da gordura do seu estilo – dizer adeus ao jornalismo, mudar-se para uma cabana em algum lugar, trabalhar dia e noite durante seis meses e iluminar o céu com o triunfo final. O triunfo final era conhecido como o romance. (WOLFE, 2005, p. 13, grifo do autor).

A partir da explicação, é preciso fazer um adendo importante à estrutura tradicional de uma reportagem. Seja mais longa, de cunho opinativo, seja curta ou impessoal, ela geralmente segue a ordem de: título; linha fina – um pequeno resumo acerca do que será lido; lide – o conteúdo contido nos primeiros parágrafos da produção, que geralmente responde às perguntas quem, onde, como e por quê; seguidos pelo corpo do texto (LAGE, 2005). Para completar, é quase que obrigatoriamente escrita em terceira pessoa. Ou seja, muito além de estarem apenas afoitos para dizer mais do que seria exigido em uma simples reportagem, os jornalistas que tinham pretensões mais modernas eram impedidos de fazê-lo por causa da ordenação usual que permeava os veículos de comunicação da época. Em um primeiro momento, aquilo soava, de fato, inovador, mas gradualmente se tornou cansativo.

Diante de tal questão, o que utilizar se não um formato que permitisse o tipo de escrita pela qual eles tanto ansiavam? No romance, o grupo de jornalistas inspirados vislumbrou uma oportunidade de elaborar melhor suas produções textuais. A invasão não foi abrupta, pelo contrário, começou de maneira gradual, com reportagens mais longas, que ganhavam as páginas de boa parte de uma edição ou eram publicadas semanalmente, divididas em fascículos. O que era uma excelente estratégia, inclusive para testar a recepção do público sobre mais aquela novidade, de modo a fidelizá-los à leitura e torná-la mais cheia de significado para o jornalista responsável.

Assim, as redações de jornais e revistas começaram a contratar jornalistas especificamente para desenvolver tais trabalhos. Porém, eles queriam mais e começaram a investir, de forma independente, em viagens, acontecimentos políticos, vidas de pessoas públicas e demais oportunidades que ofereciam material suficiente para que a sua reportagem se tornasse, finalmente, uma publicação dentro do Novo Jornalismo, considerado como uma “não-ficção criativa”, segundo Marc Weingarten (2010, p. 15). De acordo com o autor, é possível apontar sobre os novos jornalistas:

Eles apareceram para nos contar histórias sobre nós mesmos de maneiras que nós não poderíamos contar, histórias sobre como a vida estava sendo vivida nos anos 1960 e 1970 e o que aquilo significava. A aposta era alta; rachaduras

estavam rompendo o tecido social, o mundo estava fora de ordem. Então eles se tornaram os mestres que nos explicavam, nossos arautos locais e até mesmo nossa consciência moral – os Novos Jornalistas. (WEINGARTEN, 2010, p. 15).

O termo “Novo Jornalismo”, inclusive, foi cunhado somente mais tarde por Tom Wolfe, em 1973, para representar o conceito de um jornalismo que se lê como ficção e que soa como a verdade do fato relatado: “a arte do fato” (WEINGARTEN, 2010, p. 16). Sobre a definição, Resende (2002, p. 59) complementa que

[..], o Novo Jornalismo, movimento que abertamente admite a utilização de elementos, por princípio, externos ao discurso jornalístico tradicional, do qual ele também provém, pode ser lido como uma variante dentro de um universo verbal ampliado, como uma manifestação discursiva que, na sua época, encontra total respaldo para se expandir.

Por muitas pessoas da área da comunicação, algumas até enciumadas com a evolução em questão, o termo era usado várias vezes para se diferenciar e se sobressair em relação a outros tipos de jornalismo. Wolfe recebeu diversas críticas por “incentivar” o que era considerado como uma espécie de segregação, e os novos jornalistas passaram a ser considerados, como registra ainda Weingarten (2010, p. 20), uma espécie de “supremacia neofabulista, cheia de truques literários”.

Ainda assim, a recepção duvidosa não se mostrou suficiente para que o grupo parasse. Pelo contrário, alguns nomes começaram a entrar cada vez mais em evidência. Um ótimo exemplo é Norman Mailer (1923-2007), exímio ativista contra a Guerra do Vietnã, fundador de um jornal alternativo chamado *The Village Voice* e que, por suas manifestações, enfrentou até mesmo um tempo de prisão.

Em seu currículo, há uma poderosa biografia da atriz Marilyn Monroe, *Marilyn*, publicada em 1973, *Os exércitos da noite*, vencedor do Prêmio Pulitzer de Não-Ficção Geral em 1968, e sua obra mais importante, *Os Nus e os Mortos*, de 1948, que relata suas experiências na Segunda Guerra Mundial.

Seu caminho, por muitas vezes, se cruzou com outro grande nome da época, Gay Talese (1932-). Responsável por narrar a história do jornal *New York Times* no livro *O Reino e o Poder* (1969), era editor, ensaísta e colaborador de diversas revistas que ajudaram no desenvolvimento no Novo Jornalismo, a *Esquire*. No entanto, ele foi um dos jornalistas do grupo que não gostavam da classificação para o gênero que escrevia.

Outro nome de extrema importância para a ascensão do Novo Jornalismo nos Estados Unidos é Hunter S. Thompson (1937-2005), conhecido por ter um estilo extravagante e bastante

peculiar para escrever. Com seu livro *Medo e Delírio em Las Vegas: uma jornada selvagem ao coração do sonho americano* (1971), Thompson retratou o tempo em que viveu em São Francisco e se aproximou de membros da famosa gangue de motociclistas, a Hell's Angels.

A pedido da publicação *The Nation*, ele começou a desenvolver uma matéria sobre o que era visto como um grande fenômeno da contracultura americana. Assim foi feito, mas ele desenvolveu, no livro, um retrato bastante complexo e detalhado da gangue, sob um olhar político e sociológico. A partir de então, criou o Jornalismo Gonzo, que contém algumas características que o tornaram parte do Novo Jornalismo. Como a narrativa em primeira pessoa, a participação ativa do jornalista no acontecimento, o relato da apuração da pauta por parte do jornalista, a nítida presença de humor no texto, e o uso de algum tipo de droga (lícita ou ilícita), ou quebra de qualquer outra normal, por parte do jornalista, que revela suas ações ao longo da produção. Em síntese, dá para dizer que o Jornalismo Gonzo “consiste no envolvimento altamente pessoal e irreverente do repórter nos temas sobre os quais escreve, traduzido em forma narrativa excêntrica” (VILASBOAS, 2009, p. 11). Um exemplo se destaca a seguir.

Essa demência é algo constante, mas ninguém parece notar. São 24 horas de jogo por dia no térreo, e o circo nunca para. Enquanto isso, nas plataformas superiores, os clientes são atraídos por todo tipo de bizarrice. [...] Eu me via deitado na cama do hotel Mint, ainda meio sonolento, olhando pela janela e enxergando de repente um bêbado nazista com sessenta metros em pleno céu da meia-noite, gritando coisas sem sentido para o mundo inteiro ouvir. (THOMPSON, 2007, p. 53).

No parágrafo em questão, retirado de *Medo e Delírio em Las Vegas* (2007), é possível perceber a presença de quatro das características citadas. Para começar, a narrativa em primeira pessoa, com a participação ativa do autor na ação. Consta-se ainda a presença de humor e certo deboche, na última frase. Fica claro, por fim, o suposto uso de substâncias pelo jornalista, quando ele menciona estar sonolento e descreve uma cena improvável de algo que pode ser proveniente apenas de sua imaginação.

A transformação na narrativa foi impactante para o movimento que se formava à época, especialmente por partir de jornalistas que faziam um trabalho renomado, mesmo em formato tradicional. E, para quebrar de vez a corrente, havia também aqueles novos jornalistas que fizeram o caminho contrário. Não eram jornalistas que se transformaram em romancistas, como o caso de Mailer, Talese e Thompson. Mas romancistas que encontraram no Novo Jornalismo uma nova possibilidade de explorar seus talentos literários. Um dos maiores e mais importantes exemplos da tendência é Truman Capote, com sua obra *A sangue frio* (1966), objeto de pesquisa

da presente dissertação de mestrado. Publicado em partes pela revista *The New Yorker*, ao longo do mês de setembro de 1965 e ajudando a revista a bater recordes de vendas, a obra ganhou formato de livro somente em janeiro de 1966, pela editora Random House (MCCRUM, 2015).

Considerada como uma obra de grande poder narrativo e apurada em técnicas ficcionais e jornalísticas, *A sangue frio* tem sido estudado ao longo das décadas para suscitar debates não apenas em relação a estrutura narrativa, mas também sobre questões da condição humana, como a solidão, a falta de comunicação, e a miséria moral. Além de problematizar a pena de morte e a banalização da vida (PEDRA, 2015). Desde 1966, o livro foi reeditado e publicado em mais de 250 edições, e traduzido para 30 idiomas.

Quando começou a se envolver no projeto, Capote não era somente uma figura conhecida na *high society* nova iorquina, mas também um escritor estabilizado e conhecido por seus contos e novelas. Entretanto, a entrada em um novo tipo de literatura foi também um sucesso para ele. De natureza genuinamente curiosa e atrevida, o escritor conseguiu acessar fontes e detalhes da história de assassinato de quatro membros da família Clutter, história que cobriu de formas inusitadas. Aproximou-se de criminosos e infiltrou-se de tal maneira na investigação que acabou se tornando uma referência para ela.

A escrita de Capote, porém, continha elementos condicionantes ou mesmo de parcialidade, por causa da convivência com os criminosos. Tratava-se de uma reportagem para ser lida como um romance, devido às suas nuances descritivas, estilizadas, desenvolvidas em um vocabulário impecável, como já era a marca de suas obras de ficção. Com um processo criativo igualmente questionável, porque Capote dizia que confiava plenamente em sua memória e não recorria a métodos de registro – como gravadores e papel e caneta – sua obra tomou forma em meio a polêmicas sobre o que era, de fato, ficção e não-ficção.

Jack Olsen (1925-2002), jornalista especializado em reportagens policiais que atuou como editor-chefe da revista *Time* e editor sênior da revista *Sports Illustrated*, era um exemplo de quem desacreditava veementemente na postura de Capote. Pontuou, certa vez, em entrevista:

Eu reconheci (o livro) como uma obra de arte, mas reconheço uma falsificação quando vejo. Capote inventou citações e cenas inteiras [...] O livro rendeu algo em torno de US \$ 6 milhões em dinheiro dos anos 1960, e ninguém queria discutir nada de errado com um fazedor de dinheiro como aquele no ramo editorial. [...] Aquele livro fez duas coisas. Tornou o crime verdadeiro um gênero comercial interessante e bem-sucedido, mas também iniciou o processo de demolição. Eu tentei avisar. Eu tinha publicado apenas alguns livros naquela época – mas, como era um livro tão bem escrito, ninguém

queria ouvir sobre ele. (OLSEN *apud* HOOD, 1999, não paginado, tradução nossa).¹

Esta é apenas uma amostra de como os métodos de investigação e apuração de Capote eram considerados questionáveis por alguns. A dúvida sobre a veracidade da descrição dos fatos existia, apesar da certeza de que, sim, o crime havia ocorrido e deixado uma aura de trauma e perda para amigos e vizinhos da família que viviam na pequena cidade. O que o autor poderia ter inventado para dar uma forma mais consistente à sua narrativa a ponto de transformar uma reportagem simples em um livro completo? Seria possível e permitido visar apenas o sucesso comercial? A resposta é sim, por meio da não-ficção estruturada por Capote.

Para explicar tantos questionamentos, o objetivo central desta dissertação consiste em traçar um paralelo entre a ficção e a não-ficção, tomando como objeto de pesquisa *A sangue frio* (edição brasileira de 2003) e o processo criativo de Truman Capote para escrever o livro.

Nosso trabalho apoia-se, para sua execução, em pesquisa documental e bibliográfica, dentro de um estudo analítico e reflexivo. A pesquisa também se estende para outras fontes de consulta, como *internet*, publicações da área de Literatura, Outras Artes e Mídias e periódicos.

A construção se dará da seguinte forma: no Capítulo I, haverá uma análise da vida e da obra de Truman Capote, com o auxílio de Gerald Clarke (2006), como uma espécie de contextualização para se chegar à estruturação de *A sangue frio* dentro do Novo Jornalismo. No Capítulo II, perpassaremos a definição de romance, a definição e a estrutura de uma reportagem, as características do Novo Jornalismo e como elas refletem na obra estudada, pautadas nos conceitos de Juan Domingues (2013), Ian Watt (1990), Elizabeth Moraes Gonçalves, Marli dos Santos e Denis Porto Renó (2016), Liliana Mesquita Machado (2012), Yves Stalloni (2001), Marc Weingarten (2010) e Tom Wolfe (2005). Por fim, o Capítulo III envolve a construção de personagens, o foco narrativo e o paralelo entre ficção e não-ficção em *A sangue frio*, com base em Booth (1980), Jauss (1994) e Genette (1995).

Esta pesquisa evidencia como a linha entre ficção e não-ficção é tênue em sua construção. Por meio da obra *A sangue frio*, de Truman Capote, será possível constatar todas as etapas da construção da união entre ambos os métodos, identificar aspectos ficcionais mesmo

¹ “I recognized it as a work of art, but I know fakery when I see it. Capote completely fabricated quotes and whole scenes ... The book made something like \$6 million in 1960s money, and nobody wanted to discuss anything wrong with a moneymaker like that in the publishing business. [...] That book did two things. It made true crime an interesting, successful, commercial genre, but it also began the process of tearing it down. I blew the whistle in my own weak way. I'd only published a couple of books at that time – but since it was such a superbly written book, nobody wanted to hear about it.” (OLSEN *apud* HOOD, 1999, não paginado).

dentro de uma narrativa tida como não ficcional e mostrar por que o livro se tornou um verdadeiro marco do gênero.

O resultado esperado é uma análise consistente das nuances trabalhadas por Capote nas páginas da obra e seus impactos na literatura. Além de mostrar que, afinal, jornalismo e literatura caminham juntos a passos firmes e por vezes é impossível separá-los.

CAPÍTULO I

TRUMAN CAPOTE E A *SANGUE FRIO*

Truman Capote foi uma figura controversa. Conhecido por suas festas e por sua personalidade ferina, tinha trejeitos marcantes e um tom de voz bastante característico. Mas ele pouco deixava transparecer que muitas das nuances de seu jeito de ser estavam diretamente ligadas a episódios de seu passado.

Sendo assim, é de suma importância avaliar como ele se desenvolveu desde a infância e se formou como escritor. Entender mais sobre seus processos criativos e o que o levou a explorar uma temática tão densa como a de *A sangue frio* diz muito sobre o resultado da obra e como ela o consumiu até o fim da vida, afetando até mesmo suas outras produções.

Enfim, compreender o papel de *A sangue frio* no Novo Jornalismo depende de traçar a trajetória sobre como Capote se envolveu tão a fundo na produção de uma reportagem. Mesmo sendo ele, a princípio e em essência, um romancista.

4.1 Truman Capote

Truman Streckfus Persons nasceu em 30 de setembro de 1924, em Nova Orleans, Louisiana, Estados Unidos. Filho de Arch Persons, um vendedor com fama de caloteiro e de Lillie Mae, uma jovem simples e que ambicionava uma vida de luxos. A infância de Capote foi bastante conturbada, porque seus pais se separaram cedo. Aos quatro anos de idade, ele passou a viver no Alabama com parentes humildes da mãe, em sua maioria mulheres – tias e primas que lhe serviram de referência e inspiração não apenas em seu trabalho, mas por toda a sua vida. (CLARKE, 2006).

Conforme relata a jornalista Anne Taylor Fleming (1978), Capote dizia que sua mãe odiou seu pai a partir do momento em que se casaram. O divórcio veio quando ele completou 14 anos. Ela cometeu suicídio quando Capote tinha 29 anos, e antes disso ambos alimentaram uma relação conturbada, que muito afetou o desejo do autor de se mudar também para Nova York e construir sua vida.

Desde pequeno Capote gostava muito de ler, o que fazia seu vocabulário extenso mais intimidar do que impressionar os mais velhos, que sempre destinavam ao menino um olhar de

desconfiança. A partir dos onze anos de idade, destinava pelo menos três horas de seu dia para a escrita e sobre a atividade dizia:

Não sei por que comecei a ler muito no Alabama, e descobri que era uma coisa que eu adorava. Então um dia, eu devia ter 9 ou 10 anos de idade, estava andando pela rua chutando pedras quando descobri que queria escrever. Eu também me pergunto como foi que isso aconteceu. Meus parentes não passavam de pobres fazendeiros. Não acredito em possessão, mas fui tomado por alguma coisa, algum diabinho que fez de mim um escritor. Que outro jeito explicar isso? (CAPOTE *apud* CLARKE, 2006, p. 51).

Na adolescência, começou a manifestar trejeitos efeminados e sua mãe, ao perceber a característica depois de uma breve visita, decidiu enviá-lo para uma das experiências mais intensas e dolorosas de sua vida: a escola militar. Por lá, era considerado um aluno mediano, visto que tinha aprendido a ler e a escrever praticamente por conta própria, e a escrita era uma das únicas tarefas nas quais se destacava. Afinal, assim como seu pai, ele era um excelente contador de histórias, muitas embasadas em mentiras sobre sua própria vida, nas quais ele realmente gostaria de acreditar (CLARKE, 2006).

A muito custo, Truman Capote finalizou seus estudos em escolas diferentes, por causa das inúmeras reprovações que recebia, especialmente na área de ciências exatas, muito embora continuasse a escrever e a atuar nos jornais literários das instituições. Finalmente, aos 17 anos e morando em Nova York com a ajuda financeira de seu padrasto Joe, do qual adotou o sobrenome legalmente, Capote conseguiu dar o primeiro passo para a independência e começou a trabalhar na revista norte-americana *The New Yorker*, que publica até hoje principalmente críticas, ensaios, reportagens investigativas e ficção (CLARKE, 2006).

No entanto, não trabalhava como gostaria. Ele era apenas um mensageiro, o responsável por realizar o tráfego de informações básicas entre setores ou com fornecedores externos. A experiência o inspirava de certa forma, mas, a princípio, não era exatamente o que ele esperava para si dentro daquele ambiente. Segundo Clarke (2006, p.76), “as pessoas da revista reconheciam que o mensageiro do departamento de artes não era apenas alguém de aspecto estranho, e ele próprio não fazia segredo de sua intenção de ser escritor”.

Capote chegou a apresentar alguns contos e produções menores ao departamento de edição, no entanto foi ignorado ou rejeitado. Apesar da falta de incentivo, ele continuava a escrever sem parar, até que seu tempo na revista terminou de maneira abrupta. Ao participar de um congresso e mencionar a algumas pessoas sua ligação com a *The New Yorker* sem incluir seu cargo verdadeiro, teve a oportunidade de assistir a uma palestra com o poeta Robert Frost.

Porém, saiu na metade de uma de suas leituras, sem justificativa aparente, e Frost tomou aquilo não somente como um insulto pessoal, mas também como uma ofensa por parte da revista.

Demitido, no outono de 1944, aos 20 anos de idade, Capote finalmente decidiu viver como um escritor em tempo integral. De acordo com Clarke (2006), não havia saída: Truman Capote tinha de ser ele mesmo, finalmente. Algumas décadas depois, ao avaliar as consequências dessa decisão em uma reportagem para o *The New York Times*, a jornalista Anne Taylor Fleming escreveu "He has been famous since he was 23, when his first novel was published. He always wanted fame. He coveted and curried it, calculatedly at first, then instinctively almost, needing it more than he wanted." (FLEMING, 1978, p.6)²

Para a mesma reportagem, Capote concedeu uma entrevista exclusiva, aos 53 anos de idade. Ao rememorar o passado, comentou

"I had to be successful and I had to be successful early. The thing about people like me is that we always knew what we were going to do. Many people spend half their lives not knowing. But I was a very special person and I had to have a very special life. I was not meant to work in an office or something though I would have been successful at whatever I did. But I always knew that I wanted to be a writer and that I wanted to be rich and famous." (CAPOTE *apud* FLEMING, 1978, p. 6).³

Truman Capote foi reconhecido pela primeira vez como um escritor em ascensão aos 21 anos, com a publicação de "Miriam", em 1945, na revista de moda feminina *Mademoiselle*. O conto, que fala a respeito do relacionamento entre uma menina e uma senhora de mesmo nome, era sombrio em essência e tido como bastante perturbador. O sucesso foi tanto, que Capote logo começou a receber convites para escrever novos contos para outras revistas com o mesmo perfil. Uma das críticas a respeito de seu trabalho dizia com veemência que "o sr. Capote terá o seu lugar entre os melhores de sua geração" (CLARKE, 2006, p. 86).

A partir de então, o escritor abriu portas para acessar a mais alta sociedade de Nova York. Seu círculo de contatos aumentava a cada dia, uma vez que aquelas características tão comuns em sua infância evoluíram na idade adulta. Ele continuava extremamente educado e

² "Ele é famoso desde os 23 anos, quando seu primeiro romance foi publicado. Ele sempre quis a fama. Ele a cobiçou e cobiçou, primeiro calculadamente, depois quase instintivamente, precisando dela mais do que queria." (FLEMING, 1978, p.6, tradução nossa).

³ Eu tinha que ter sucesso e tinha que ter sucesso cedo. O que acontece com pessoas como eu é que sempre soubemos o que iríamos fazer. Muitas pessoas passam metade de suas vidas sem saber. Mas eu era uma pessoa muito especial e tinha que ter uma vida muito especial. Eu não deveria trabalhar em um escritório ou algo assim, embora tivesse sucesso em tudo o que fizesse. Mas sempre soube que queria ser escritor e que queria ser rico e famoso. (CAPOTE *apud* FLEMING, 1978, p.6, tradução nossa).

refinado, mas alimentava modos e uma aparência infantilizados, reforçados por sua voz incomum – detalhes que dificilmente eram esquecidos.

Enquanto escrevia mais contos e continuava a circular entre pessoas importantes, Capote trabalhava sem parar no romance *Other Voices, Other Rooms*, lançado em 1948. Sobre seu primeiro livro o autor contou cerca de 25 anos mais tarde:

Other Voices, Other Rooms foi uma tentativa de exorcizar meus demônios. Foi um ato inconsciente, totalmente intuitivo, já que não me dava conta disso, senão por certas passagens e descrições que o caracterizam como um livro autobiográfico. Relendo-o agora, acho imperdoável ter enganado a mim mesmo. (CAPOTE *apud* CLARKE, 2006, p. 146).

Na clássica trama gótico sulista americana, o protagonista Joel tem apenas 13 anos e muito em comum com o garoto que um dia Truman Capote foi. Sem mãe e acolhido de maneira inesperada por parentes e por um pai que depois se revela um moribundo, Joel embarca em uma aventura que majoritariamente aborda a solidão, expectativas frustradas e a perda da inocência. Sobre a obra, Clarke (2006, p. 150) ressalta que “raramente um autor da ficção se revelara tanto, expusera-se de tal maneira através da palavra escrita”, algo que surpreende até hoje. Burns ainda evidencia sobre a obra as seguintes observações

With Capote's first novel, *Other Voices, Other Rooms*, the twenty-three-year-old author achieved a certain notoriety for the book's implicit homosexuality, considered daring at the time, and a photograph of the author — a delicate, dreamy-looking youth — on the dust-jacket. The public was quick to identify this fellow with the over-sensitive young narrator of the novel and the resulting sensation guaranteed that the novel would be a bestseller. (BURNS, 1993, p. 67).⁴

Other Voices, Other Rooms entrou praticamente de imediato para a lista dos livros mais vendidos do jornal *New York Times*, permanecendo no topo por cerca de 9 semanas e vendendo mais de 26 mil exemplares, um número marcante para uma narrativa considerada um tanto quanto controversa para o momento. Ao seu lado, figuravam outras obras importantes, como *Os Nus e os Mortos* (1948), de Norman Mailer, escritor e jornalista que ainda cruzaria o caminho de Capote eventualmente. No entanto, nada havia sido tão discutido na época como *Other Voices, Other Rooms*.

⁴ Com o primeiro romance de Capote, *Other Voices, Other Rooms*, o autor de 23 anos ganhou certa notoriedade pela homossexualidade implícita do livro, considerada ousada na época, e uma fotografia do autor — um jovem delicado e sonhador — na sobrecapa. O público rapidamente identificou esse sujeito com o jovem narrador supersensível do romance e a sensação resultante garantiu que o romance seria um best-seller. (BURNS, 1993, p. 67, tradução nossa).

A reputação de Truman Capote, então, estava oficialmente solidificada, tanto em relação ao seu talento como escritor quanto devido à sua sólida rede de contatos, que contava não somente com admiradores, mas também com inimigos e invejosos – a quem ele adorava com o mesmo fervor, e cuja lista incluía no topo ninguém menos do que o romancista e dramaturgo Gore Vidal.

A produção de contos, agora com inspirações e referências a mais, continuava em evidência na vida profissional de Capote. Porém, ele alternava as etapas de trabalho com viagens a cidades como Londres e Paris, experiências nas quais conheceu pessoas importantes no meio literário, como Tennessee Williams. Enquanto o sucesso ainda guiava seus passos e ele continuava a se sustentar com os ganhos de *Other Voices, Other Rooms*, publicava na revista *Harper's Bazaar* e ganhava prêmios, como o renomado O. Henry, direcionado a contos e histórias curtas.

Ainda na mesma época, Capote iniciou a escrita de um livro chamado *Travessia de Verão*, que sofria constantes interrupções e cujo desenvolvimento nunca estava bom o suficiente para que o escritor parasse de trabalhar nele.

Em meio a pausas frequentes, surgiu *The Grass Harp*, em 1951. A figura de um garoto órfão retorna nesta novela – o protagonista e outras duas personagens um tanto quanto irreverentes observam a vida de cima de uma árvore. As críticas foram mistas: geralmente muito positivas quando provenientes de veículos de comunicação, mas um tanto quanto negativas se vindas do público comum, que não conseguiu compreender por completo o sentimentalismo colocado por Capote na história.

As críticas despertaram um lado selvagem de sua personalidade. Ele não aceitava críticas, especialmente se tocassem em pontos bastante questionáveis a respeito de suas obras. Por exemplo, uma das principais questões levantadas no lançamento de *The Grass Harp* está relacionada a seu tamanho. Com apenas 181 páginas na primeira edição, muito se perguntava sobre quem compraria uma obra tão curta. Entretanto, com uma boa interpretação ou não por parte de quem lia, as vendas fluíram muito bem, para aplacar a fúria de Capote (*apud* CLARKE, 2006, p. 214), que disse em entrevista que “os livros hoje são grandes demais. Minha teoria é que o livro deveria ser como uma semente que se planta, e o próprio leitor transforma em flor”.

No mesmo período, Truman Capote decidiu se aventurar no mundo do teatro e do cinema. Vendeu os direitos de *The Grass Harp* para o teatro, o que rendeu uma adaptação mediana em comparação ao conteúdo que o livro apresentava. Com a proximidade que tinha a grandes nomes do cinema, incluindo não somente atores e atrizes, mas diretores, roteiristas e produtores, ele também se arriscava em roteiros, como o de *O Diabo Riu por Último*, em 1953,

estrelado por Humphrey Bogart e dirigido por John Huston. Entretanto, ele não brilhou como gostaria e aos poucos voltou a circular somente nos bastidores (CLARKE, 2006).

Depois de uma nova leva de contos bem-sucedidos, que incluía “Uma casa de flores” (1951) e “Memória de Natal” (1956), Capote se dedicou a uma de suas novelas mais famosas. Ele escreveu *Bonequinha de Luxo*, em 1958, e a protagonista, Holly Golightly, se popularizou rapidamente, por não ser exatamente uma garota de programa usual e ter um toque de personalidade bastante peculiar, com uma vulgaridade leve como a que o escritor considerava encontrar com frequência na alta sociedade. Sobre o livro e a personagem, seu biógrafo ressalta:

No final de outubro de 1958, *Bonequinha de Luxo* já fazia parte do *Hall of Fame* da ficção norte-americana. Truman diria mais tarde que ela era sua personagem favorita, e não é difícil saber por quê. Ela incorpora a filosofia de Capote, apenas mencionada por Randolph e o juiz Cool em *Other Voices* e *A Harpa de Erva*, respectivamente. Sua vida é a própria expressão da liberdade e aceitação das irregularidades humanas, de si própria e de todo mundo. A hipocrisia é o único pecado. (CLARKE, 2006, p. 295).

Mais tarde, em 1961, os direitos foram vendidos para o cinema e a adaptação estrelada por Audrey Hepburn foi lançada com uma excelente recepção. Ainda assim, Capote não se mostrou muito satisfeito com o resultado. Considerou que sua história havia sido criticamente modificada para as telas, o que tirou a essência de um conto sobre uma menina perdida na cidade grande em uma história açucarada.

A próxima obra em que Capote começou a trabalhar foi chamada de *Answered Prayers* e iniciada em 1958, logo após *Bonequinha de Luxo*. As expectativas do autor a respeito do livro eram grandes: em sua cabeça ele já a considerava sua “obra magna”. Para um amigo, Clarke (2006, p. 298) menciona que Capote comentou: “O nome do romance será *Answered Prayers*; se tudo sair bem, minhas próprias preces serão atendidas”. Contudo, o que ele não esperava é que entraria em um grande e incômodo hiato criativo, em que nem mesmo as viagens para Atenas com seu companheiro na época, o também escritor Jack Dunphy, eram suficientes para clarear sua mente.

Capote tinha acabado de completar 34 anos e sentia que algo não ia bem consigo mesmo. Mas enquanto pensava em seus próprios conflitos internos, continuava a colher informações e fofocas sobre socialites americanas para construir o enredo e o perfil de suas personagens de *Answered Prayers*. Durante o processo, Capote percebeu pela primeira vez a linha tênue entre ficção e não-ficção. Ele tinha acabado de escrever paralelamente um artigo de quarenta páginas sobre sua experiência de viagem a Moscou, na Rússia, que envolvia elucidações pertinentes a

questões políticas do local, uma de suas incursões pontuais no jornalismo. De acordo com Clarke e algumas falas de Capote apresentadas pelo biógrafo

Embora Truman ainda falasse de *Answered Prayers*, sua cabeça continuava presa à não-ficção. “Gosto da sensação de que alguma coisa está acontecendo em mim e além de mim, e que nada posso fazer a respeito”, disse a um repórter. “Gosto que a verdade seja verdade e eu não possa modificá-la”. Confessou ao já idoso Glenway Wescott que estava inquieto demais para se sentar e escrever uma ficção. [...] “De repente os jornais ganharam vida, e percebi que tenho nas mãos um terrível problema como autor de ficção” (CLARKE, 2006, p. 298).

Diante de tantas dúvidas, a manhã do dia 16 de novembro de 1959 se tornou decisiva para Capote. Ao abrir o jornal *New York Times*, ele se deparou com uma pequena nota em uma coluna, com o título “Fazendeiro rico e sua família são barbaramente assassinados” (CLARKE, 2006, p. 299). O crime ocorrera em Holcomb, uma minúscula cidade no interior do Kansas, no dia anterior. “Um rico plantador de trigo, sua mulher e os dois filhos foram encontrados mortos hoje em sua casa. Foram assassinados com tiros à queima-roupa, depois de serem amarrados e amordaçados” (CLARKE, 2006, p. 299).

4.2 O processo de construção de *A sangue frio*

Capote, conforme Clarke (2006, p. 302), expõe que naquele momento (na manhã de 16 de novembro de 1959) buscava “uma coisa interessante” para que pudesse desenvolver aquela que seria então a obra de sua vida, que finalmente traria todo o merecido sucesso e reconhecimento pelos quais ele tanto ansiava. Logo entrou em contato com um responsável na revista *New Yorker* para mostrar o recorte do jornal, mas não para tentar descobrir se algum veículo havia informações acerca da identidade do assassino, como seria mais fácil imaginar.

Muito pelo contrário, Capote achava que tal questão pouco importava. O que ele gostaria mesmo era de descobrir qual era o impacto de tamanha tragédia em um pequeno vilarejo do interior dos Estados Unidos. A comunidade, que lhe parecera minúscula, provavelmente era unidade, e seria interessante captar a essência dos moradores abalados e suas percepções sobre a família, quem eram, o que faziam e como se comportavam naquele insólito local.

Em suma, com seu milagroso poder de persuasão, o escritor obteve a autorização necessária por parte da revista para ir até lá escrever um artigo, que poderia ter desdobramentos para publicações em fascículos e se transformar em um projeto ainda maior, conforme ficou combinado. Com o propósito de ter companhia nesta missão, que claramente para ele seria

muito intensa, Capote apelou para sua melhor amiga de infância, Nelle Harper Lee, também escritora e autora do clássico *O sol é para todos*.

Clarke (2006) comenta de passagem que ela foi sua grande inspiração para Idabel Thompkins, a personagem atrevida e faceira cuja personalidade contrastava com os medos de Joel Knox, em *Other Voices, Other Rooms*. Lee não hesitou em aceitar o convite, uma vez que, após o relato do amigo, percebeu que aquele assunto muito a interessava também. Capote acionou ainda outros contatos que considerava importantes para seu processo criativo, caso precisasse de algum auxílio, inclusive em relação a trâmites que envolvessem as investigações. Embora reforçasse que não se importava com a identidade dos assassinos, ele desejava se manter preparado para qualquer mudança no curso dos eventos.

Em meados de dezembro de 1959, a viagem finalmente aconteceu:

Chegaram ao pôr do sol, um mês depois de ele ter encontrado a sua coisa interessante nas páginas finais do *Times*. Mas ele confessou mais tarde que, se tivesse vislumbrado na época o que o futuro lhe reservava, jamais teria descido daquele carro. “Teria seguido em frente. Como um morcego fugindo do inferno”. (CLARKE, 2006, p. 302).

O que se sabia até então era que os assassinatos haviam acontecido após o roubo de pequenos pertences e itens de valor ínfimo. Portanto, ao chegar em Holcomb, Capote logo entendeu que suas percepções estavam corretas: ali, a população não estava exatamente apavorada por ter sido descoberta em um roubo, algo totalmente incomum para a região, mas pela brutalidade terrível das mortes, das quais detalhes chegaram até Capote na medida em que ele começou a estabelecer conversas com a população. Clarke explica:

[...] – o pescoço de Herb Clutter foi cortado antes de ele levar os tiros – fez com que muitos acreditassem que os assassinatos tivessem sido causados por uma vingança psicopata de alguém da região que teria outros alvos em mente. As luzes ficavam acesas a noite toda; portas que nunca eram fechadas agora estavam trancadas: revólveres carregados eram postos ao lado das camas. (CLARKE, 2006, p. 302).

Enquanto tentavam captar um pouco mais profundamente a sensação na comunidade, Capote e Lee enfrentavam certo deboche por parte dos moradores, que os achavam figuras muito peculiares e esquisitas, a despeito da fama por seus trabalhos. Capote era de fato o que recebia mais olhares atravessados, visto que sua aparência incomum e voz fina chamavam a atenção e faziam com que, conforme não se cansavam de apontar os moradores, ele se distanciasse bastante da imagem de um repórter (CLARKE, 2006).

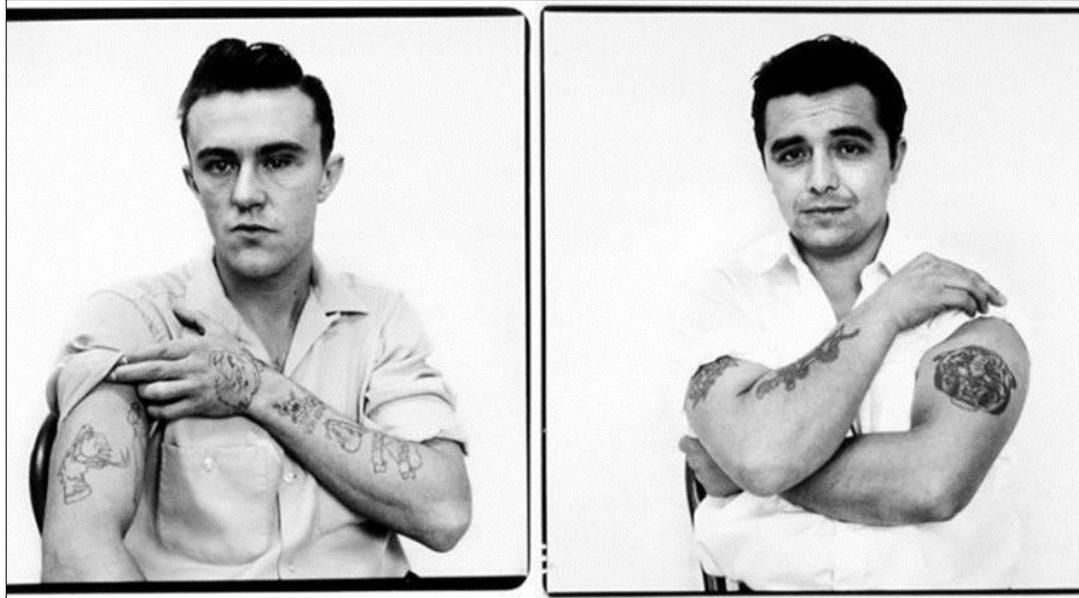
Todavia, ainda que seu charme parecesse não exercer qualquer efeito sobre aquelas pessoas, Capote persistiu. Pouco tempo depois de chegar até a cidade, dirigiu-se para o escritório de Alvin Dewey, o homem à frente das investigações do caso para o Bureau de Investigações do Kansas. Sua intenção era entrevistá-lo, mas Dewey não se impressionou nem mesmo demonstrou qualquer interesse em ter seu nome envolvido com aquele projeto. Mandou, inclusive, que Capote se atentasse às informações que saíam nos diários e jornais locais, caso quisesse realmente algumas informações, pois para ele elas bastavam e nenhum nome mencionado pelo escritor fez com que ele cedesse o mínimo; estava realmente ocupado com outros pormenores, como a análise das fotografias dos corpos, em busca de algum detalhe que pudesse ter escapado e pudesse ser considerado como uma pista.

Restou a Capote compor a mesa de jornalistas no dia seguinte, mas nem ele nem Lee foram vistos anotando algo. Capote afirmava que uma pessoa se revelava por completo somente em uma conversa particular e casual, o que fazia com que ele considerasse as informações repassadas nas coletivas basicamente inúteis e pouco reveladoras para os fins que estimava. Cerca de uma semana depois, sem maiores avanços e novidades, os assassinos Dick Hickock e Perry Smith chegaram algemados até a delegacia da cidade.

Até o momento, Capote já tinha desenvolvido algumas reportagens que seriam compiladas em um pequeno artigo, mas sem maiores informações relevantes ou aprofundadas sobre o caso. O que foi uma virada fundamental para transformar o escopo do que viria a ser *A sangue frio*, transformação esta que se deu a partir do momento em que se descobriu, por meio da investigação, que Perry e Dick eram assassinos confessos e fugitivos da Penitenciária do Kansas.

Capote esteve presente durante a primeira apresentação pública dos criminosos, oportunidade em que pode dar uma olhada mais criteriosa na aparência física deles: Dick, com 28 anos, loiro, alto, de rosto desfigurado por um acidente de carro; e Perry, 30 anos, com traços de índios *Cherokee*, um leve aspecto irlandês, justificado pela ascendência de seu pai, cabelos negros e uma perna mais curta do que a outra, também devido a um acidente, mas de moto. Os dois, lado a lado, poderiam ser considerados como um verdadeiro contraste:

Figura 1 – Dick Hickock e Perry Smith



Fonte: Richard Avedon (1960 *apud* STICKNEY, 2018, não paginado).

Capote realizava a pesquisa para seu livro, “em Garden City, no Kansas, em abril de 1960, [e] Richard Avedon foi visitar o amigo. Trabalhando com uma câmera Rolleiflex em um estúdio, Avedon começou a tirar fotos de rosto em estilo ‘*mug shot*’ de Perry e Dick, que esperavam, à época, pelo julgamento”. (AVEDON 1960 *apud* STICKNEY, 2018 não paginado).

Perry foi quem reteve toda a atenção de Capote. O autor, por sua vez, dedicou-se a tentar aproximações para entrevistá-lo e descobrir um pouco mais acerca de sua vida: que gostava de ler; havia abandonado a escola porque, mesmo assim, tinha dificuldades; perdeu a mãe para o álcool; tinha um pai violento; possuía um talento nato para desenhar; e assim por diante. Com base em tantos detalhes, Capote começou a construir um enredo que ia mais do que à cobertura de um crime assustador, mas se transformava em uma narrativa complexa e detalhada que começava muito antes do dia fatídico⁵. Não foi à toa que Norman Mailer chegou ao ponto de dizer que Perry Smith era uma das grandes personagens da literatura norte-americana, após a publicação do livro (CLARKE, 2006).

Na medida em que o processo criativo de Capote se desenvolvia, uma vez que ele conseguia, aos poucos, se infiltrar mais e mais nas investigações e fazia visitas particulares a Dick e Perry – especialmente a Perry –, novos rumores começaram a surgir.

⁵ O Capítulo II e III serão destinados a descrever e analisar a narrativa de *A sangue frio*.

Figura 2 – Truman Capote com Perry Smith



Fonte: (O QUE SÃO, 2017, não paginado).

A proximidade entre Capote e Perry começava a atingir um outro patamar, que fazia terceiros cogitarem a possibilidade de um romance homossexual, algo que nunca passou realmente de um burburinho, nunca confirmado por Capote, muito embora sua personalidade vaidosa e que gostava de causar tumulto talvez o tenha alimentado.

A aproximação tão profunda se deu porque Capote se identifica muito com Perry no que diz respeito ao passado de ambos e suas personalidades moldadas nas dificuldades tão similares que enfrentaram na infância e na adolescência. Clarke mais uma vez esclarece um pouco da impressão que teve, conforme a seguir:

Truman projetara seu alter ego ficcional em Joel Knox, o herói pré-adolescente de *Other Voices*. Não é exagero dizer que reconheceria em Perry a sua sombra, o lado obscuro de si mesmo, a encarnação de seus rancores e mágoas acumulados. [...] Perry, por sua vez, via em Truman o artista bem-sucedido que ele próprio poderia ter sido. (CLARKE, 2006, p. 308).

Pouco tempo depois, Capote chegou à conclusão de que não tinha mais o que fazer por ali, pois o material reunido era suficiente para continuar a escrever de casa sobre sua experiência, para onde ele retornou de trem juntamente com Lee, que não tinha saído de seu lado durante todo o processo investigativo inicial. Por algum tempo, descansou, escreveu, deu longas pausas e continuou a frequentar suas festas favoritas em Manhattan, muitas vezes sendo o centro das atenções com suas histórias a respeito do horror que tinha acompanhado tão de perto no Kansas.

Em 22 de março de 1960, ocorreria então o evento que levaria Capote de volta ao encontro dos assassinos: o julgamento, etapa importante ainda que não houvesse qualquer dúvida da culpabilidade dos réus. Naquele momento, Perry e Dick contaram que, de um outro detento da Penitenciária do Kansas, ouviram dizer que na residência dos Clutter havia uma grande quantidade de dinheiro em um cofre, o que justificava o atentado para roubar a casa. A intenção, a princípio, não incluía assassinato, mas – a sangue frio – foi o que aconteceu, com a participação deliberada de ambos.

Diante do que ficou esclarecido, decidiu-se uma semana depois que os dois eram culpados e seriam executados por enforcamento, marcado para o dia 13 de maio de 1960, na Penitenciária do Kansas. Capote, abalado com o que presenciou, chegou a voltar para Nova York, e concluiu que não conseguiria continuar a escrever *A sangue frio* naquele ambiente frívolo de que tanto gostava. Resolveu viajar para a Espanha e manter correspondência com Dick e Perry e começou a colocar em ordem os novos acontecimentos do caso e a criar uma nova estrutura para o romance. Na Espanha, segundo Clarke,

Truman compreendeu, talvez pela primeira vez na vida, a dimensão que buscava para seu livro, *A sangue frio*; não se tratava apenas de uma crônica sobre um terrível crime, mas a história de uma família boa e virtuosa que se via perseguida e sendo destruída por forças que estavam além de seu conhecimento e controle. [...] Sua responsabilidade com o tema, consigo mesmo e com a arte que venerava era sagrada: criaria um livro que seria diferente de todos os outros (CLARKE, 2006, p. 311-312).

Suas expectativas em relação ao resultado eram ainda mais elaboradas, e costumava dizer que, mesmo se a obra fracassasse, ainda assim ele teria vencido (CLARKE, 2006). Sua pesquisa, finalmente, começou a andar a passos mais rápidos quando Capote foi a Londres conversar com especialistas para compreender os traços psicológicos dos assassinos. Em outubro do mesmo ano, o livro estava quase pronto e ele já começava a pensar em detalhes acerca da edição. O responsável por realizar a atividade e revisar o livro insinuou que seria necessário realizar alguns cortes expressivos, algo rejeitado por Capote; primeiro, porque ele alegava que havia passado por muita coisa para ter problemas com a extensão do texto e, segundo, porque ele julgava que qualquer detalhe retirado poderia modificar seu relato.

Todavia, uma coisa impedia Capote de finalizar a obra: considerava que não tinha um desfecho adequado para ela. Consequentemente, deu uma pequena pausa em seu trabalho para viajar, ler e descansar, mas pode ser que ele realmente ainda procurava por uma maneira de encerrar sua narrativa com o mesmo fervor dedicado ao seu desenvolvimento.

É importante mencionar que a execução de Perry e Dick foi adiada várias vezes. Capote, que continuava longe de Manhattan para evitar distrações, porém, jamais deixou de se comunicar com eles, e enviava, ocasional e especialmente para Perry, papel para desenho e revistas diversas, como a *Playboy*. Mas ele já tinha perdido a pressa em terminar a obra, decidido a esperar que a execução finalmente fosse marcada ou que uma reviravolta no caso pudesse reduzir a sentença dos criminosos. Assim, então, ele finalmente voltou para casa.

Não obstante, sua cabeça ainda estava às voltas com toda a experiência pela qual tinha passado e que continuava a lapidar no papel. Clarke (2006) menciona que Capote não conseguia esvaziar a mente a respeito do assunto, inclusive no período de intervalo em que não mexeu com o livro, porque emocionalmente aquela história já havia se tornado algo muito maior do que ele era capaz de suportar. No futuro, a imersão na escrita de uma obra tão pesada seria um dos supostos motivos que levaram Capote a adquirir seus vícios, em bebidas e remédios, que o acompanharam até seu leito de morte.

Em julho de 1963, com a execução remarcada mais uma vez para aquele ano, Capote conseguiu, por meio de subornos e negociações, a permissão para voltar a visitar Dick e Perry em suas pequenas celas novamente:

Truman já os visitara duas vezes. Mas para concluir *A sangue frio*, cuja última parte cobria principalmente a vida deles naquelas celas minúsculas, precisava comunicar-se regularmente com eles. Conseguir isso não foi uma tarefa das mais fáceis. Em geral, somente os advogados e a família podiam visitar ou trocar cartas com os condenados. O diretor da penitenciária não quis colaborar, e por fim, já desesperado, ele abriu caminho através de suborno, ou, segundo ele próprio, pagando a uma poderosa figura política para que as cordas certas fossem puxadas. “Se eu não tivesse conseguido isso, teria de abandonar tudo. Precisava ter acesso aos dois rapazes. Por isso consegui por baixo do pano uma entrevista com aquele figurão, uma pessoa de prestígio e renome no estado. Ofereci-lhe dez mil dólares, e não sabia se ele aceitaria ou não. A oferta deve ter sido tentadora, pois ele simplesmente balançou a cabeça, concordando”. (CLARKE, 2006, p. 323, grifo do autor).

Naqueles momentos finais, o escritor sentia que, mais do que nunca, deveria estar perto dos assassinos e acompanhar minuciosamente os últimos momentos de suas vidas. O tratamento diferenciado e mais próximo de Perry virou motivo de piada em relação a Dick, uma vez que o primeiro, sempre que encontrava o colega, dizia “se você pudesse, perceberia que (Truman) pensa duas vezes mais em mim do que em você” (CLARKE, 2006, p. 325).

Durante os breves encontros, Dick aproveitava para ressaltar que quem havia dado os tiros fatais nos Clutter tinha sido Perry e, por muitas vezes, jurava arrependimento, algo em que Truman Capote declaradamente não acreditava. Em confinamento, Perry e Dick começavam

também a apresentar doenças típicas da velhice, apesar de ainda estarem na idade adulta – não tomavam sol e a alimentação era precária. E para além da preocupação com a própria saúde e aparência, pois Dick não queria ficar calvo, Perry frisava suas angústias em relação à maneira como Capote o havia retratado no romance, do qual ele não tinha lido ainda nenhum trecho. Quando Capote não podia visitá-los, continuaram a trocar cartas; uma delas é descrita por Clarke:

Não queriam ser lembrados como assassinos psicopatas. ‘Minha preocupação é que as informações que você apurou sejam corretas e não pervertidas pelo próprio relator, por algum motivo’, escreveu Perry numa das cartas. ‘Qual é o propósito do livro?’ perguntou em outra. Truman respondia de forma evasiva, e até o dia em que eles foram executados sustentou que o livro estava apenas pela metade e talvez jamais fosse concluído. (CLARKE, 2006, p. 326).

Mas tudo já estava quase concluído, o desfecho dependendo apenas da execução. Capote, na ocasião, entendia que sua obra se encaixava no gênero de não-ficção e que abriria precedentes para um movimento que começava a se agitar naquela década, o Novo Jornalismo. Contudo, ainda não conseguia dimensionar se aquele sucesso seria mesmo efetivo, porque mesmo que sua vaidade o fizesse sonhar longe com o sucesso que almejava, ele estava mais crítico do que nunca com seu próprio trabalho e desempenho em relação ao que estava em voga na época.

Enquanto aguardava sua tão esperada conclusão, encontrou o título ideal para seu mais novo livro. Tentou enquanto pode esconder ao máximo o detalhe dos assassinos, quando Perry descobriu o fato por uma nota em um jornal que lhe chegou na cela. A mágoa crescente em relação ao seu tão estimado amigo, Truman Capote, não era apenas pelo livro, mas pelo que ele entendeu que estava sendo ocultado há muito tempo. De acordo com Clarke,

Ao saberem do título, que em três palavras denotava um assassinato planejado, Truman lhe disse que estavam enganados. Mas eles sabiam que não, e Perry escreveu, indignado ‘Disseram que o livro só vai ser vendido depois da nossa execução. E que o título é A SANGUE FRIO! Quem está mentindo? Parece que alguém está. Francamente, A SANGUE FRIO é de chocar qualquer consciência’. Mas Truman continuou mentindo. [...] Dick também se preocupava, e dizia que qualquer sugestão de premeditação ‘me deixa extremamente perturbado, porque, como já lhe disse muitas vezes, jamais se pensou em machucar os Clutter’. Numa carta de nove páginas, Dick pôs toda a culpa em Perry. (CLARKE, 2006, p. 326).

Os anos de 1963 e 1964 se passaram sem mais agitações, em razão de novos adiamentos para a execução. Em 1965, a data definida para o dia 27 de janeiro passou para 18 de fevereiro e, finalmente, para 14 de abril e, enfim, era realmente o encerramento do suspense, que, para

Capote, foi motivo de intenso desgaste e ansiedade (CLARKE, 2006). Na data, todos os publicitários do ramo literário já conheciam os planos de Capote para o futuro lançamento da obra e o público estava em polvorosa. O sucesso estava praticamente certo, como planejava e eram os desejos mais íntimos de Capote.

Perry e Dick tentaram um novo adiamento e pediram ajuda a Capote, porque, de certa forma, acreditavam que a influência do escritor poderia ajudá-los, mas obtiveram apenas negativas. O autor tentava ao máximo escapar de novas visitas e ignorava os pedidos de ajuda enviados por cartas. Na data da execução, Capote não compareceu de imediato ao presídio, como era esperado pelos assassinos e por todos que acompanhavam seu envolvimento no caso. Perry, então, escreveu uma carta conjunta para Capote e Lee cerca de uma hora antes do prazo agendado para sua morte. Nela, estava escrito

Sinto que Truman não tenha conseguido vir ao presídio para trocamos umas palavrinhas antes da festa e o compreendo. Não resta muito tempo, mas quero dizer a vocês dois que sou profundamente grato a sua amizade nesses anos todos, e por tudo mais. Não sou muito bom nessas coisas – quero que saibam que me afeiçoei muito a ambos. Mas o tempo é curto. *Adios*, amigos. Tudo de bom. Seu amigo de sempre, Perry. (CLARKE, 2006, p. 333).

No fim das contas, Capote conseguiu chegar até o local da execução minutos antes do acontecimento e trocar algumas palavras finais com os assassinos. Por fim, decidiu estar presente no momento fatídico: Dick foi enforcado primeiro e, enfim, pouco antes da uma da manhã, Perry perdeu a vida. No mesmo dia, em prantos, Capote ligou para seu parceiro ainda na época, Jack Dunphy, que o consolou dizendo: “eles estão mortos, Truman; e você está vivo” (CLARKE, 2006, p. 334).

Com a espera finalmente terminada, Capote voltou para Nova York para acrescentar as palavras finais ao seu livro, concluído em junho de 1965, quase três meses após a execução, e o escritor sentia que, finalmente, tinha conseguido fazer absolutamente tudo o que se propusera até então. Ao observar o produto final, era possível resumi-lo tal qual escreve Clarke:

Num nível superficial, *A sangue frio* é a história de um crime de uma vitalidade absorvente e muito suspense. Num nível mais profundo, é o que ele sempre disse que seria, a Grande Obra – na verdade, uma obra-prima embebida do mesmo vigor sombrio das tragédias gregas. Com uma confiança pomposa, até mesmo majestosa, estabelece seu cenário já no primeiro parágrafo. “A cidadezinha de Holcomb situa-se nas altas planícies do oeste do Kansas, cobertas por trigais, uma região isolada que os habitantes do Kansas chamam de lá longe [...]”. (CLARKE, 2006, p. 336).

Aqui, é preciso resgatar mais uma vez a discussão a respeito do título do livro. Na medida em que o processo criativo para o desenvolvimento do livro se tornava criativo e que

as pessoas liam a obra e conheciam de fato seu final, novas interpretações surgiram e trouxeram mais polêmicas para o nome de Capote, a história em si, e os debates que ela levantava sobre a questão da pena de morte e a equivalência entre executores e executados. Burns (1993, p. 70) coloca que

The title *In cold blood* will turn out to be ambiguous, referring in the first instance to the brutality of the Clutters' deaths, in which an innocent family was bound and gagged and blasted with a shotgun at point-blank range, one by one, but also, ironically, to the legally engineered deaths of Hickock and Smith by the state after the drawn out legal hassles so common in such cases. The bureaucratic cold-bloodedness of capital punishment thus becomes part of the theme of crime punishment.⁶

Para aproveitar as discussões em polvorosa e como havia trabalhado por um tempo como roteirista, a habilidade de escrita de Capote era quase cinematográfica, com cenas curtas e bem divididas. Logo, ele começou a participar de eventos em que lia dramaticamente seu primeiro capítulo, algo que tinha feito algumas vezes antes do lançamento, e se propunha a ser entrevistado ou debater o conteúdo com os ouvintes. Diante de uma divulgação poderosa, a fama do livro começou a crescer mais e Capote aproveitava para reafirmar a questão do gênero não-ficção na obra, dizendo que ele próprio tinha sido seu inventor e deixando de lado o levante que o Novo Jornalismo já tinha alcançado na época por meio dos romances reportagem. Conforme sustenta Clarke (2006, p. 337),

Durante muito tempo Truman sustentou que a não-ficção poderia ser tão artística e atraente quanto a ficção. Segundo ele, a única razão de em geral ser considerada uma espécie inferior de literatura era ser escrita quase sempre por jornalistas que não estavam equipados para explorá-la. Somente um escritor 'com total controle das técnicas ficcionais' poderia conferir a ela o *status* de arte. "O jornalismo se move no plano horizontal, conta as histórias; a ficção – a boa ficção, move-se verticalmente, mergulha fundo nas personagens e nos fatos. Ao tratar um fato real com essas técnicas (o que o jornalista não pode fazer até aprender a escrever), é possível fazer essa síntese", disse ele. Porque os bons ficcionistas desdenhavam a reportagem e os repórteres não aprenderam a escrever a boa ficção é que a não-ficção nunca realizara seu potencial. [...] Truman insistia ser o primeiro a mostrar o que é possível fazer com esse material tão depreciado. *A sangue frio* era um novo tipo de literatura, um romance de não-ficção.

⁶ "O título *A sangue frio* se revelaria ambíguo, referindo-se em primeira instância à brutalidade das mortes dos Clutters, em que uma família inocente foi amarrada e amordaçada e alvejada com uma espingarda à queima-roupa, um por um, mas também, ironicamente, para o legalmente mortes planejadas de Hickock e Smith pelo estado após os aborrecimentos legais prolongados tão comuns em tais casos. A frieza burocrática da pena capital torna-se assim parte do tema da punição do crime." (BURNS, 1993, p. 70, tradução nossa).

No ano seguinte ao lançamento de *A sangue frio*, Capote começou a colher os tão esperados frutos de seu trabalho. Pela primeira vez em muito tempo, uma quantidade considerável de dinheiro começava a circular em seu bolso e ele pode se dar ao luxo de descansar e escrever. A venda de *Bonequinha de Luxo* para a *Paramount* também rendia bastante e ele começou a receber adiantamentos da *New Yorker* para produzir mais. Ele não estava exatamente rico, porque parte de seus recebimentos foram destinados para muitos impostos e taxas vigentes na época, mas passou a ter uma vida um tanto quanto mais confortável.

4.3 Truman Capote e os processos criativos cinematográficos de *In cold blood* (*A sangue frio*) e *Capote*

Figura 3 – Capote com Robert Blake (Perry) e Scott Wilson (Dick) no set de *In cold blood*



Fonte: (SMITH, 2015, não paginado).

A visibilidade de Capote aumentou ainda mais com a adaptação cinematográfica, *In cold blood*, dirigida por Richard Brooks e lançada também em 1966. Capote se envolveu muito profundamente em todas as etapas da produção, escolhendo a dedo o diretor e apoiando decisões importantes, como a exigência de Brooks para que as filmagens acontecessem em preto e branco, mesmo contra a indicação do estúdio. Na imagem 3, vemos Capote no *set* de filmagens, ao lado dos atores Robert Blake (que interpreta Perry Smith) e Scott Wilson (que interpreta Dick Hickock), um pouco atrás dos outros dois.

As filmagens aconteceram em Holcomb, em localidades reais pelas quais os Clutter passaram e que foram descritos no livro, o que incluía a própria casa em que a família morreu:

Figura 4 – Capote em frente à casa dos Clutter



Fonte: Jack Garofalo/Paris Match via Getty Images (TRAPASSO, 2019, não paginado).

Figura 5 – A casa dos Clutter



Fonte: (HOGG, 2019).

A seguir, uma descrição da casa – encontrada quase nas primeiras páginas do primeiro capítulo do livro *A sangue frio*:

A casa – projetada na maior parte pelo próprio sr. Clutter, que a planta demonstrava ser um arquiteto sensato e sóbrio, embora não fosse notável pelo

sentido decorativo – fora construída em 1948 ao preço total de 40 mil dólares. (O valor de revenda era agora de 60 mil.) Situada ao final de um longo caminho de acesso, uma alameda sombreada por duas alas de olmos chineses, a vistosa casa branca, erguida no meio de um amplo gramado bem cuidado, causava impressão em Holcomb; era um lugar que as pessoas costumavam apontar. (CAPOTE, 2003, p. 28-29).

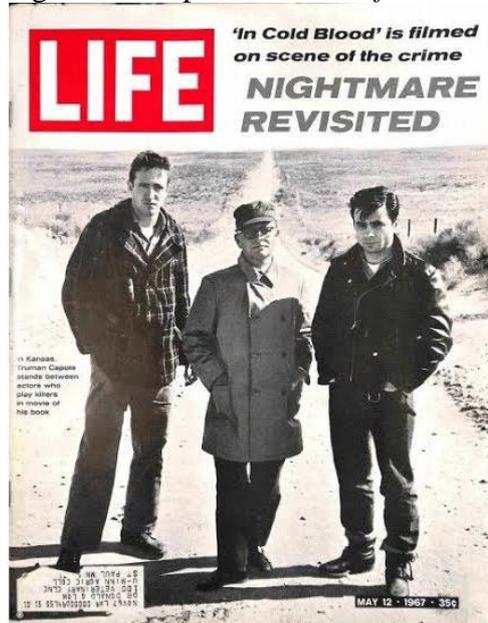
Em um primeiro momento, ao comparar com as imagens 4 e 5, a descrição pode soar um tanto quanto floreada. Por conseguinte, é preciso levar em consideração as características estruturais de uma residência que eram valorizadas na época, mas também o poder do autor ao romancear certos detalhes ao longo da narrativa.

Ainda em relação ao local das filmagens, Clarke pontua que

Brooks insistiu em que o filme fosse feito lá ou em nenhum outro lugar, e acabou conseguindo permissão para filmar não apenas no tribunal, mas na própria casa dos Clutter. Depois, convenceu sete jurados originais a se sentarem novamente na tribuna, contratou o mesmo carrasco que executara Dick e Perry e tirou do retiro o cavalo de Nancy Clutter. Quando a atriz que fazia Nancy montou a égua, a fiel ‘Babe’ instintivamente foi para o pomar dos Clutter, onde Nancy sempre a levava. (CLARKE, 2006, p. 364).

A estreia do filme rendeu para Capote a capa da revista *Life*, com direito a fotos entre os atores que representaram os assassinos, conforme imagem 6.

Figura 6 – Capa da revista *Life*



Fonte: (COVER PRINT, 1967)

Sobre detalhes do filme *In cold blood*, Clarke ainda esclarece que

O filme estreou no final do ano e recebeu críticas excelentes. É tão preciso e imparcial quanto Truman queria que fosse, mas apesar dos esforços de Brooks não tem o mesmo impacto do livro. Paradoxalmente, é menos cinematográfico: os *flashbacks* são desajeitados, o ritmo é lento. E o pior é que Brooks acrescentou uma personagem, um repórter de aparência lúgubre, cujo objetivo é pregar contra a pena capital. Truman elogiou o filme em público, mas privadamente tinha suas reservas: “A introdução do repórter, que age como um coro grego, não faz sentido. Faltou também mais sobre a família Clutter. O livro é sobre seis vidas, e não duas, e não foi bom ter se concentrando tanto em Perry e Dick. Por outro lado, achei que os atores que fizeram os dois rapazes muito bem escolhidos; estavam muito bem, foram muito bem dirigidos”. (CLARKE, 2006, p. 365).

Com a prosperidade vigente em sua vida, Capote continuou a escrever contos e publicá-los, a viajar como gostava, a frequentar festas e a fazer contatos. Mas, com o passar dos anos, seu ritmo começou a se estagnar: ele não rendia como antes, seu relacionamento com Jack Dunphy se fragilizou, teve outros breves casos amorosos, envolveu-se em mais brigas e fofocas com pessoas famosas e suas produções, enfim, se estagnaram. Ele não conseguira outro sucesso como *A sangue frio*, embora já estivesse um tanto quanto conformado em relação ao resultado modesto; todavia, desejava ter mais destaque em seus escritos. Na década de 1970, teve recepções mornas em relação a suas obras, não por serem consideradas ruins, no entanto porque seu passado, afinal, era muito mais glorioso.

Em 2005, o diretor americano Bennet Miller esteve à frente de uma obra cinematográfica de cunho biográfico a respeito de Truman Capote, denominada *Capote* (2005). O ator Philip Seymour Hoffman (1997-2014) – já conhecido por *performances* interessantes em filmes como *Perfume de Mulher* (1992), *O Grande Lebowski* (1998), *O Talentoso Ripley* (1999) e *Cold Mountain* (2003) – ganhou o papel principal.

Presentes em cena estão também: Catherine Keener, como Nelle Harper Lee; Clifton Collins Jr., como Perry Smith; Mark Pellegrino, como Dick Hickock e Chris Cooper como Alvin Dewey. Um elenco de peso, que igualmente estava preparado para entregar interpretações marcantes.

Para a imagem 7, retirada do *GI* (2014, não paginado), tem-se a seguinte informação: “Para a divulgação do filme *Capote* (2005), Philip Seymour Hoffman (Capote) e Clifton Collins Jr. (Perry Smith), reproduzem uma das famosas fotos de um encontro entre os dois, registrado por Richard Avedon em abril de 1960”.

Figura 7 – Perry (Clifton Collins Jr.) e Capote (Philip Seymour Hoffman)



Fonte: Divulgação (G1, 2014).

As críticas, de maneira geral, foram muito positivas, mas o livro ainda sobressaía na frente em muitos aspectos, inclusive na opinião do próprio Capote. A ideia não foi fazer uma espécie de adaptação cinematográfica. Na verdade, a abordagem se concentrou especialmente no período de vida em que Capote escreveu *A sangue frio*, desde pouco antes de se deparar com a pequena notícia de fim de página no jornal, até a conclusão e publicação do livro. Como fonte, o roteirista Dan Futterman utilizou a mesma biografia de Gerald Clarke que embasa o presente capítulo, intitulada *Capote* e publicada pela primeira vez em 1988, cuja edição que usamos é a de 2006.

Durante o filme, é possível perceber que a história tenta – e demora a – encontrar seu final, assim como aconteceu com Capote na vida real. Finalizar o livro se tornou uma jornada cansativa e custosa, porém ele estava obstinado, algo transmitido com muita clareza por Hoffman. Também é nítido o retrato do autor como uma pessoa um tanto quanto egoísta. Além de manipuladora, especialmente quando a filmagem mostra que ele oferece dinheiro a guardas para ter acesso às celas dos prisioneiros.

Enxergar Capote assim ajuda a alimentar alguns questionamentos acerca de seu processo criativo. O que de fato não é ficcional em seu relato? A maneira como Capote, um personagem no filme, conduz a sua investigação deixa algumas lacunas a respeito de tais questionamentos. Na biografia, um leitor curioso pode se atentar para as mesmas perguntas, mas a película se encarrega de reforçar dúvidas em alguns momentos de cena.

Um exemplo é quando Perry confronta Capote acerca do nome de seu livro. Algo que o autor vinha negando contar a ele por meses, porque poderia imaginar exatamente aquela reação agressiva e indignada. Perry não gostou e não concordou com a essência do título, mas Capote o manteve. Será que, mesmo depois de conhecer mais a fundo as particularidades dos criminosos, Capote se comoveu com suas histórias? Até que ponto a história de Perry, como destrinchada em *A sangue frio*, é real? Quando a mão de Capote se virou para favorecer sua personalidade, de alguma maneira, devido à amizade não intencionalmente construída entre eles?

A crítica de Peter Bradshaw, escrita para o jornal *The Guardian*, em 24 de fevereiro de 2006, aponta que o Capote de Hoffman, em especial nesta cena,

também é um mentiroso compulsivo: talvez algo necessário para a arte de escrever romances de não-ficção. Capote é mostrado contando alegremente a um amigo sobre o título brilhante que ele escolheu para o livro. Na cena seguinte, Perry Smith (Clifton Collins Jr), desconfiado de como seu novo melhor amigo vai retratá-lo, pergunta a Capote qual será o título – e Capote suavemente lhe diz que não decidiu. Na verdade, é uma das raras ocasiões em um filme em que um personagem é mostrado mentindo sem nenhum momento explícito e retributivo de revelação, por menor que seja, para nos assegurar que o mentiroso sabe o que está fazendo e que mentir é errado. (BRADSHAW, 2006, não paginado, tradução nossa).⁷

Ainda é interessante mencionar que a interpretação de Hoffman foi considerada brilhante por boa parte dos críticos. Kim Newman escreveu para a revista *Empire*, em 27 de janeiro de 2006:

Além de ser um pé e meio alto demais, o que é brilhantemente escondido da câmera, Philip Seymour Hoffman é milagrosamente bem escalado como Capote, um homem que dedicou sua vida a se tornar uma aparente caricatura de si mesmo. Hoffman faz aquela voz de desenho animado (Capote parecia muito com o vira-lata desamparado Droopy de Tex Avery) perfeitamente, mas mostra o cérebro astuto, frio e compulsivo trabalhando por trás dos olhos brilhantes. Observe como Capote, à primeira vista e soando como o tipo de rainha extravagante que você esperaria receber de alcatrão e penas no centro da América em 1959, se aproxima dos principais atores no caso, cortejando testemunhas e fazendo amizade com o policial no caso (Chris Cooper) por meio de sua esposa com inclinação literária (Amy Ryan). Embora fique ambigualmente apaixonado pelo ‘sensível’ Perry, Capote pode mentir

⁷ “is also a compulsive liar: perhaps necessary for the craft of non-fiction novel-writing. Capote is shown gleefully telling a friend about the brilliant title he has hit on for the book. In the very next scene, Perry Smith (Clifton Collins Jr), suspicious of how his new best friend is going to portray him, asks Capote what the title is going to be - and Capote smoothly tells him he hasn't decided. It is actually one of the very rare occasions in a movie when a character is shown lying without any explicit, retributive moment of disclosure, however small, to reassure us that the liar knows what he is doing and that lying is wrong”. (BRADSHAW, 2006, não paginado).

calmamente através das grades sobre o título crítico que escolheu para o livro que espera limpar o nome de seu amigo. (NEWMAN, 2006, não paginado, grifo do autor, tradução nossa).⁸

Fica claro, assim, como o trabalho do ator contribuiu para reconstruir uma aura controversa que sempre envolveu a figura de Truman Capote. Na cerimônia do Oscar de 2006, Philip Seymour Hoffman levou a estatueta de Melhor Ator para casa, enquanto Bennett Miller levou a de Melhor Diretor. O filme ainda foi indicado nas categorias Melhor Filme, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Atriz Coadjuvante, para Catherine Keener.

A experiência cinematográfica com *Capote* evidencia, por fim, como o autor praticamente encerrou a sua carreira literária após *A sangue frio*, devido ao trabalho árduo e ao desgaste psicológico que o levou para a imersão no álcool. As palavras de Bradshaw (2006, não paginado, tradução nossa) para o *The Guardian* se fazem, mais uma vez, pontuais: “Capote sacrificou tudo e todo mundo por seu grande livro. Havia um tipo de integridade em sacrificar a si mesmo, também”⁹.

4.4 O final da carreira e a morte de Truman Capote

Em seus últimos momentos de vida, Capote começou a escrever *Answered Prayers*, traduzido mais tarde para *Súplicas Atendidas*, livro que ele já havia imaginado cerca de vinte anos antes e até mesmo divulgado e falado sobre o assunto publicamente. Fazia diversas anotações a respeito de acontecimentos e triunfos de seu passado, e baseava-se em figuras reais que passaram por sua vida para construir os personagens. Mas, conforme sua saúde piorava, mais o trabalho se atrasava, uma vez que ele precisava fazer várias pausas.

Logo no começo de 1984, Truman Capote sofreu duas quedas, que o levaram para o hospital em estado alarmante. Durante sua recuperação, o médico aconselhou veementemente que ele parasse de vez com a ingestão de álcool e, a partir de então, ele teve uma tentativa

⁸ “Aside from being a foot-and-a-half too tall, which is brilliantly concealed from the camera, Philip Seymour Hoffman is miraculously well-cast as Capote, a man who devoted his life to becoming an apparent caricature of himself. Hoffman does that cartoon voice (Capote sounded a lot like Tex Avery’s forlorn mutt Droopy) perfectly, but shows the canny, cold, compulsive brain working behind the sparkling eyes. Note how Capote, at first sight and sound the sort of flamboyant queen you’d expect to be tarred and feathered in middle America in 1959, gets close to key players in the case, wooing witnesses and befriending the cop on the case (Chris Cooper) through his literary-inclined wife (Amy Ryan). Though he becomes ambiguously smitten with the ‘sensitive’ Perry, Capote can calmly lie through the cell-bars about the judgmental title he has chosen for the book he hopes will clear his pal’s name.” (NEWMAN, 2006, não paginado, grifo do autor).

⁹ “Capote sacrificed everyone and everything for his great book. There was a kind of integrity in sacrificing himself, too”. (BRADSHAW, 2006, não paginado).

dedicada a se livrar de vez do vício. Contudo, tentar não foi suficiente, e logo ele teve algumas recaídas e continuava com a mistura incessante de medicamentos. Em agosto daquele ano, já bastante debilitado, Capote teve sua primeira overdose e chegou, mais do que nunca, bem perto da morte.

Com a tensão da situação, ele terminou efetivamente seu relacionamento com Jack Dunphy e passou a viver na casa de uma de suas amigas mais antigas em Los Angeles, Joanne Carson. Ela esteve com ele em seus últimos momentos, presente ao seu lado para ouvir suas angústias e acompanhar os passos cada vez mais lentos daquela que seria sua última obra. Sobre esta, Clarke pontua que Capote era esperançoso:

Não fazia muito tempo que um amigo lhe perguntara a quantas andava *Answered Prayers*. “Prefiro não falar disso”, respondeu ele com petulância. Depois, a expressão de seu rosto suavizou, e com um olhar ao mesmo tempo de interrogação e de tristeza, acrescentou: “Sonho com ele, e meu sonho é tão real como um pisão no pé. Todas as personagens com quem vivi estão lá, brilhantes e reais. Parte do meu cérebro diz: “O livro é tão bonito, tão bem construído – nunca houve outro tão belo”. E a outra parte diz: “Ninguém pode escrever tão bem”. (CLARKE, 2006, p. 508).

A um mês de seu sexagésimo aniversário, na tarde de 23 de agosto de 1984, Truman Capote deu seus últimos sinais de sanidade. Por alguns momentos, ficava lúcido; em outros, fadigado e cansado, com feições indistintas, que sua amiga Joanne não conseguia identificar. Dois dias depois, em 25 de agosto – um sábado, quando ela foi acordá-lo para o café da manhã, ele pediu para continuar dormindo e, mais tarde, quando ela tentou acordá-lo novamente para almoçar, ele já estava morto.

Na autópsia, segundo Clarke (2006, p. 509), não havia “nenhum mecanismo claro de morte” e, assim, determinou-se que ele “morreu de uma doença do fígado complicada pela flebite e intoxicação múltipla”. Apesar do diagnóstico, o legista constatou que Capote não apresentava nenhum tipo de sintoma de doença no fígado, apenas demonstrava sinais de uma pré-cirrose. Não havia álcool no sangue e pode ser que uma overdose de pílulas tenha acelerado sua condição derradeira. Dúvidas a respeito da ingestão ter sido proposital ou acidental ainda são comuns quando o episódio é discutido.

Mais tarde, em uma entrevista concedida por Joanne à imprensa, de acordo com Clarke (2006), ela declarou como tinha sido sua última conversa com Capote, naquela manhã fatídica em que o chamou às sete e meia da manhã.

Ao final de sua vida e com uma trajetória marcante, segundo Burns (1993, p.66) mesmo que Capote apresentasse "uma fascinação grotesca pela violência" e tivesse traços de escrita similares a Poe, Flannery O'Connor e Carson McCullers, todos eles eram autores muito

superiores a Capote, e talvez seu reconhecimento fosse sustentado por outros vieses. Burns coloca que

What one can finally say about the art of Truman Capote is that, while it possesses sharp observation, technical though not innovative skill, and emotional power, it lacks depth. As we have seen, his finest work, *In cold blood*, refused to go as deep as it might have done, and all his work holds to a glittering surface, which accords with the large public recognition the author so avidly sought and gained. (BURNS, 1993, p. 75)¹⁰

Súplicas Atendidas foi publicado postumamente, em 1986, de maneira incompleta, e foi considerada uma das obras mais esperadas do autor à época, depois de *A sangue frio*. Em decorrência de sua morte, que embora não tenha traços trágicos, deixou um rastro de tristeza na alta sociedade americana. E, assim, Truman Capote teve, finalmente, seu legado eternizado na literatura americana, tanto por seu talento, questionado por muitos já àquela época, quanto por sua personalidade vivaz e irrefreável.

¹⁰ O que se pode finalmente dizer sobre a arte de Truman Capote é que, embora tenha uma observação aguçada, técnica, embora não inovadora, e poder emocional, carece de profundidade. Como vimos, seu melhor trabalho, *In cold blood*, recusou-se a ir tão fundo quanto poderia ter feito, e todo o seu trabalho mantém uma superfície brilhante, o que está de acordo com o grande reconhecimento público que o autor tão avidamente buscou e conquistou. (BURNS, 1993, p. 75, tradução nossa).

CAPÍTULO II

A CONSTRUÇÃO DO NOVO JORNALISMO

No primeiro momento de análise, é preciso direcionar o olhar para a estrutura de um romance jornalístico. Para tanto, é fundamental perpassar, ao menos, pelas definições básicas que envolvem ficção, não-ficção e romance. Em seguida, a arguição passa para a estrutura de uma reportagem, com seus elementos e usos dentro de diferentes contextos.

Realizar o cruzamento de informações é indispensável para que se entenda o que é, de fato, o Novo Jornalismo. Afinal, o gênero é a união entre os dois formatos citados (reportagem e romance). Mas, a partir deles, desenvolve também características próprias, que serão reconhecidas dentro de trechos e diagnósticos de *A sangue frio*, de Truman Capote.

7.1 A definição de romance

Tão logo *A sangue frio* começou a tomar forma, Capote batizou seu livro de “romance sem ficção”. Na apresentação da edição de 2003, publicada pela editora Companhia das Letras no Brasil, Ivan Lessa comenta “Truman Capote batizou seu livro de ‘romance sem ficção’. Para ele, jornalismo era apenas fotografia literária. Ele ambicionava algo mais. Um gênero só para ele” (LESSA, 2003, p. 11, grifo do autor).

Mas até que tracemos o caminho rumo ao Novo Jornalismo, é preciso voltar um pouco no tempo para analisar a definição de romance como gênero. Afinal, a construção da narrativa de Capote só pode ser concluída porque ele buscou apoio nas raízes do romance. Nas quais, é fundamental ressaltar, ele já havia edificado um legado significativo dentro da ficção norte-americana, antes de se dedicar à obra *A sangue frio*.

A forma literária do romance ainda é considerada relativamente recente. A princípio, identificam-se manifestações do gênero tão logo a epopeia começa a perder forças. No entanto, a palavra “romance” passa a ser usada somente mais tarde, na Idade Média, para apontar uma escolha linguística (STALLONI, 2001).

Há variadas definições possíveis. Inicialmente, o romance se relacionava a histórias de aventuras amorosas, escritas em prosa. Depois, acresceram-se os valores morais dentro do contexto. Mas hoje, esteticamente, muito se descarta em relação a tais princípios. Domingues enfatiza um conceito atual:

A concepção moderna de romance que surge é a ideia de busca da verdade com base nas questões individuais, cujo critério basilar é a fidelidade à experiência individual. Assim, o romance rompe com a tradição do texto anterior e passa a enfatizar, na prosa de ficção, a relação entre vida e literatura. (DOMINGUES, 2013, p. 189).

Ainda é essencial considerar que, com a ascensão do romance, as publicações eram propositalmente direcionadas a um público consumidor, concentrado na burguesia. As tecnologias tipográficas estavam mais avançadas e tornaram essa manifestação literária muito mais acessível e popular. Para completar a explicação, é importante acrescentar as constatações de Watt (1990, p. 19), que implicam que “o romance se diferencia de outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente”.

Watt (1990) ainda pondera em seu principal estudo, *A Ascensão do Romance*, que três escritores ingleses do século XVIII são os responsáveis por criar o romance moderno e elevar o gênero a uma posição efetiva de reconhecimento: Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. Segundo o autor, os dois últimos, inclusive, se consideravam criadores de uma nova forma literária e viam em sua obra uma ruptura com a ficção antiga. Para justificar sua escolha, ele ainda afirma sobre o formato do romance:

[...] a ausência de convenções formais no romance não tem importância diante de sua recusa aos enredos tradicionais. Evidentemente o enredo não é uma coisa simples e nunca é fácil determinar o grau de sua originalidade; todavia a comparação entre o romance e as formas literárias anteriores revela uma diferença importante: Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado. (WATT, 1990, p. 14-15).

A argumentação de Watt (1990), por fim, também se estende ao resgate do termo “realismo”, sendo ele uma das características do romance. Para o autor, ele não se refere exatamente ao movimento Realista da literatura, mas à tentativa que o romance faz de uma realidade plausível dentro da narrativa, algo que não acontecia em produções textuais anteriores, como a epopeia. O realismo se dá na identificação do leitor com a narrativa que ele tem em mãos, algo que Truman Capote prezou inteiramente durante o desenvolvimento de *A sangue frio*.

Não é incomum observar que, ao longo do tempo, muitos romances expressivos para a literatura ganharam nomes de pessoas ou de lugares. Mas outras particularidades também puderam ser percebidas, em especial em relação a épocas e países ao redor do mundo. A

contextualização das histórias que obedecem ao momento vivido pelo escritor em seu país de origem ou naquele em que ele morou ou visitou fortaleceu a percepção social das obras.

Bons exemplos que ilustram tal cenário são Gustave Flaubert, Liev Tolstói e Machado de Assis. *Madame Bovary*, de Flaubert (2017), ocupa uma posição central na história do romance: a princípio, era considerado uma leitura indecente e proibida às mulheres, e depois de um longo caminho percorrido por décadas passou a representar a observação insubornável da realidade (CARPEAUX, 2017). Tolstói, autor de *Anna Karenina*, é contemporâneo de Flaubert, e responsável por outras obras, em especial contos, que misturava ficção, reportagem e memória. Machado de Assis, por outro lado, escreveu romances que registraram as inúmeras mudanças pelas quais o Brasil passava à sua época, com forte crítica social ao império e a escravidão, bem como à sociedade que considerava como hipócrita.

Como Capote nasceu e viveu nos Estados Unidos, e Holcomb, no interior do Kansas, é palco para *A sangue frio*, é importante perpassar alguns aspectos do romance americano. Principalmente, para sustentar seu envolvimento no Novo Jornalismo e possibilitar um paralelo em termos de elementos e características similares.

Tudo se estabelece com maior fervor na década de 1920, em meio a períodos de mudanças sociais e econômicas. A Lei Seca, que durou de 1920 a 1933, proibiu a fabricação, o transporte e a venda de bebidas alcoólicas em todo o país. A determinação afetou até mesmo a Constituição dos Estados Unidos, e abriu portas para um período de perseguição a traficantes e agitação em bares clandestinos.

Na mesma época, a música negra, como o *jazz* e o *blues*, começava a ganhar mais visibilidade. Tantos acontecimentos passaram a refletir diretamente na realidade dos escritores. Segundo Domingues (2013), enquanto alguns partiram para outros lugares, como Paris, outros permaneceram e aproveitaram as fortes mudanças para desenvolver novas técnicas modernistas e aproveitar oportunidades de fertilizar seu solo criativo.

Entre nomes do romance americano da década de 1920, dois se destacam: F. Scott Fitzgerald, autor de *Este Lado do Paraíso* (1920) e *O Grande Gatsby* (1925), e Ernest Hemingway, responsável pela escrita de *Adeus às Armas* (1929) e *Por quem os sinos dobram* (1940). Ambos, é indispensável comentar, com uma breve passagem pela vida jornalística logo no começo de suas carreiras. Enquanto Hemingway tinha uma narrativa descritiva e naturalista, devido à sua experiência na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), Fitzgerald nunca teve contato com uma violência do tipo e tinha uma escrita voltada para como o indivíduo se portava dentro da sociedade, que tentava juntar seus pedaços em meio a tantas crises estruturais.

Nas décadas seguintes, 1940 e 1950 em particular, o período pós-guerra trouxe a pobreza, a descrença e uma preocupação maior sobre questões sociais e políticas. Era preciso reconstruir a vida, repaginar hábitos, reencontrar propósitos. Portanto, ao chegar na década de 1960, o romance estava pronto para abordar questões de cunho social: “o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas” (WATT, 1990, p. 17). Não apenas individuais, mas que envolviam o mundo exterior. Simultaneamente, o jornalismo ganhou força para registrar a mudança na vida real, e mais: para denunciar, conscientizar, se manifestar, e servir como referência e veículo em lutas coletivas. Como reforça Domingues (2013, p. 193)

O cenário de mudanças políticas, econômicas e sociais parecia propício para novas manifestações artísticas e culturais. No campo do jornalismo, hoje se vê, a efervescência social também resultaria em um estilo diferente de escrever reportagens e oferecê-las para um público que também se modificava.

É importante, portanto, retomar a forma e a intenção, tanto do jornalismo quanto da literatura. Se o jornalismo procura objetividade e precisão, a literatura permite a multiplicidade de sentidos e a poeticidade. Ao pensar nisso, Resende (2002) exemplifica o texto wolfeano. O autor considera que Wolfe prima pelo zelo dedicado à forma, ao modo como o fato é relatado, mas contrapõe que o universo factual não resguarda a rigidez imposta ao discurso jornalístico. Pelo contrário, é uma expansão de um universo verbal muito mais amplo. Resende ainda discute que

Os fatos, material primeiro do discurso jornalístico, antes de serem engolidos, também são objetos dessa reflexão. São pedaços do dia a dia que devem ser repensados, removidos de um caráter pressuposto, e por vezes fatídico, e reelaborados dentro de um campo amplo, assim chamado de produção literária. (RESENDE, 2002, p. 27).

Resende (2002) ainda postula que a chamada "literatura do fato" constitui um novo estilo de narrar, porque simplesmente narra um fato de um modo jornalístico mais completo. Dessa maneira, representa um salto em relação à prática jornalística tradicional, e viabiliza a reflexão acerca do discurso pautado na isenção e na imparcialidade do relato.

Logo, o jornalismo cruzou, efetivamente, o caminho da literatura, o que poderia ser o início da discussão entre a relação entre ficção e não-ficção. Para entendê-la melhor, é interessante se debruçar por um momento sobre a definição e a estrutura de uma reportagem.

7.2 A definição e a estrutura de reportagem

Segundo Machado (2012), a reportagem abrange de fatos do momento até grandes temas contemporâneos. É desenvolvida a partir da investigação e do esforço do jornalista. E pode ser definida como um gênero narrativo, pois, em sua essência, está uma história. Entretanto, não apresenta uma narrativa ficcional, como é possível encontrar em um romance. Ela tem, como principal objetivo, informar, emocionar e contextualizar.

Com base em entrevistas com pessoas e recorrendo a números e dados concretos de realidade, a reportagem procura ser imparcial, ainda que o ideal máximo de imparcialidade seja inatingível, uma vez que desde a época da Revolução Francesa (1789) havia uma constante preocupação em reunir relatos e impressões sobre uma movimentação política e social tão expressiva (GONÇALVES; SANTOS; RENÓ, 2016).

Mas somente no século XIX, quando o capitalismo se consolidou, é que a reportagem se tornou parte indissociável do jornalismo. As máquinas de impressão fizeram com que o processo de distribuição em larga escala de periódicos e jornais fosse ainda mais fácil. Em um ritmo de vida que se tornou frenético em todo o mundo, todos precisavam estar bem-informados para conversar, trabalhar e viver. Sendo assim, o consumo de comunicação passou a ser intenso e o processo de transformação de um conteúdo oral em escrito se apresentou de maneira rápida (GONÇALVES; SANTOS; RENÓ, 2016).

Com o passar do tempo, a estrutura da reportagem ganhou novas nuances. Constituiu-se, embora sem data definida historicamente, como um gênero narrativo, e passou a ser dividida em classificações que levam em conta o conteúdo, o ponto de vista do narrador (o repórter), e a perenidade do que é registrado. A categorização de Austin Warren (*apud* CHAPARRO, 1998), por exemplo, é uma das mais famosas e preza pelo olhar específico do repórter, tanto dentro quanto fora do fato.

O autor separa a reportagem como sendo de quatro tipos diferentes. O primeiro é considerado como de acontecimento, quando uma narrativa é tida como fato observado e concretizado. O segundo tipo é chamado de ação, quando se segue a evolução temporal do fato e a reportagem se torna fundamentalmente narrativa. O terceiro é denominado como de citações, porque inclui citações diretas e indiretas dos personagens, é bastante descritiva e um modelo aplicado em coletivas de imprensa. O quarto e último, é a reportagem de seguimento, que abrange acontecimentos anteriores, fatos presentes e constatações futuras, uma estrutura aplicada em fatos que têm potencial noticioso por mais dias. Entretanto, há desdobramentos mais apurados que partem das concepções iniciais (WARREN *apud* CHAPARRO, 1998).

Como a concepção de Machado (2012), que aponta, entre quinze novas definições, a de reportagem documental/*quote-story*, em uma explicação que complementa a essência do Novo Jornalismo, que propõe trabalhar o texto de uma maneira mais sofisticada e complexa. A autora propõe que a classificação “relata acontecimentos apresentando elementos de forma objetiva, acompanhados de citações que complementam e esclarecem o assunto tratado” (MACHADO, 2012, p.7). Pode-se dizer, com base na afirmação, que não há uma regra específica para definir tipos ou a própria estrutura da reportagem por si só.

Entretanto, ela contém, no sentido estético de sua organização, elementos-chave comuns a praticamente todos os formatos: título, linha fina (linha descritiva em letras menores que vem logo após o título), lide (ou *lead*, a abertura do texto jornalístico, que apresenta da maneira resumida o conteúdo ou o fato principal da reportagem e responde às perguntas: o quê?, quem?, quando?, onde?, como? e por quê?) e o desenvolvimento narrativo detalhado, com os personagens (agentes do fato) e demais repercussões, conclusivas ou não até o momento da publicação.

Diante da grande mistura de subsídios para se construir uma reportagem de acordo com os mais diferentes objetivos, vale ressaltar que o material final pode apresentar uma narrativa híbrida. Ou seja, se mostrar como uma mistura de uma ou mais classificações. A reportagem começou a se aproximar com mais fervor das técnicas literárias. Como se menciona em Gonçalves, Santos e Renó (2016, p. 234-235):

A reportagem também flerta com outros gêneros, como a literatura, por exemplo. Isso já foi mencionado por Machado (2012), com a “reportagem novelística”, mais uma das denominações de reportagens que utilizam métodos de captação e técnicas literárias, diferenciando-se da reportagem diária nos jornais. Hibridismo defendido por alguns e negado por outros, a reportagem não só flerta com a arte, mas com a ciência. [...] O uso das técnicas literárias para a elaboração da narrativa, incluindo narração, descrição, diálogo, exposição, perspectivas narrativas do narrador e/ou dos personagens/ fontes, digressões, fluxo de consciência do personagem, como diz Lima (2004), são possibilidades.

É a partir do hibridismo narrativo que se chega, finalmente, ao Novo Jornalismo. Embora muitos escritores do movimento não tenham propositalmente apostado no cruzamento de referências, afinal, a reportagem tem um caráter bastante experimental e adaptável a situações e recursos, somente ele possibilitou a integração completa da reportagem dentro da literatura.

7.3 Novo Jornalismo e suas características

Não se sabe ao certo a origem do termo Novo Jornalismo. Muito embora seja atribuído a Tom Wolfe (2005), ele afirma, em seu livro *Radical Chique e o Novo Jornalismo – O espírito de uma época em que tudo se transformou radicalmente, inclusive o jeito de fazer reportagem* (Companhia das Letras, 2005), que não faz ideia de quem cunhou a expressão. Apenas se diz responsável por ajudar a disseminá-la.

No entanto, não é preciso ir muito além. Ao analisar o termo, percebe-se que era uma nova maneira de desenvolver uma matéria jornalística, em uma explicação simplista e crua. Mas mesmo que Wolfe (2005) se exima de responsabilidade e que não tenhamos acesso a pormenores de suas raízes, é o autor quem ajuda a entender melhor como a proposta do movimento se constitui.

Para discutir sobre o conceito de Novo Jornalismo, é fundamental resgatar as palavras do próprio Wolfe (2005, p. 19), que afirma que uma produção do gênero “era a mais sincera forma de homenagear o romance e àqueles grandes, os romancistas, claro”. Tal afirmação nos leva a pensar em um tempo mais distante, no fim do século XIX e início do século XX (aproximadamente entre 1865 e 1920), e viajar para a Europa.

Naquela época, a escola literária do realismo ganhava forma e evidenciava nomes como Gustave Flaubert e Charles Dickens. É a partir deles que muitos dos métodos de apuração do Novo Jornalismo se desenvolveram: as extensas pesquisas acerca da linguagem utilizada na narrativa, a avaliação minuciosa de pessoas e costumes, e o olhar cauteloso para as classes marginalizadas. Mais tarde, na década de 1930, escritores como Hemingway e John Steinbeck trouxeram suas características para o romance norte-americano, tornando-se parte importante do realismo nos Estados Unidos. Sobre a influência recebida, que se intensificou a partir do momento em que o realismo começou a decair na década seguinte e incentivou os jornalistas a abraçarem a ambição pela ficção, Wolfe descreve em seu estilo rasgado e exagerado que:

É difícil explicar o que a ideia de escrever um romance significava nos anos 40, 50 e até no começo dos anos 60. O Romance não era uma mera forma literária. Era um fenômeno psicológico. Era uma febre cortical. Fazia parte do glossário da Introdução geral à psicanálise, em algum ponto entre narcisismo e neurose obsessiva. (WOLFE, 2005, p. 16).

É importante apontar que o Novo Jornalismo também costumava ser chamado, genericamente, de “jornalismo literário”. Pena considera sobre o Novo Jornalismo o seguinte:

O conceito é muito amplo. Significa potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer amplamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. (PENA, 2006, p. 13)

Pode-se dizer que o Novo Jornalismo é uma das expressões mais significativas do jornalismo literário, no entanto, ela não foi a primeira. Ainda segundo Pena (2006), o folhetim e a entrevista foram pontos de partida para que o gênero começasse a se manifestar no início do século XX. Hoje, o jornalismo gonzo, o Novo Jornalismo e até mesmo a biografia são considerados como vertentes do jornalismo literário.

Mas mesmo com um foco tão bem definido, o Novo Jornalismo ainda apresentava muitos problemas estruturais em seu início. Em sua fase de adaptação, os escritores em geral tinham dificuldades em encontrar a verdadeira voz do narrador. Wolfe (2005) comenta que, de maneira geral, o problema era sempre encontrado na não-ficção. E ainda cita o termo “*understatement*”, traduzido como “discrição”, frequentemente aplicado para que o texto tivesse um fundo neutro, exageradamente imparcial, “bege”.

O que fez com que os romances jornalísticos demorassem a engatar. A narrativa era arrastada, sem personalidade, monótona, sem energia. Diferenciava-se de uma reportagem comum pelos motivos errados e não causava o impacto desejado no público. Ao perceber tais condições, Wolfe (2005) decidiu se arriscar um pouco mais e adotou, pela primeira vez, um recurso que denominou de “voz da ribalta”. Em uma cobertura que fez sobre o contrabando de bebidas no interior de Nova York, adotou o mesmo sotaque dos contrabandistas locais. Segundo o autor,

Eu imitava o tom de um contrabandista de bebida de Ingle Hollow, a fim de criar a ilusão de olhar a ação pelos olhos de alguém que estava de fato na cena e envolvido nela, em vez de um narrador bege. Comecei a pensar nesse recurso como a *voz da ribalta*, como se diante do protagonista houvesse personagens falando na ribalta. (WOLFE, 2005, p. 33).

Contudo, apesar da inovação, a imparcialidade do texto ainda era defendida por muitos autores, como Gay Talese. No prefácio de seu livro *Fama e Anonimato – O lado oculto de celebridades, a fascinante vida de pessoas desconhecidas e um inusitado perfil de Nova York, por um mestre da reportagem* (Companhia das Letras, 2004), ele afirma que – mesmo que o Novo Jornalismo fosse encarado como ficção –, como escritor do gênero, não tinha a intenção de escrever ficção (TALESE, 2009). Preferia dizer que trabalhava com “postura jornalística ficcional, com muitos detalhes pessoais, ambientação, diálogos e uma completa identificação

com os personagens escolhidos e os seus conflitos” (TALESE, 2009, p. 16), e ainda comparava sua escrita com o trabalho que um diretor de cinema faz ao desenvolver um *storyboard*.

Wolfe confirma, inclusive, que por vezes se sentia igualmente deslocado:

Eu tinha a sensação, certa ou errada, de fazer coisas que ninguém havia feito antes no jornalismo. Costumava imaginar a sensação dos leitores ao encontrar tudo aquilo rolando num suplemento dominical. E gostava da ideia. Não me sentia parte de nenhum grupo jornalístico ou literário normal. (WOLFE, 2005, p. 37).

Percebemos, portanto, que, na medida em que o Novo Jornalismo crescia e se desenvolvia nas mãos de diversos autores com estilos e posicionamentos diferentes, surgiam os primeiros sinais de um paralelo sutil entre ficção e não-ficção dentro do gênero, sobre o qual falaremos a respeito com profundidade no capítulo seguinte da dissertação. Não obstante, todas as dúvidas não foram suficientes para barrar as produções dos novos jornalistas, que continuavam trabalhando intensamente, ganhando mais confiança e originalidade. A estrutura do romance jornalístico começou, então, a se tornar mais clara.

Wolfe (2005) ironiza que, se se acompanha de perto o progresso do Novo Jornalismo ao longo dos anos 1960, percebe-se que os jornalistas começaram a aprender, “do nada”, técnicas do realismo utilizadas por Henry Fielding, Tobias Smollett, Honoré de Balzac, Charles Dickens e Nikolai Gogol. O autor complementa seu pensamento com a seguinte constatação: “Por meio de experiência e erro, por ‘instinto’ mais que pela teoria, os jornalistas começaram a descobrir os recursos que deram ao romance realista seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu ‘imediatismo’, sua qualidade ‘absorvente’ ou ‘fascinante’” (WOLFE, 2005, p. 53, grifo do autor).

A partir de uma constatação tão contundente, Wolfe (2005) conclui que os jornalistas do movimento descobriram, aos poucos, que precisavam de apenas quatro recursos para estruturar um romance-reportagem básico.

A começar pela construção cena a cena, cuja ideia era narrar o acontecimento cena a cena, sem recorrer à uma reconstituição histórica. O ideal era passar, dentro do texto, a impressão de que tudo acontecia ao mesmo tempo em que a narrativa ocorre.

Há ainda o registro de diálogos completos. Sendo que muitos jornalistas estavam presentes em algum momento da cobertura imediata do fato, e não somente depois que ele havia sido encerrado. Assim sendo, conseguiam registrar diálogos completos e detalhados, que por serem mais realistas envolviam o leitor mais completamente do que os outros três recursos.

O ponto de vista da terceira pessoa é outra técnica, que visa apresentar cada cena ao leitor com a ajuda do ponto de vista de um personagem particular, para que o leitor se sinta dentro da cabeça dele e crie uma proximidade emocional com o acontecimento. A concepção aqui é um tanto quanto questionável, porque uma questão sempre assombrava escritores e público diante da constituição do texto: como um jornalista poderia, sem apelar para a ficção, falar tão acuradamente sobre os personagens de alguém que muitas vezes nem chegou a conhecer?

Não é à toa que Capote e seu romance *A sangue frio* foram tão questionados dentro da não-ficção. Conforme considera Lessa (2003, p. 10-11),

Capote, infelizmente mentia furiosamente. [...] ele garantia, em todos os seus depoimentos e entrevistas, ser capaz de memorizar horas de conversa, tendo treinado para isso com um amigo, que lia trechos de um livro e ele, Capote, depois, acertava lá por volta dos 95% do texto. Era sua maneira de dispensar o uso do odioso gravador, talvez o maior inimigo do bom jornalismo.

Ele ainda conta que Capote usou apenas uma pequena porcentagem do material que recolheu ao longo de suas investigações, pois, se tivesse publicado tudo, *A sangue frio* teria mais de duas mil páginas. São exemplos assim que tornam o ponto de vista a característica mais efêmera do Novo Jornalismo, e que o aproxima, mais uma vez, da ficção literária.

O quarto e último recurso é o registro de hábitos e costumes, que envolve registrar gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, preferências alimentares, comportamentos (em família, entre amigos, com os criados) etc. A intenção é evidenciar o *status de vida* de uma pessoa (um personagem), para mostrar como ela se expressa, sua posição no mundo, ou qual posição ela gostaria de ter, ou como se sente. É a técnica que mais se aproxima do realismo de Balzac e Henry James, segundo Wolfe (2005).

Todavia, apesar de ter finalmente conseguido vislumbrar atributos bem demarcados no Novo Jornalismo, Wolfe (2005) reconhecia que o gênero ainda não tinha um *status* garantido. Considerava estimulante o desprezo de romancistas por um formato diferenciado, mas sabia que, mesmo diante da perda de força do romance (que teve sua ascensão de 1875 a 1965), muito faltava para que o Novo Jornalismo se estabelecesse e perdurasse com o mesmo padrão marcante, símbolo de uma época e referência atemporal.

O Novo Jornalismo ainda tem como questionamento a estruturação de seu enredo, ponto de partida para entender o paralelo entre ficção e não-ficção. Em um primeiro momento, só é possível reconhecer um livro-reportagem como não-ficção quando se sabe que o fato central aconteceu, ou quando é uma biografia de um indivíduo conhecido. Em contrapartida, tal

percepção não minimiza a possibilidade do conteúdo abordado ser ficcionalizado. O livro, na prática, é vendido como não-ficção, mas é o leitor quem, na verdade, determina sua classificação: se acha que está lendo algo não ficcional, assim será, mas se acha que lê uma fantasia, também assim será.

Não se pode ter a certeza de que o Novo Jornalismo, de alguma maneira, decaiu ou foi esquecido. Ainda hoje, as produções existem, embora de natureza menos chocante e peculiar. Afinal, o mundo da década de 1960 não existe mais: novos comportamentos, interesses e realidades permeiam o mundo, e a forma de fazer Novo Jornalismo também se transformou. Weingarten (2010) argumenta que o gênero, aos poucos, se transformou em sensacionalismo, em bobagens exageradas da imprensa.

Ainda de acordo com o autor, o ano de 1977 marcou o final da era de ouro do jornalismo. Muitos profissionais começaram a abandonar a atividade, literária ou não (até mesmo Wolfe teve dificuldades em concluir uma de suas produções em 1971, após sete anos de trabalho), e o legado remanescente hoje serve como memória, registro histórico e, é claro, literatura ficcional.

CAPÍTULO III

A SANGUE FRIO COMO FICÇÃO E NÃO-FICÇÃO

Como precursor do Novo Jornalismo, *A sangue frio* carrega consigo uma dicotomia aparentemente insolúvel: pode ser lido como uma obra de não-ficção ou de ficção, a depender dos critérios considerados. Como não-ficção, é baseada em um fato verídico – o massacre da família Clutter, no Kansas – e foi construída (ao menos parcialmente) por meio do uso de técnicas reconhecidamente jornalísticas, como a realização de diversas entrevistas e visitas aos locais-chave do evento.

Soma-se a essas técnicas o pacto com o leitor, que lê *A sangue frio* ciente de sua intenção de retratar um crime que de fato aconteceu. Por outro lado, favorecem a argumentação de que se trata de uma obra, sobretudo, de ficção: 1) a subjetividade adotada com bastante liberdade pelo autor; 2) a focalização (entendida aqui a partir de Genette (1995) dirigida a um dos criminosos, ao qual o autor implícito (BOOTH, 1980) alia-se, conquistando também a solidariedade do leitor. Esta dissertação examina como as duas teses – de não-ficção e ficção – não são excludentes, mas procura investigar, principalmente, a não objetividade da obra de Capote, o que lhe confere um caráter marcadamente literário.

10.1 *A sangue frio* como não-ficção

Truman Capote escreveu *A sangue frio*, a princípio, pautado na ideia de uma reportagem. No entanto, ao chegar até o local dos acontecimentos, percebeu que precisaria de uma estrutura maior e mais completa para conseguir contar a história. Decidiu, então, que ela tomaria a forma de um livro, que ele chamava, naquele momento, de "a primeira obra de não-ficção da literatura".

Para essa denominação, e em sua opinião, Capote considerou única e exclusivamente fatos para reconstituir o crime, sem utilizar recursos ficcionais pelo caminho, e fortalecia sua tese porque, para colher informações, suas principais ferramentas foram técnicas e estratégias jornalísticas. Além disso, ele também contava com a recepção de seus leitores: muitos deles ainda não sabiam a respeito do crime, ainda que ele tenha saído em uma pequena nota de jornal. Sendo assim, é importante avaliar ambos os pilares para entender a não-ficção dentro da narrativa.

10.1.1 As técnicas jornalísticas

Um crime aconteceu em Holcomb, e por menor que a cidade fosse, a notícia percorreu os Estados Unidos em pequenas notas de jornais. Mesmo que Truman Capote escrevesse seu livro baseado no ocorrido, mas trocasse nomes de vítimas, de criminosos e de envolvidos no contexto, é possível que certos leitores reconhecessem a inspiração no caso de *A sangue frio*. Como esse não é um crime tão comum, tanto pela brutalidade quanto por sua concepção, existe um elemento óbvio e palpável de realidade.

Embora Capote não carregue técnicas jornalísticas na estrutura de seu texto, elas foram utilizadas para peneirar o conteúdo utilizado para construí-la. Afinal, quando o autor começou a pensar em desenvolver *A sangue frio* como um livro, o assassinato da família não era mais considerado como uma simples notícia. As atenções estavam voltadas para os detalhes a respeito do acontecimento.

Por conseguinte, Capote tinha uma missão importante: entender por que Perry e Dick mataram quatro pessoas, que não abrigavam bens de valor em casa ou chamavam a atenção de qualquer outro modo. Que tipo de pessoas eles eram? E ainda, quem era a família assassinada? Como eram suas vidas, costumes, hábitos? Tais perguntas puderam ser respondidas ao longo da obra, depois de um longo processo de apuração.

Entretanto, é preciso considerar que um certo planejamento provavelmente foi feito. Capote, a princípio, tinha como objetivo simplesmente escrever uma reportagem. O procedimento padronizado para tanto é ter em mãos uma pauta, uma vez que matérias de revistas e jornais são escritas a partir de pontos específicos, previamente definidos pelo editorial. É importante ressaltar que boa parte das pautas de notícias e reportagens precisam pontuar qual é o evento, quando ele aconteceu, quais são as exigências para a cobertura, quais recursos serão necessários, quais fontes serão consultadas e onde o produto final será veiculado.

Na medida em que o autor se aproximou do cenário do crime e das fontes, essa estrutura presumivelmente se modificou de acordo com seus propósitos, até se encaixar dentro de uma estrutura literária. Inclusive porque, segundo Lage (2005, p.15), executar a pauta “envolve imaginação, *insight*: a partir dos dados e indicações contidos na pauta, a busca do ângulo (às vezes apenas sugerido ou nem isso) que permita revelar uma realidade, a descoberta de aspectos das coisas que poderiam passar despercebidos”.

Ou seja, Capote poderia ter em mente, desde que leu a nota sobre o crime no canto da página do jornal, o que queria mostrar. Mas, para que seus objetivos pudessem ser destrinchados

de maneira justa e completa, uma pauta como guia faria a diferença. A partir dela, seria possível buscar novas vertentes para sua cobertura, e, sem ela, talvez não teria um caminho sólido para seguir.

Para reunir mais informações e versões a respeito do caso, Capote também teve que se organizar para ouvir fontes. Chegar até elas, no entanto, pediu uma breve pesquisa: era fundamental selecionar quem seria ouvido naquele primeiro momento, além de determinar quem se mostrava confiável ou teria questões mais valiosas para compartilhar.

Quando o autor chega até Holcomb, cidade em que os assassinatos aconteceram, pouco tempo depois do crime, participa de uma coletiva de imprensa aberta realizada pelo investigador do caso e a equipe policial responsável. Nesse momento, teve contato com algumas fontes iniciais e, a partir dela, começou a se aproximar de membros da comunidade e do próprio investigador e sua família. Assim, obtinha atualizações em primeira mão e circulava com mais liberdade pela cidade, para fazer entrevistas.

A entrevista, então, manifesta-se como mais uma técnica jornalística aplicada por Capote para desenvolver *A sangue frio*. Enquanto não conseguia acesso direto aos assassinos, o autor se ocupou em transitar por Holcomb, conversar com vizinhos da família Clutter, manter contato com amigos de Nancy e Kenyon, além, é claro, da equipe investigativa, quando ela estava disposta a responder suas interpelações.

Todavia, são outros registros que chamam mais a atenção: os diários mantidos com anotações de entrevistas realizadas com Perry Smith e Dick Hickock. Além de mostrar pontos sobre os quais ele pensava em explorar na medida em que recolhia material. Em um artigo para a publicação *Library of Congress Blog*, Tucker (2019, não paginado) comenta sobre os diários

His notebooks reveal a sturdy, Journalism 101 approach. In one, he lists questions about the crime: “Where were Kenyon’s glasses? Bloody footprints? Who shot who?” In another, he makes a sketch of a room in the Clutters’ house, indicating furniture positions. (All of these turn out to be key plot points.) The last morning of teenage Nancy Clutter’s life, she helped a little girl in town bake a cherry pie. Capote’s interview with the little girl is in the notebooks. You can look from notebook to published page and see how it came together.

Os diários e cadernos de Capote inclusive se contrapõem a falas do próprio autor sobre não fazer nenhum tipo de anotação ou gravação em suas entrevistas, por ter uma memória apta a guardar até mesmo os menores detalhes. Não obstante, as entrevistas então registradas poderiam se encaixar, de acordo com Lage como testemunhais, sendo assim, são um

[...] relato do entrevistado sobre algo de que ele participou ou a que assistiu. A reconstituição do evento é feita, aí, do ponto de vista particular do entrevistado que, usualmente, acrescenta suas próprias interpretações. Em geral, esse tipo de depoimento não se limita a episódios em que o entrevistado se envolveu diretamente, mas inclui informações a que teve acesso e impressões subjetivas. (LAGE, 2005, p. 33).

Se Capote estava fora de Holcomb, para cumprir outros compromissos relacionados à sua carreira ou mesmo para trabalhar em *A sangue frio* longe de seu cenário original, continuava a realizar entrevistas mais sucintas em busca de informações pontuais. Como, por exemplo, em uma carta escrita em 26 de março de 1961 para o detetive Alvin Dewey, que esteve à frente do caso, e a esposa dele, Marie

À parte, Alvin: Esta é uma questão para a qual não consigo achar resposta, pelo menos entre as minhas anotações. É o seguinte: em Reno, quando os homens da patrulha localizaram o carro e identificaram o número da placa, como é que sabiam que aquele era o carro, que o número da placa era aquele. Quer dizer, como é que eles, ou você, sabia qual era a placa do carro? Afinal, Dick e Perry haviam roubado aquele carro e depois roubaram uma placa de carro do Kansas, em Kansas City. Então como é que você sabia que tipo de carro eles estavam guiando, ou, mais importante, como é que você sabia o número da placa? (CLARKE, 2014, p. 367).

Capote ainda realizou inúmeras incursões por Holcomb e região, para descobrir como a população vivia, como eram seus costumes e como a família Clutter se relacionava ali. A primeira viagem aconteceu na companhia de Harper Lee, escritora e melhor amiga do autor, cuja presença, segundo o jornalista Ed Pilkington em uma matéria para o *The Guardian* em 2009, ajudava a "quebrar o gelo", uma vez que a aparência e os modos pitorescos de Capote muitas vezes repeliam os moradores. Pilkington ainda descreve que

Delores Hope, who in 1959 was a columnist for the local paper, the Garden City Telegram, also noted Harper Lee's vital role. [...] Delores and her husband, Cliff Hope, were also crucial ice-breakers. Hope was the Clutters' family lawyer, and arranged for Capote to look around River Valley farm so he could describe firsthand the murder scene. He is one of the few people acknowledged by Capote at the start of the book. (PILKINGTON, 2009, não paginado).

Nota-se, no fragmento supracitado, que Capote visitou também locais muito específicos para a reconstituição e entendimento do caso. Ademais, também é uma ilustração do tipo de fonte abordada pelo autor em suas viagens para a pequena cidade.

É possível concluir, a partir das pontuações aqui presentes a respeito de técnicas jornalísticas usuais, que Capote não se desvinculou, pelo menos não por completo, do processo usual de desenvolvimento de uma reportagem. E que, assim posto, as informações que utilizou

para chegar ao resultado que temos em *A sangue frio*, por mais literárias que sejam, partiram inicialmente da mais pura essência do jornalismo.

10.1.2 Elementos do Novo Jornalismo em *A sangue frio*

Com base nas características principais do Novo Jornalismo, determinadas por Wolfe (2005), é possível agora direcionar um olhar mais analítico para a obra *A sangue frio*, de Capote. A intenção é identificar, por meio de trechos selecionados, as manifestações do gênero na estruturação da narrativa do autor, que se constituiu, primeiramente, a partir das técnicas jornalísticas citadas no tópico anterior.

O que se torna uma questão importante, mesmo que Capote tenha clamado a não-ficção do Novo Jornalismo para si desde a época do lançamento do livro, por ambicionar um gênero só para si (LESSA, 2003). De fato, o autor cunhou a expressão "não-ficção", que começou a ser usada pela mídia e por outros escritores e jornalistas, mas não se pode afirmar que o gênero surgiu a partir de *A sangue frio*.

Assim sendo, é preciso entender como a narrativa se configura, quais recursos são utilizados no decorrer do texto e por que eles fazem com que a obra se diferencie de outros romances.

A construção cena a cena pode ser vista como um dos elementos básicos e mais importantes do Novo Jornalismo. O método ajuda o escritor a organizar toda a sua história como um grande quadro, para que a narrativa se construa com maior dinamismo e fidelidade, mas sem deixar os elementos jornalísticos de lado.

Assim, os elementos da notícia ficam em evidência, mas as visões da realidade se amplificam. Para esta característica, é necessário observar uma passagem um pouco maior do texto de Capote, cujo início é o seguinte:

Em Miami Beach, 335 Ocean Drive é o endereço do Hotel Somerset, um prédio pequeno e quadrado mais ou menos pintado de branco, com muitos toques em lavanda, entre eles uma placa que diz ‘HÁ VAGAS – DIÁRIAS BARATAS – INSTALAÇÕES DE PRAIA – SEMPRE UMA BRISA DO MAR’. É um de uma série de pequenos hotéis de concreto e estuque que se estendem ao longo de uma rua branca e triste. Em dezembro de 1959, as ‘instalações de praia’ do Somerset consistiam em duas barracas de praia enfiadas numa tira de areia nos fundos do hotel. Uma das barracas, cor-de-rosa, trazia as palavras ‘Servimos Sorvete Valentine’. No começo da tarde do dia de Natal, um quarteto de mulheres se reunia à sua sombra e em torno dela, ouvindo a serenata de um rádio de pilha. A segunda barraca, azul e trazendo a ordem ‘Bronzeie-se em Coppertone’, abrigava Dick e Perry, que já estavam

no Somerset havia cinco dias, num quarto duplo que lhes custava dezoito dólares por semana. (CAPOTE, 2003, p. 249-250, grifo do autor).

Nele, há uma descrição que permite que o leitor conheça um cenário e se localize dentro da história. Esta pode ser considerada a primeira parte de uma cena, que se divide novamente quando Dick e Perry aparecem no parágrafo e outra parte do cenário é mostrada, o quarto. A continuação da construção progride com um diálogo, e evolui para uma nova cena que exhibe os detalhes de vestimentas e ações dos personagens, bem como suas intenções ao executá-las:

Perry disse: “Você não me desejou Feliz Natal.”
 “Feliz Natal, querido. E Próspero Ano Novo.”
 Dick estava de calção, mas Perry, como em Acapulco, recusava-se a expor suas pernas – temia que a visão delas pudesse ‘ofender’ outros frequentadores da praia – e portanto estava sentado na areia totalmente vestido, inclusive de meias e sapatos. Ainda assim, até que estava satisfeito, e quando Dick se levantou e começou a fazer alguns exercícios – paradas de mão destinadas a impressionar as senhoras abrigadas pela barraca cor-de-rosa, – concentrou-se na leitura do Herald de Miami. (CAPOTE, 2003, p. 250).

Ao final do trecho, fica claro que um novo corte de cena acontece, para focar somente em Perry, que tem uma ação totalmente individual. É descrita da seguinte forma:

No meio do jornal deparou-se com uma reportagem que absorveu totalmente sua atenção. Falava de homicídios, da chacina de uma família da Flórida, o sr. e a sra. Clifford Walker, seu filho de quatro anos de idade e sua filha de dois. Cada uma das vítimas, embora não tivessem sido amarradas nem amordaçadas, tinha levado um tiro de uma arma calibre 22 na cabeça. (CAPOTE, 2003, p. 250).

A seguir, o direcionamento da cena muda novamente. Perry – incomodado com a leitura da matéria jornalística, por estar no meio de uma fuga devido a um crime que cometera por um motivo similar – questiona Dick com ar de desconfiança:

Perry interrompeu a demonstração atlética de Dick para ler a história em voz alta e disse: “Aonde é que você foi na noite de sábado?”
 “Tallahasse?”
 “Estou perguntando.” (CAPOTE, 2003, p. 250).

A presente exemplificação de construção cena a cena pode ser comparada com a noção de Norman Friedman (1967) sobre o que ele chama de “narrativa sumária”. Segundo o autor, trata-se da relação ou a exposição generalizada de uma série de acontecimentos ocorridos num período de certa extensão de tempo e em locais variados, algo que pode ser afunilado: primeiro, a visão do hotel; depois, a visão das barracas e, em seguida, a visão de dentro do ambiente em

que Perry e Dick se encontram. Em cada um dos quadros, ações e/ou diálogos diferentes ocorreram, mas todos são interdependentes para dar sentido à narrativa de Capote.

Capote não esteve presente com tanto imediatismo na ocorrência do crime retratado em *A sangue frio*, uma vez que seu primeiro contato com o acontecimento foi por meio de uma pequena nota no fim da página no jornal. Até que ele decidisse ir a Holcomb e começasse seu trabalho de cobertura, passou-se cerca de um mês (CLARKE, 2006).

Devido à passagem de tempo, seu relato de diálogos completos dentro da obra se deu por sua incessante aplicação de entrevistas interativas. Capote se reunia, quantas vezes achasse necessário, com os criminosos e com os responsáveis pela condução da investigação do assassinato para fazer perguntas e tentar, por meio das respostas obtidas, reconstituir pensamentos, sentimentos, emoções e ações.

No trecho a seguir, registra-se a interação entre Dick e Perry no momento de comprar os itens necessários para cometer o crime, de modo a passar sua preocupação em não serem reconhecidos posteriormente:

Estacionaram numa rua transversal, e depois andaram até encontrar uma loja devidamente cheia.
A primeira compra foi um par de luvas de borracha; eram para Perry, que, ao contrário de Dick, se esquecera de trazer as próprias luvas.
Seguiram depois para um balcão que expunha roupas de baixo femininas. Ao cabo de um intervalo de avaliações indecisas, Perry disse: “Sou a favor.” Dick não. “E o meu olho? Elas são claras demais para escondê-los.”
“Moça”, disse Perry, atraindo a atenção de uma vendedora. “Tem meias pretas?” Quando ela respondeu que não, ele propôs que tentassem outra loja. “Preto é mais seguro.” (CAPOTE, 2003, p. 63).

Notamos que, no fragmento, ainda há a presença de uma terceira pessoa na cena de forma indireta, a vendedora da loja. Um detalhe essencial para que o leitor compreenda a construção da jornada dos personagens para que, enquanto a narrativa e a investigação se desenvolvem, ele entenda como se chegou aos criminosos, por onde eles passaram e o que fizeram em determinados intervalos de tempo.

Algumas páginas adiante, há a descrição de uma conversa entre Dick e Perry na fuga logo após o crime. O diálogo é longo e gera uma percepção mais aprofundada a respeito dos personagens e mostra como eles têm reações e percepções diferentes a respeito do que fizeram. Perry, preocupado, Dick, seguro de que pistas não foram deixadas, enquanto tenta exemplificar com uma história do passado o motivo de sua tranquilidade:

‘Porque esse assassino ou assassinos’, disse Perry, lendo em voz alta. “Está errado. A gramática. Devia ser ‘porque esse assassino ou esses assassinos’”. Tomou um gole de sua root beer temperada com aspirina e

continuou. “De qualquer maneira, não acredito nisso. Nem você. Admita, Dick. Fale francamente. Você acredita nessa história de falta de pistas?”

Na véspera, depois de estudar os jornais, Perry tinha feito a mesma pergunta e Dick, que achava ter se livrado dela (“Escute aqui. Se esses caubóis tivessem descoberto alguma ligação, já estaríamos ouvindo o galope dos cavalos cada vez mais perto”), ficou aborrecido por tornar a ouvi-la. Aborrecido demais para protestar quando Perry tornou a abordar a questão “Eu sempre segui minha intuição. É por isso que ainda estou vivo. Sabe Willie-Jay? Ele achava que eu era um ‘médium’ de nascença, e ele sabia dessas coisas e ficou interessado. Disse que eu tinha um alto grau de ‘percepção extra-sensorial’. A minha cabeça funciona mais ou menos como um radar – e eu vejo as coisas antes de ver. Um vislumbre do futuro. Por exemplo, o meu irmão e a mulher. Jimmy e a mulher dele. Eram loucos um pelo outro, mas ele era ciumento feito o diabo e atormentou tanto a vida dela, sempre com ciúme, certo de que ela o passava para trás, que ela acabou se matando e no dia seguinte Jimmy meteu uma bala na cabeça. Quando aconteceu – foi em 1949, e eu estava no Alasca com meu pai, perto de Circle City –, eu disse para o meu pai: ‘Jimmy morreu’. Uma semana mais tarde recebemos a notícia. Juro por Deus.” (CAPOTE, 2003, p. 123).

O recurso, no caso, ajuda inclusive a remontar uma parte do passado dos personagens. Embora em uma primeira leitura talvez pareça um comentário pouco relevante, o que Dick diz é valioso para que se tenha uma ideia de sua personalidade e de suas raízes, como um subterfúgio para se reestruturar suas vivências e, de algum modo, de embasar como elas o levaram até o ponto de cometer um crime de acordo com sua figura traçada por Capote.

A mesma coisa acontece em outro exemplo, que aparece pouco depois do início da discussão abordada anteriormente. O diálogo remonta a outros crimes cometidos por Dick e ironiza sobre o episódio em que Perry machucou sua perna em um acidente de moto, o que deixou uma seqüela permanente em seu jeito de caminhar:

Dick disse: “O senhor Wells!”. Pegou um garfo. “Ia valer a pena. Se eu fosse preso por passar uns cheques, ia valer a pena. Só para entrar de novo lá”. O garfo desceu e cravou-se na mesa. “Bem no coração, meu querido”.

“Não estou dizendo que ele ia fazer uma coisa dessas”, disse Perry, disposto a fazer uma concessão, agora que a raiva de Dick tinha passado ao largo dele e atingido um outro alvo. “Ele é medroso demais para isso”.

“Claro”, disse Dick. “Claro. Medroso demais.” Era prodigiosa, de fato, a facilidade com que Dick conseguia produzir suas mudanças de estado de espírito; num instante, todos os sinais de maldade, de violência súbita, tinham se evaporado. E ele disse: “E essa sua coisa de premonição? Me diga uma coisa: se você tinha certeza de que a gente ia dar com os burros n’água, por que não desistiu? O acidente não teria acontecido se você tivesse parado de andar de motocicleta, não é?”. (CAPOTE, 2003, p. 125-126).

A reação de Perry confirma que ele duvida da confiança de Dick, reforça seus sentimentos de medo de que sejam pegos e mais uma vez demonstra o contraponto de personalidades entre os personagens. O conflito é reproduzido em vários pontos do livro, algo

que reforça a dúvida por parte do leitor de que Capote tinha uma preferência específica por Perry. Como aponta Matinas Suzuki Jr. (2003, p. 427), “havia uma grande empatia entre o personagem real, Smith, e o escritor Capote. Os policiais estavam certos de que os dois eram amantes e que Truman subornava guardas para encontrar Smith”.

Por último, devemos reiterar mais uma vez que Capote tinha total confiança em sua memória, não utilizava gravadores nem outras ferramentas para registrar suas entrevistas. Portanto, a questão será retomada no Capítulo seguinte, para discutir os paralelos entre ficção e não-ficção na obra *A sangue frio*.

A narração em terceira pessoa é comum em romances. O narrador escreve do ponto de vista de uma ou mais personagens, de modo a ter flexibilidade para fazer descrições, expressar opiniões de um personagem e trazer uma visão mais abrangente de algum assunto. No Novo Jornalismo, como Wolfe (2005) constata, o uso não é diferente. A intenção é aproximar o leitor do acontecimento e fazer com que ele entenda também a perspectiva dos personagens.

Um exemplo é quando o narrador de Capote reproduz a cena de uma viagem de Dick e Perry durante a fuga pós-crime, perto do Ano Novo:

Dick achou graça, mas também ficou interessado, e da próxima vez que o garoto mandou que parasse obedeceu na mesma hora. As ordens vinham com tanta frequência, que eles levaram uma hora para percorrer menos de dez quilômetros, mas valeu a pena. O garoto era um ‘autêntico gênio’ para localizar, em meio às pedras e ao mato da beirada estrada, e em meio ao brilho castanho das garrafas de cerveja jogadas fora, os borrões verdes que antes tinham contido 7-Up ou Canada Dry. (CAPOTE, 2003, p. 263, grifo do autor).

Na ocasião, eles deram carona a um garoto, que recolhia garrafas ao longo do caminho para, mais tarde, trocar por moedas. O que foi pontual, pois, como a descrição expõe, o trajeto foi demorado e o leitor consegue perceber a despreocupação do personagem durante o caminho. Mais à frente e pouco tempo depois do ocorrido, na página 269, Dick e Perry têm seu primeiro encontro com a polícia, um pormenor que ganha grande importância no desenvolvimento da narrativa.

A seguir, outro fragmento traz uma descrição detalhada a respeito do tribunal que avaliou, investigou e julgou o crime. O cenário é atípico, pois, por se tratar de uma abrangência pequena de atuação e um baixo índice de criminalidade, o xerife morava no mesmo local em que havia a cela:

A austeridade institucional coexiste como uma alegre domesticidade no quarto andar do prédio do tribunal do condado de Finney. A presença da cadeia do condado é a responsável pela primeira qualidade, enquanto a chamada Residência do Xerife, um agradável apartamento separado da cadeia por

portas de aço e um curto corredor, corresponde pela segunda. (CAPOTE, 2003, p. 311).

O exemplo apresenta o papel do ponto de vista em terceira pessoa para que o leitor se adapte a um novo contexto. Antes, o leitor havia passado por outras cenas e ambientes, mas agora precisa de um detalhamento maior para que a leitura passe para uma nova etapa e agregue novas informações.

Outro fragmento interessante para enunciar a presença da terceira pessoa na narrativa de *A sangue frio* fala um pouco sobre a reação do detetive responsável pela investigação ao presenciar a execução dos criminosos, uma experiência que ele ainda não havia tido até então, mesmo com todos os seus anos de trabalho:

Dewey tinha visto os dois morrerem, pois figurava entre as cerca de vinte testemunhas convidadas para a cerimônia. Jamais tinha assistido a uma execução, e quando pouco depois da meia-noite entrou no frio depósito, a cena o surpreendeu: tinha imaginado um cenário digno, e não aquela caverna mal iluminada, atulhada de tábuas e outros detritos. Mas o cadafalso propriamente dito, com seus laços de corda amarrados a uma viga transversal, era muito imponente; assim como, num estilo inesperado, o próprio carrasco, que projetava uma longa sombra a partir de sua posição alta na plataforma, acima dos treze degraus do instrumento de madeira. (CAPOTE, 2003, p. 415).

Além de visualizar o local em que os criminosos foram executados, o leitor também consegue se “colocar na pele” de Dewey que, apesar de saber que a situação era dotada de uma morbidez ímpar, ainda assim se surpreendeu com o que viu. Possivelmente, o próprio leitor pode antecipar o sentimento durante a leitura, pois consegue prever o rumo da narrativa, mas talvez não espere uma aclimatação tão fria.

A escolha do narrador em terceira pessoa é uma característica do Novo Jornalismo, mas também um fator importante dentro da escrita de Capote. No Capítulo 3, haverá uma recuperação da característica, do ponto de vista teórico literário, para finalizar a análise da estruturação da obra.

Enfim, em relação ao registro de hábitos e costumes, Capote evidenciou sempre que pode o fato de que a cidade de Holcomb era pequena, unida e de costumes simples. Algo que se transformou em um ponto essencial para demonstrar o quanto o crime chocou a região e como a paz, que sempre havia reinado no lugar, de repente, desapareceu. O trecho abaixo transmite, de forma clara, como a sociedade se portava rotineiramente por ali e como era discreta em meio à vastidão do Kansas e dos Estados Unidos:

Até uma certa manhã em meados de novembro de 1959, poucos americanos – e bem poucos habitantes do Kansas, na verdade – jamais tinham ouvido falar

de Holcomb. Assim como as águas do rio, assim como os motoristas que trafegam pela rodovia, assim como os trens amarelos que correm pelos trilhos da Santa Fe, o drama, na forma de acontecimentos excepcionais, jamais tinha feito escala naquele lugar. E os habitantes daquela cidade, num total de 270, sentiam-se perfeitamente satisfeitos com isso, contentando-se com uma existência bem comum – trabalhar, caçar, ver televisão, participar das atividades sociais da escola, comparecer aos ensaios do coro ou às reuniões do Clube 4-S. (CAPOTE, 2003, p. 23).

Conforme descreve Wolfe (2005), o registro também se dá por meio dos personagens principais de um livro. Em *A sangue frio*, embora não exista uma marca explícita e imediata de um personagem principal, toda a narrativa circula em torno do assassinato da família Clutter:

Figura 8 – A família Clutter



(CAPOTE, 2003, p. 14).

Capote teve o cuidado de explorar vários matizes e modulações do dia a dia de Herb, Bonnie, Kenyon e Nancy – os membros da família mortos no assassinato. A menção de miudezas rotineiras, como o planejamento para alguns eventos tradicionais (o Dia de Ação de Graças e o casamento da filha mais velha do casal, Beverly), ressalta o quanto a família levava uma vida usual para os padrões de Holcomb e do próprio interior do país:

Entre os parentes da família Clutter, a reunião do Dia de Ação de Graças era obrigatória e em revezamento, e neste ano era Herb o anfitrião, de maneira que tinha de ser organizada. Mas coincidia com os preparativos para o casamento de Beverly, a sra. Clutter tinha a impressão de que não iria sobreviver a nenhum dos dois projetos. Ambos implicavam a tomada de decisões – um processo de que ela jamais gostara e que aprendera a temer, porque toda vez que seu marido saía numa de suas viagens de negócios,

sempre esperava que, na ausência dele, ela decidisse na mesma hora tudo o que dizia a respeito dos negócios da fazenda, e aquilo era insuportável, um verdadeiro tormento. (CAPOTE, 2003, p. 53).

No caso de *A sangue frio*, é frequente encontrar tais descrições logo nos primeiros capítulos. O recurso é utilizado para ambientar o leitor no universo que será apresentado, mas, na medida em que a narrativa se desenvolve, comportamentos, reações e experiências também mudam. No primeiro trecho apresentado, percebemos uma possibilidade de passividade das pessoas em relação ao crime, uma vez que nada parecido havia ocorrido em algum momento, até então. Entretanto, perto da conclusão do livro, uma nova descrição atesta a transformação:

De fato, a congregação da praça podia estar à espera de um desfile, ou de um comício político. Alunos da escola secundária, entre eles ex-colegas de Nancy e Kenyon Clutter, entoavam gritos de torcida organizada, faziam bolas de chiclete, devoravam cachorros-quentes com refrigerante. Mães acalmavam o choro de bebês assustados. Homens andavam de um lado para o outro com crianças empoleiradas nos ombros. Os escoteiros estavam presentes – uma tropa inteira. E todas as sócias de um clube de bridge chegaram em massa. (CAPOTE, 2003, p. 309).

Diante dos exemplos apresentados, vale ressaltar a importância do registro de hábitos e costumes para que se possa entender as cercanias do acontecimento central de uma obra do Novo Jornalismo. Como pontua Wolfe (2005), esta é a característica que mais se aproxima da escola do realismo e, na construção de *A sangue frio*, se faz indispensável para reafirmar a dimensão do crime: Holcomb era muito pequena, seus 270 habitantes não estavam preparados para absorver tantas informações e holofotes (em especial, após a chegada de Capote e Lee para a investigação e coleta de dados para o livro), e o desfecho do caso provocou um alvoroço, mesmo com sua demora.

Contar uma história real dentro de uma reportagem com efeitos narrativos era a principal proposta do Novo Jornalismo. Os excertos aqui analisados confirmam como as técnicas e características assinaladas por Wolfe (2005) se manifestaram na obra *A sangue frio*, de Capote. Embora com alguns fatores em comum com romances usuais, o Novo Jornalismo consegue traduzir suas características de formas específicas ao gênero: com dinamicidade, interpretações comportamentais e descrições de *status* reais.

10.1.3 O pacto com o leitor

Desde antes da publicação de *A sangue frio*, Capote denominou a obra como não-ficção. Muito do que Wolfe (2005) postulava sobre Novo Jornalismo se encaixava perfeitamente nas

características do livro, como é o caso da narração em terceira pessoa e a factualidade retratada, o que dava forças para que o gênero se encaixasse na proposta. E não há como negar: datas, localizações e eventos podem, ainda hoje serem devidamente confirmados e comprovados.

Contudo, se a intenção do autor era escrever uma obra exclusivamente factual, comprovamos também que ele se permitiu utilizar recursos próprios de ficção, conforme descrito em suas correspondências quando pede autorização para modificar um ou outro acontecimento que possam modelar melhor o curso da história. Sendo assim, é preciso fazer uma análise que vai além da estrutura do texto e atinge também o pacto com o leitor.

O filósofo americano John Searle (1975) destaca que é possível distinguir ficção e não-ficção por meio da intencionalidade do autor. Searle ressalta que os aspectos extratextuais de um texto nos ajudam a entender se a obra é ficcional ou não. E assim é, se levarmos em conta a pretensão de Capote, que apesar de haver registros contrários.

O autor John Tompkins (1968), entre uma série de questionamentos a respeito dessa questão, nota principalmente que Capote desenvolve *A sangue frio* com diálogos e pensamentos de personagens considerados improváveis de serem captados, fazendo com que o relato ganhe um tom de encenação, além de descrições não verídicas. Por outro lado, o artifício também pode ser considerado apenas uma forma de fugir um pouco da estrutura jornalística básica. Como se vê no trecho

Durante o verão, Perry oscilou entre um estado de semiconsciência e um sono doentio que o deixava coberto de suores. Ouvia vozes a ressoar dentro da cabeça; uma delas perguntava-lhe com insistência: “Onde está Jesus? Onde ele está?” E certo dia acordou a gritar: “O pássaro é Jesus! O pássaro é Jesus!” Este velho pensamento e ainda a ideia de que gostaria de aparecer no teatro sob o pseudônimo de Perry O’Tarsons lhe visitavam-no muitas vezes sob a forma de sonhos. (CAPOTE, 2003, p. 296-297)

A descrição de um pensamento tão íntimo se distancia quase que totalmente da proposta realista de Capote. A menos que Perry Smith tenha contado detalhadamente o que pensou ao autor, nesse momento específico, a descrição não passa de mera suposição, que talvez tenha partido de outros relatos do criminoso ou da intimidade que Capote tinha desenvolvido com ele, mas não há como provar quaisquer das hipóteses. Sobre isso, Tompkins (1968, p. 45) coloca

Quanta licença supostamente objetiva de um repórter objetivo pode ser permitida na seleção e interpretação de um conjunto de fatos em oposição a outro conjunto de fatos tão ou mais convincentes. Na vida, a verdade é complicada e frequentemente é ambígua.

Olhar para o autor é importante para explicar a aura de não-ficção do livro, mas ele não é a única figura que pode confirmar ou inquirir a respeito do gênero em pauta. O leitor também tem uma atuação importante nesse contexto. À época da publicação, as constatações a respeito da interferência de Capote no texto ainda não tinham ganhado força. Assim, na medida em que o público apreendia a obra como não-ficção, firmava-se uma espécie de pacto entre leitor e escritor.

Esse pacto, que pode ser considerado quase como um contrato, resgata princípios da estética da recepção. Resende (2002) comenta que a estética da recepção é determinante para que tanto o discurso jornalístico quanto o literário se tornem mais férteis, mais prontos a significar. Enquanto Zappone (2009) descreve que, ao ser sistematizada, a estética da recepção redimensiona as noções de autor, texto e leitor. Enquanto o primeiro não é considerado mais "dono" do sentido do texto por quem lê, o segundo não se apega mais a amarras funcionalistas e deixa de ser mera organização linguística detentora de ideias. O terceiro, por sua vez, ganha o papel principal dentro da corrente teórica, pois é sua experiência que realmente interessa.

Partindo do último princípio, portanto, a intenção é analisar o que acontece com o leitor de *A sangue frio* após o "consumo" da obra, entregue a ele com o rótulo de não-ficção e com as informações de que Capote utilizou técnicas jornalísticas para escrevê-lo, com possibilidade de checagem de fatos por terceiros. A respeito das estratégias escolhidas pelo autor para sua narrativa, é interessante resgatar Jauss (1994), um dos principais teóricos da estética da recepção, que propõe não anular o trabalho de criação literária e o papel do autor, uma proposta que ajuda a reforçar a intencionalidade de Capote. Segundo Jauss (1994, p. 35)

O método da estética da recepção é imprescindível à compreensão da literatura pertencente ao passado remoto. Quando não se conhece o autor de uma obra, quando sua intenção não se encontra atestada e sua relação com suas fontes e modelos só pode ser investigada indiretamente, a questão filológica acerca de como, "verdadeiramente", se deve entender o texto - ou seja, de como entendê-lo da perspectiva de sua época - encontra resposta sobretudo destacando-o do pano de fundo daquelas obras que ele, explícita ou implicitamente, pressupunha serem do conhecimento do público seu contemporâneo.

O crime relatado na obra aconteceu em 1959 e Capote publicou *A sangue frio* apenas em 1966. Sem ele, o acontecimento não teria grande notoriedade, por ter merecido apenas uma nota de rodapé em um jornal. Sete anos se passaram até que o público tivesse realmente acesso às informações completas por meio do trabalho de Truman Capote e, portanto, elas foram aceitas da forma como chegaram naquele momento, sendo passíveis de críticas e questionamentos apenas após a leitura. Mas a partir do momento em que eram vendidas como não-ficção, os leitores nem sempre levantavam dúvidas sobre o que liam.

A crítica especializada da época, por outro lado, se comprometia muitas vezes com a checagem de fatos, mas costumava se ater a números e localizações, e não visava desmerecer a qualidade da obra de Capote gratuitamente, algo que ainda pode ser visto atualmente. Conforme cita Jauss, ainda dentro da estética da recepção, a qualidade ou o valor de uma obra literária não podem ser medidos ou apreciados com base em condições de sua origem ou do papel que tinha perante o desenvolvimento de um gênero. Mas sim, têm relação com "critérios de recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade." (JAUSS, 1994, p. 7).

As proposições de Jauss (1994) acerca da estética da recepção, quando nos voltamos para a figura do leitor de *A sangue frio* e do pacto estabelecido com o autor, mais uma vez podem ser resgatadas se considerarmos, em especial, uma das sete teses que o autor usa para organizar sua teoria. Sua terceira tese, que versa sobre o famoso horizonte de expectativa do leitor aponta que

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. À medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência receptora nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da arte “culinária” ou ligeira. (JAUSS, 1994, p.72).

Podemos interpretar, com base nesse trecho, que quanto mais específica se mostrar a construção de uma obra, mais conhecimento de mundo o leitor precisará para compreendê-la. A experiência desse leitor com uma obra que se mostra mais complexa do que a princípio ele espera faz com que ele amplie seu horizonte de expectativa, e se a obra não causar qualquer tipo de provocação a seu leitor, é provável que ele permaneça acomodado em seu horizonte.

Quando se trata de *A sangue frio*, a venda como não-ficção incitou exatamente o tipo de provocação citada por Jauss, que retirou o leitor de sua zona de conforto. Um crime tão brutal era mais comumente lido em forma de ficção, mas ali estava um evento real, registrado por fotos e documentos, que, depois de analisados e destrinchados, transformaram-se em uma narrativa detalhada e chocante.

Durante a leitura, o leitor não se preocupa necessariamente se o pensamento de um ou outro personagem é ficcional ou relatado ao autor. Está mais interessado em confirmar fatos e não em questionar os detalhes que suscitam a aura dramática da narrativa, o que efetiva seu pacto com o autor, que espera que ele acredite e aceite o que é descrito em suas páginas. O leitor tem conhecimento de mundo suficiente para saber de todas as probabilidades de um crime como aquele acontecer, bem como suas consequências, seja para os responsáveis, seja para a

comunidade e a sociedade de forma geral. Não tem, no entanto, ideia do que se passa na cabeça dos personagens principais, função que fica a cargo de Capote, e permite mais uma vez a ampliação do horizonte de expectativas do leitor.

A partir do momento em que tomamos consciência de que Capote apelou para recursos ficcionais próprios, esse pacto se torna discutível. Mas é importante reforçar, mais uma vez, que nem todo leitor tem acesso a esses dados em um primeiro contato com a obra, ou às vezes nem se interesse em ir atrás de pesquisas que comprovem o que está escrito. Por conseguinte, firma o pacto com o autor e com a não-ficção, fortalecendo os ideais do autor e alimentando seu próprio horizonte de expectativas.

10.2 *A sangue frio* como ficção

Apesar do que Capote clamava, existem elementos ficcionais claros ao longo de *A sangue frio*. O próprio autor, em registros feitos em cartas para colaboradores e informantes pedia autorização para remontar cenas e acrescentar detalhes, de modo que a contação da história se tornasse mais palpável e robusta. É fundamental, ainda, relembra o papel do leitor depois da publicação oficial do livro. É ele quem decidia, em sua própria experiência, como queria entender o crime: se não ficcional, em totalidade, ou com acréscimos que ajudassem a tornar a história mais interessante e acessível.

Sendo assim, é possível apontar teorias que sustentam *A sangue frio* como uma obra que, sem a ficção, talvez não pudesse ser tão minuciosamente relatada. Não necessariamente para entrar em um embate com as proposições do autor, mas porque a obra é mesmo repleta de possibilidades de interpretação, como vemos a seguir.

10.2.1 Subjetividade

A definição de não-ficção para *A sangue frio* é questionada por certos autores e críticos que consideram que Capote não retrata os acontecimentos de forma sincera. Para Voss (2011), por exemplo, o termo não-ficção nem mesmo tem sentido. Seria mais adequado afirmar que a obra foi baseada em uma história real. Quando se trata de Capote, Voss (2011) ainda coloca que, ao contrário das afirmações do autor, o livro não pode nem mesmo ser considerado como o pioneiro no gênero. Voss (2011) ainda escreve que *A sangue frio* não deve ser considerado como uma verdade absoluta e que é mais adequado usar o termo não-ficção entre aspas, porque o gênero ainda é um território bastante inexplorado.

Parte disso se deve ao fato de que Capote parecia querer criar um novo gênero. A outra parte, pode ser associada ao fato da dificuldade de se alcançar a objetividade no texto. De acordo com as técnicas jornalísticas, a característica deve ser prezada no texto, mas mesmo para os profissionais mais experientes ou engessados, é complicado atingi-la. Em análises mais profundas, não raro percebe-se afirmações implícitas na composição da notícia. A respeito, pode-se apoiar em Resende (2002, p. 54) quando o autor coloca que

A verdade jornalística, transparentemente ancorada nas regras que estabelecem a enunciação do discurso, isto é, naquilo que lhe é imposto com o objetivo de que ele cumpra sua proposição com relação ao factual, não se faz incontestável como se pretende. Ao contrário, é sempre questionável, atrelada que está à ambiguidade a que está sujeito o próprio instrumento de trabalho desse discurso: a palavra.

No caso de Capote, a complexidade é ainda maior, justamente porque a ficção, ou seja, a literatura, se coloca acima do jornalismo, que deveria ser a realidade, o que faz parte da concepção do autor do que seria a não-ficção. Como consequência, a subjetividade impera no texto, porque o autor precisa aumentar o cenário para narrar uma história que as pessoas queiram ler.

Booth (1980), em *A Retórica da Ficção*, explica que em produções modernas, a narração se concentra no "mostrar" e não em referências definitivas. Enquanto o formalismo promovia narrativas impessoais e dramáticas, com narradores queriam falar mais do que construir a ficção em si para confirmar uma superioridade literárias, o autor afirma que a ficção tem inúmeras faces, que perpassam o ponto de vista, a verossimilhança, a linguagem, a criação, entre outros.

Em *A sangue frio*, Capote não se mostra em nenhum momento da narrativa, conforme é esperado na teoria de Booth (1980). Todavia, ele se faz presente subjetivamente na medida em que seleciona cenas, expressões, objetos e até mesmo os supostos pensamentos e sensações de personagens, para contar o que aconteceu. Não é possível usar a verdade absoluta na elaboração do texto, o que faz com que ele se apegue a determinados artifícios para a fluidez da história.

10.2.2 A focalização

Uma das várias polêmicas que circularam, e ainda circulam, em torno de *A sangue frio*, é o interesse que Truman Capote sempre demonstrou por Perry Smith, em especial. Muito embora o envolvimento amoroso entre eles seja apenas um rumor, quando se volta o olhar para o desenvolvimento narrativo da obra é possível constatar a predileção do autor por Perry: é ele

quem ganha mais páginas a respeito de seu passado, porque Capote entrou em contato com parentes do criminoso para reconstruir sua infância e juventude, indo até eles pessoalmente; e que recebe mais atenção quando se trata do tempo de prisão e do desenrolar da investigação e das etapas do julgamento.

É como se Capote definisse Perry como o verdadeiro protagonista de sua história, e todo o resto girasse em torno dele. Por vezes, o autor traça Dick Hickock como uma espécie de antagonista de Smith, enquanto tenta traçar pelo ponto de vista do último tudo o que ocorreu antes e durante o assassinato da família Clutter. Pode-se até mesmo pensar que Capote prestava certo favorecimento a Smith, ao tomar sua fala como ponto de vista oficial para a reconstrução dos acontecimentos, ainda que contasse com depoimentos de Hickock.

Não obstante, tal ocorrência se justifica também por duas outras necessidades: oferecer ao leitor mais detalhes, com um direcionamento considerado preciso pelo autor, e definir a qualidade da informação registrada na história, sendo que o autor propõe-se a priorizar conhecimento dado como real. O que significa que, ao clamar sua obra como não-ficção, Capote registraria como prioridade o que pessoas envolvidas no caso lhe passaram como informação verídica.

Contudo, para tanto, é preciso utilizar o ponto de vista das partes interessadas, para que a narrativa tenha uma perspectiva sólida. Deste modo, na medida em que *A sangue frio* se desenvolve, nota-se que Perry Smith, a partir do primeiro momento em que é mencionado, se transforma na principal parte interessada, ainda que a narrativa esteja em terceira pessoa e o narrador seja heterodiegético, por contar a história sem efetivamente participar dela, conforme a classificação de Genette (1995). Em um primeiro momento explicar a escolha por Perry talvez pareça complicado.

Há grandes chances de que a dita predileção de Capote tenha interferido na questão. Outro ponto a ser considerado é que, com a aproximação entre ambos, o criminoso se transformou naturalmente na principal fonte de Truman Capote, não apenas como executor confesso de um assassinato, mas como uma oportunidade de entender a motivação por trás do que aconteceu, para que o livro realmente se apoiasse em relatos ricos e ganhasse forma enquanto o desfecho do julgamento não fosse definido.

Porém, cabe aqui um resgate teórico para uma explicação bem embasada, atribuído mais uma vez a Genette (1995) em seu *Discurso na Narrativa*. Mais precisamente, a análise concentra-se em suas tipologias de focalização, sendo “focalização” o termo que substitui aquilo que, na presente discussão, chamamos primeiramente de “ponto de vista”. A primeira tipologia proposta por Genette (1995) é a narrativa não-focalizada ou de focalização zero, na

qual o narrador sabe mais que a personagem. A segunda é a narrativa de focalização interna, em que o narrador diz apenas o que a personagem sabe, e que pode se constituir como fixa, variável ou múltipla. Por último, há a focalização externa, aplicada quando o narrador diz menos do que sabe a personagem.

É importante ressaltar, no entanto, que a focalização se apresenta de forma linear do começo ao fim de uma narrativa. Ela pode ser variável, algo que acontece quando Capote se volta brevemente para a história pessoal de Dick Hickock ou mesmo quando posiciona o detetive Alvin Dewey para explicar o andamento do julgamento dos criminosos ao longo do livro. A indicação de Perry como foco narrativo não é claramente descrita, pois assim é o princípio da narrativa interna. Os pensamentos do personagem, embora expostos para guiar a escrita, não necessariamente são analisados objetivamente, porque o narrador se constitui como exterior: não é Perry, mas depende dele a partir de determinado ponto da história, sem se colocar em seu lugar.

Dessa maneira, pode-se dizer que em *A sangue frio*, ao se decidir por Perry Smith como ponto de vista principal da narrativa, Capote investe na focalização interna. O autor se compromete a garantir que o leitor saiba apenas o que Perry sabe, sem se apoiar em outras versões e possibilidades. Algo que não ocorre no início do livro, quando é preciso reconstruir a trajetória das vítimas, mas não há qualquer oportunidade de ter um relato por parte delas. Assim, a focalização se torna externa e se pauta na paralepse, conceito de Genette (1995) para definir a incursão na consciência de uma personagem, como é o caso do trecho a seguir

Depois de tomar um copo de leite e pôr chapéu forrado de feltro, o sr. Clutter saiu com uma maçã na mão para examinar a manhã. O tempo estava ideal para o consumo de maçãs ao ar livre; a luz muito branca do sol descia do céu muito claro, e um vento leste fazia farfalhar, sem desprender dos galhos, as últimas folhas dos olmos chineses. Os outonos compensam o Kansas pelos males que as demais estações lhe impõem: os ásperos ventos de inverno vindos do Colorado e as neves acumuladas até a altura dos quadris, fatais para os carneiros; lamaçais e os estranhos nevoeiros na primavera; e o verão, quando até mesmo os corvos procuravam alguma sombra e a infinidade tostada de talos de trigo secava e muitas vezes ardia em chamas ao sol. Finalmente, depois de setembro, instalava-se um outro clima, um verão extemporâneo que às vezes durava até o Natal. Enquanto o sr. Clutter contemplava aquele dia, uma espécie superior da estação, veio a seu encontro um cão mestiço de collie, e os dois juntos saíram andando na direção do curral, adjacente a um dos três celeiros da propriedade. (CAPOTE, 2003, p. 30-31).

No parágrafo acima, Capote simplesmente supõe uma trajetória que possa soar óbvia para a rotina do sr. Clutter. Embora tenha conversado com pessoas próximas à família, o que possibilitou uma certa construção do momento, não é possível afirmar e confirmar que

realmente tenha sido isso o que aconteceu: o narrador supõe os pensamentos e ações dos personagens para desenvolver a atmosfera do relato dos acontecimentos. Por outro lado, o autor também recorre à paralepse de Genette ainda que a focalização de Perry seja interna, e tal recurso se manifeste em focalizações externas. Como ocorre no fragmento

“Ela faria dezessete anos”. Perry, sem ter conseguido pregar o olho quando o dia amanheceu, perguntou-se (lembraria mais tarde) se seria de fato o aniversário da garota, e concluiu que não, que era só mais um modo de tentar quebrar as resistências dele, como aquela mentira sobre uma testemunha – “uma testemunha viva”. (CAPOTE, 2003, p. 283).

Nesse caso, a paralepse se estrutura como uma informação a respeito dos pensamentos da personagem, ainda que ela seja a focal, ou seja, Perry Smith. Por mais que Perry e Capote passassem muito tempo juntos em reuniões e entrevistas para a reconstituição do crime e de outros detalhes passados, e que Perry compartilhasse determinados sentimentos e emoções com Capote, a quem considerava amigo próximo, uma descrição como essa não pode ser considerada como definitiva. Para tanto, Genette (1995, p. 195-196) coloca

Não se deve confundir a informação dada por uma narrativa focalizada e a interpretação que o leitor é convidado a dar-lhe (ou que lhe dá sem que seja convidado a isso [...]) A narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz.

Talvez Perry nunca tenha feito qualquer questionamento, mas Capote (2003) interpretou a reação do criminoso e assim a relatou. Da mesma maneira como a interpretação do leitor pode ser diferente: o que importa mais é entender que a narrativa não diz tudo, o que diz é o ponto de vista escolhido para ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As contribuições do Novo Jornalismo para e como literatura são expressivas até hoje. Entre as décadas de 1960 e 1970, o movimento nomeado por Tom Wolfe (2005) enfrentou duras críticas da imprensa conservadora, que não aprovava a presença de recursos literários na elaboração de matérias, e posteriormente não entendia, de fato, como a estrutura de um livro-reportagem se consolidava como obra literária.

Apesar dos desafios, os novos jornalistas conseguiram conquistar o público com a mistura de fatos, personagens reais e liberdade criativa. Não obstante, o movimento conseguiu sair do reduto norte-americano e se expandiu para outros países, conservando suas características primordiais, mas ganhando novos ares ao mesmo tempo.

Em meio a nomes como Norman Mailer, Gay Talese e Hunter S. Thompson, Truman Capote pode ser considerado como uma exceção à regra. Com *A sangue frio*, fez o caminho inverso: de escritor de ficção, com várias obras publicadas, passou a ser reconhecido como um nome importante do Novo Jornalismo, e exerceu, na elaboração de sua obra mais famosa, o papel oficial de jornalista.

A sangue frio reverbera ainda hoje em meio a polêmicas e discussões, que vão do talento de Capote ao que se propôs na presente pesquisa - o debate entre ficção e não-ficção que se estabelece ao longo do texto, perante a escolha de elementos constituintes da narrativa pelo autor.

Segundo Lessa (2003), Capote batizou seu livro de romance sem ficção simplesmente porque, para ele, jornalismo era apenas fotografia literária. Então, como queria um gênero exclusivamente dele, precisou expandir a vertente. Lessa (2003) continua a apontar que, apesar da pretensão, talvez *A sangue frio* seja o melhor texto da literatura e da reportagem americana do século XX. Ainda assim, permanece a dúvida: como enfrentar o paralelo mencionado entre ficção e não-ficção, afinal?

Para responder a essa pergunta, é preciso alimentar a tese de que *A sangue frio*, embora determinado a relatar um crime real, apresenta características predominantes da ficção. Em primeiro lugar, baseadas nas concepções de subjetividade do autor, de focalização para a escolha do ponto de vista da narrativa (que para Capote se materializou no criminoso Perry Smith, principalmente), segundo Genette (1995), e de autor implícito, pautado em Booth.

Para completar, há ainda as questões comportamentais e visões particulares do autor sobre sua narrativa. Suzuki Jr. (2003) comenta que Capote nunca anotava ou gravava suas entrevistas, porque considerava que tais ações poderiam atrapalhar a naturalidade dos

entrevistados em conceder informações importantes. Capote ainda procurou, de acordo com Suzuki Jr, a todo momento evitar a presença de si, ou seja, do autor, na narrativa, em um procedimento conhecido como “retórica do silêncio”, um diferencial marcante em relação a outros autores do Novo Jornalismo que gostavam de se colocar como personagens do que escreviam.

A conclusão a que se chega é que não há como excluir a ficção e a não-ficção da obra de Capote. Ambas apresentam a solidez necessária para que o debate continue a ser levantado, e que o pacto que o leitor faz ao longo da sua leitura, somado à sua experiência em relação à recepção do texto, é que determina a definição do gênero no qual a obra se encaixa. Entretanto, a discussão deve se manter acesa, para que os elementos das duas vertentes sejam reconhecidos e analisados, inclusive em outras obras do Novo Jornalismo.

Se *A sangue frio* se constitui ainda hoje como uma das maiores referências do movimento, ele pode ser usado como referência para demonstrar elementos teórico-literários e embasar análises de outras obras e autores que tenham premissas semelhantes, assim como que levantem os mesmos questionamentos. O Novo Jornalismo pode ser mais explorado tanto por um olhar literário quanto por um olhar jornalístico, mais por um do que por outro a depender de que o estuda, mas sem tentativas duras de separar os dois caminhos. As histórias sempre serão contadas por alguém, que o faz de determinada maneira, dentro de sua própria verdade, mas com recursos que dificilmente serão os mesmos pelas mãos e olhos de diferentes autores.

REFERÊNCIAS

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRADSHAW, Peter. Capote. **The Guardian**, London, 24 fev. 2006. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2006/feb/24/3>. Acesso em: 20 nov. 2020.

BURNS, Thomas Laborie. Truman Capote: Life as Fiction/Fiction as life, **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 30, 1993. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/%x>. Acesso em: 20 nov. 2022.

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAPOTE, Truman. **Os cães ladram**: Pessoas públicas e Lugares privados. Trad. Celso Nogueira. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

CAPOTE. Direção: Bennett Miller. Produção: Sony Pictures Classics. Estados Unidos, Canadá, 2005. 98 min.

CARPEAUX, O. M. Prefácio. In: FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Tradução Sérgio Duarte. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

CHAPARRO, Manuel Carlos. **Sotaques d'aquém e d'além-mar**: Percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro. Santarém, Portugal: Sorteio, 1998.

CLARKE, Gerald (org.). **Um prazer fugaz**: As cartas de Truman Capote. Trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Leya, 2014.

CLARKE, Gerald. **Capote**: uma biografia. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

COVER PRINT of Life. 12 maio 1967. Disponível em: <https://www.meremart.com/Cover-Print-of-Life--May-12-1967>. Acesso em: 20 nov. 2022.

CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. **American way of life**: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950. 2017. 249 f. Tese (Programa de Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.espm.br/handle/tede/277>. Acesso em: 20 nov. 2020.

DOMINGUES, Juan. Novo jornalismo: reflexões sobre a relação entre reportagem e romance. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 12, n. 24, p. 187-204, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/2458/0>. Acesso em: 20 nov. 2020.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

FLEMING, Anne Taylor Fleming. The Private World of Truman Capote. **The New York Times**, Nova Iorque 9 jul. 1978. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1978/07/09/archives/the-private-world-of-truman-capote.html>. Acesso em: 20 nov. 2022.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, the development of a critical concept. *In*: STEVICK, Philip (ed.). **The theory of the novel**. New York: The Free Press, 1967. p.142-171.

G1. **Philip Seymour Hoffman ganhou Oscar por ‘Capote’; relembre carreira**. São Paulo: Globo.com, 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/02/philip-seymour-hoffman-ganhou-oscar-por-capote-relembre-carreira.html>. Acesso em: 11 dez. 2020.

GENETTE, Gérard. **Discurso na narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, 1995.

GONÇALVES, Elizabeth Moraes; SANTOS, Marli dos; RENÓ, Denis Porto. Reportagem: o gênero sob medida para o jornalismo contemporâneo. **Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación**, [S.l.], n. 130, p.223-242, dic.-mar., 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16057395015>. Acesso em: 20 nov. 2020.

HOGG, Dale. Mystery with local connection captures headlines in 1959: Out of the Morgue. **Great Bend Tribune**, 2019. Disponível em: <https://www.gbtribune.com/news/local-news/mystery-local-connection-captures-headlines-1959/>. Acesso em: 11 dez. 2022.

HOOD, Michael. True Crime Doesn't Pay: A Conversation with Jack Olsen. **Point No Point**, 1999. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20100603035325/http://www.jackolsen.com/point.htm>. Acesso em: 20 nov. 2020.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LAGE, Nilson. **Teoria e Técnica do Texto Jornalístico**. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2005.

LESSA, Ivan. Apresentação: Sangue quente no chicote. *In*: CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.7-12.

MACHADO, Liliana Mesquita. 30 anos de reportagem político-social na imprensa escrita do Porto (1974-2004). **Jornal de Notícias, o Primeiro de Janeiro e O Comércio do Porto. Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul-SP, v. 13, n. 25, p.3-12, 2012. <https://doi.org/10.13037/ci.vol13n25.1467>

MCCRUM, Robert. The 100 best novels: No 84 – In Cold Blood by Truman Capote (1966). **The Guardian**, 27 abr. 2015. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/27/100-best-novels-84-in-cold-blood-truman-capote-observer-robert-mccrum#:~:text=Random%20House%20published%20In%20Cold,USA%20and%2C%20late%2C%20worldwide>. Acesso em: 20 nov. 2020.

NEWMAN, Kim. Capote Review. **Empire**, 2006. Disponível em: <https://www.empireonline.com/movies/reviews/capote-review/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

O QUE SÃO “romances de não-ficção”? TagBlog, 1 jun. 2017. Disponível em: <https://www.taglivros.com/blog/o-que-sao-romances-de-nao-ficcao/>. Acesso em: 11 dez. 2020.

PEDRA, Mabel. O poder da narrativa: A sangue frio, de Truman Capote. **Homo Literatus**, 1 abr. 2015. Disponível em: https://homoliteratus.com/o-poder-da-narrativa-a-sangue-frio-de-truman-capote/?__cf_chl_tk=cumRbfAS.tpB0v4rZN.qbKQm5.zJOOPEL3Frr6c8Xs4-1669557202-0-gaNycGzNCL0. Acesso em: 20 nov. 2020.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2006. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v2i17.349>

PILKINGTON, Ed. In Cold Blood, half a century on. **The guardian**, Londres, 16 nov, 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2009/nov/16/truman-capote-in-cold-blood>. Acesso em: 20 nov. 2022.

RESENDE, Fernando. **Textuações**: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

SEARLE, John R. The Logical Status of Fictional Discourse. **New Literary History**, [S.l.], v. 6, n.2, p. 319-332, 1975. <https://doi.org/10.2307/468422>

SMITH, Nathan. In cold blood: an overlooked gay classic? **Out Magazine**, 07 jul. 2015. Disponível em: <https://www.out.com/art-books/2015/7/07/truman-capotes-cold-blood-overlooked-gay-classic>. Acesso em: 11 dez. 2020.

STALLONI, Yves. O Romance e o Gênero Narrativo. In: STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2001. p.73-128.

STICKNEY, Laura. On Truman Capote and Richard Avedon. **Penguin Press**, 3 jul. 2018. Disponível em: <https://www.penguin.co.uk/articles/2018/07/truman-capote-and-richard-avedon>. Acesso em: 11 dez. 2020.

SUZUKI JR, Matias. Posfácio: Nem tudo é verdade, apesar de verdadeiro. In: CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. Trad. Sergio Flasksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.423-432.

TALESE, Gay. **Vida de Escritor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

THOMPSON, Hunter S. **Medo e Delírio em Las Vegas: uma jornada selvagem ao coração do sonho americano**. São Paulo: Conrad, 2007.

TOMPKINS, Philip K. In cold fact. *In*: MALIN, Irving (org). **Truman Capote's In Cold Blood: a Critical Handbook**. Belmont, CA: Wadsworth, 1968. p. 44-46.

TRAPASSO, Clare. **The Untold Story Behind the Infamous 'In Cold Blood' Murder House**. Realtor.com, 2019. Disponível em: <https://www.realtor.com/news/trends/in-cold-blood-murder-house-for-sale/>. Acesso em: 11 dez. 2020.

TUCKER, Neely. The Notebooks Behind Truman Capote's "In Cold Blood". **Library of Congress Blog**, Washington, Special category, 3 set. 2019. Disponível em: <https://blogs.loc.gov/loc/2019/09/the-notebooks-behind-truman-capotes-in-cold-blood/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

VILAS BOAS, Sérgio. **Jornalismo literário: um percurso filosófico**. São Paulo: Texto Vivo, 2009.

VOSS, Ralph F. **Truman Capote and the Legacy of In Cold Blood**. Alabama: The University of Alabama Press, 2011.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEINGARTEN, Marc. **A turma que não escrevia direito: Wolfe, Thompson, Didion e a Revolução do Novo Jornalismo**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da Recepção. *In*: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009. p. 189-199.