

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

RAFAEL FONSECA SANTOS

**GELIDEZ JORNALÍSTICA, SANGUE LITERÁRIO:
UMA ANÁLISE DE *IN COLD BLOOD***

São Paulo

2013

RAFAEL FONSECA SANTOS

GELIDEZ JORNALÍSTICA, SANGUE LITERÁRIO: uma análise de *In Cold Blood*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras

ORIENTADORA: Prof.^a. Dr.^a. Marlise Vaz Bridi

São Paulo

2013

S237g Santos, Rafael Fonseca.

Gelidez jornalística, sangue literário: uma análise de In
Cold Blood / Rafael Fonseca Santos – 2013.

78 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

Bibliografia: f. 75-78.

1. Capote, Truman. 2. Novo jornalismo. 3. In cold blood.
4. Jornalismo. I. Título.

CDD 070.4

RAFAEL FONSECA SANTOS

GELIDEZ JORNALÍSTICA, SANGUE LITERÁRIO: uma análise de *In Cold Blood*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Marlise Vaz Bridi – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Alexandre Huady Guimarães
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof.^a. Dr.^a. Cleide Antonia Rapucci
Universidade Estadual Paulista – UNESP - Assis

Aos meu pais, Silas e Sílvia, em quem me inspiro;
à minha irmã, Ju, a quem amo;
à Tábitah, meu anjo.

Agradecimentos

A Deus, em quem existo e em cujo coração nasceu este projeto, dando-me, por sua graça, força e meios para sua realização.

À Prof.^a. Dr.^a. Marlise Vaz Bridi, querida professora, norte deste trabalho.

Aos meus familiares, por acreditarem e me apoiarem, mesmo nos momentos mais difíceis.

Aos meus irmãos da Igreja Presbiteriana de Higienópolis que, apesar de minhas limitações e ausências, instaram comigo a fim de que desse cabo deste projeto. Meu apreço pela paciência e suporte.

“Até quando, Senhor, clamarei eu, e tu não me
escutarás? Gritar-te-ei: Violência! E não
salvarás?” Habacuque 1.2

Resumo

Este trabalho analisa a obra *In Cold Blood*, de Truman Capote, como primeiro grande romance do Novo Jornalismo ou jornalismo literário. Sumariamente, Capote publicou seus escritos em quatro partes na revista *The New Yorker*, em 1965. Dada a enorme repercussão, no ano seguinte foi compilado em um único volume e publicado em livro. Nesta dissertação, o leitor se deparará com uma análise acerca do que é o Novo Jornalismo, bem como sua relação com a literatura. São discutidas questões acerca do ficcional dentro de reportagens e da realidade dentro da literatura. Esquadrinha-se a narrativa, expondo suas características jornalísticas e literárias que corroboram para a grandeza da obra. Ainda no âmbito narrativo, o leitor poderá encontrar um estudo acerca da sociedade norte-americana e de que maneira Truman a apresenta e discute em sua obra. Verifica-se de que maneira Capote constrói suas personagens, como ele se utiliza de técnicas literárias para dar vida às pessoas reais dentro de sua obra e, particularmente, como ele descortina a personagem Perry Smith, um assassino frio apresentado como efeito de uma sociedade mentirosa.

Palavras-chave: Truman Capote; Novo Jornalismo; *In Cold Blood*; Jornalismo Literário.

Abstract

This dissertation analyzes the work *In Cold Blood*, by Truman Capote, as the first great novel of the New Journalism or literary journalism. Summarily, it was published in four parts in *The New Yorker* magazine, in 1965. Given the huge repercussion, in the following year, it was compiled into a single volume and published as a book. In this dissertation, the reader will be faced with an analysis of what is the New Journalism, as well as its relationship with literature. Some issues about fiction inside reports and reality inside literature are discussed. The narrative is analyzed, exposing its journalistic and literary characteristics which contribute to the greatness of the book. Still as part of the narratives, the reader can find a study about North-American society and how Truman shows and discusses it in his book; and how Capote builds his characters, the way he uses literary techniques to give life to people in his work, and, particularly, how he presents the character Perry Smith, a cold killer presented as the effect of a liar society.

Keywords: Truman Capote; New Journalism; *In Cold Blood*; Literary Journalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 - O NOVO E O VELHO JORNALISMO	14
2 – A GELIDEZ E O SANGUE: uma análise da relação Jornalismo/Literatura.....	25
3- DE BALZAC A CAPOTE: o desenvolvimento da narrativa realista.....	37
4 – FONTES VIVAS, PERSONAGENS VIVOS: construção de personagens.....	49
O FIM?	72
BIBLIOGRAFIA	75

Introdução

Truman Capote consagrou-se entre os grandes nomes do Jornalismo e da Literatura. Com uma personalidade forte e livre trânsito na alta sociedade de sua época, tornou-se figura pública e seus escritos ganhavam enorme repercussão. Depois de alguns contos e romances, aventurou-se no novíssimo gênero que tomava conta das redações: o Novo Jornalismo. Até então, os representantes desse movimento ainda engatinhavam em suas experiências e publicações. Nem o público, nem os próprios escritores sabiam exatamente por onde caminhar e o que esperar dos novos textos. *In Cold Blood*, o principal romance de Truman, inaugura os grandes relatos do Novo Jornalismo. Seu livro tornou-se sucesso de vendas e levantou enorme crítica. Mais do que isso, chamou a atenção do mundo literário para os jornalistas-escritores.

Este trabalho se propõe a analisar a obra *In Cold Blood (A Sangue Frio*, na versão brasileira), de Truman Capote. Para tanto, é necessário, primeiro, uma rápida apresentação de seu autor. Truman Streckfus Persons nasceu em Nova Orleans, nos Estados Unidos, em 1924. Com a idade de 15 anos, ele deixou a escola e foi trabalhar na revista *New Yorker*. Publicou seu primeiro romance em 1948 (*Other Voices, Other Rooms*) e desde então é tido pela crítica como uma figura singular, marcante na história literária norte-americana, sendo um dos mais aclamados escritores do pós-guerra. Publicou muitos contos, reportagens, romances e peças teatrais, até, finalmente, falecer em 1984.

Truman Capote, em seu livro *In Cold Blood*, reconstrói a história de um cruel assassinato ocorrido em 1959 no interior dos Estados Unidos. O seu livro está entre os mais famosos do gênero de não-ficção, como o próprio autor o considerou. Na realidade, trata-se de um livro que é baseado em uma história real, apurado por meio de técnicas jornalísticas, publicado em revista, mas que se transforma em literatura. Esse novo gênero híbrido ficou conhecido como Novo Jornalismo.

Although he still talked about *Answered Prayers*, Truman's mind was really on nonfiction. "I like the feeling that something is happening beyond and about me and I can do nothing about it," he explained to a reporter. "I like having the truth be the truth so I can't change it." He was too restless to

settle down to fiction, he told the now elderly Glenway Westcott. “I couldn’t sit there to write,” he said. “It was as though there were a box of chocolates in the next room, and I couldn’t resist them. The chocolates were that I wanted to write fact instead of fiction. There were so many things that I knew I could investigate, so many things I knew I could find out about. Suddenly the newspapers all came alive, and I realized that I was in terrible trouble as a fiction writer.”

In that mood he opened *The New York Times* on Monday, November 16, 1959. There, all but hidden in the middle of page 39, was a one-column story headlined, “WEALTHY FARMER, 3 OF FAMILY SLAIN.” The dateline was Holcomb, Kansas, November 15, and the story began: “A wealthy wheat farmer, his wife and their two young children were found shot to death today in their home. They had been killed by shotgun blasts at close range after being bound and gagged.” (CLARKE, 2006, p. 317)¹

Truman saía da literatura ficcionista e se enveredava na não-ficção. A primeira parte de sua obra, resultado dessa empreitada, foi publicada no dia 25 de setembro de 1965, na seção *Annals of Crime* da revista *The New Yorker*², sob o título *In Cold Blood: I-The Last To See Them Alive*. Nas três subsequentes edições, a revista publicou: *II-Persons Unknown*; *III-Answer*; e *IV-The Corner*. Em fevereiro do ano seguinte (1966), os capítulos foram compilados e publicados em livro como *In Cold Blood*.

In Cold Blood foi o primeiro grande romance do Novo Jornalismo. No primeiro capítulo desta dissertação, o leitor se deparará com uma discussão a respeito do que foi o movimento, seus principais nomes e por que Truman Capote foi incluído entre eles. Da mesma forma, o capítulo se propõe a identificar os elementos fundamentais do Novo Jornalismo e de que maneira eles são observados na obra de Truman. Também é trazido para a discussão, o exemplo do romance *Casa de Pensão*, de Aluísio Azevedo, que já no século

¹ Embora ele ainda falasse sobre *Answered Prayers*, a mente de Truman estava mesmo na não-ficção. “Eu gosto da sensação de que algo está acontecendo além de mim e ao meu redor e que não posso fazer nada a respeito,” explicou a um repórter. “Eu gosto de ter a verdade sendo a verdade, então não posso mudá-la.” Ele estava muito inquieto para sossegar com a ficção, disse ao agora idoso Glenway Westcott. “Eu não poderia sentar para escrever,” disse ele. “Era como se houvesse uma caixa de chocolates no quarto ao lado e eu não pudesse resistir a eles. Os chocolates eram o meu desejo de escrever fato em vez de ficção. Havia tantas coisas que eu sabia poder investigar, tantas coisas que eu poderia descobrir. De repente, os jornais ganharam vida, e eu percebi que estava em apuros como escritor de ficção”.

Nesta disposição, ele abriu o *New York Times* em uma segunda-feira, 16 de novembro de 1959. Havia, praticamente escondido no meio da página 39, uma história de uma coluna intitulada “ABASTADO FAZENDEIRO E MAIS 3 DA FAMÍLIA MORTOS.” A chamada mostrava Holcomb, Kansas, 15 de novembro, e a história começava: “Um rico fazendeiro de trigo, sua esposa e seus dois filhos foram encontrados mortos a tiros hoje em sua casa. Eles foram mortos à queima-roupa por tiros de espingarda, depois de serem amarrados e amordaçados.” (tradução minha)

² A revista *The New Yorker* disponibiliza todo seu acervo online. O leitor pode acessar este acervo por meio do link: <http://archives.newyorker.com>

XIX seguiu na direção do Jornalismo e, a partir de uma matéria de jornal, desenvolveu o seu próprio romance.

Ainda no primeiro capítulo, o leitor poderá encontrar a base teórica concebida inicialmente por Tom Wolfe para decifrar os elementos constituintes do texto do Novo Jornalismo. Wolfe foi um dos grandes nomes do jornalismo literário junto com Gay Talese, Norman Mailer, Jimmy Breslin e o próprio Truman Capote. Entretanto, destacou-se dos restantes por teorizar sobre o movimento do qual fazia parte. Era um escritor de não-ficção e teórico ao mesmo tempo.

No segundo capítulo, o leitor se deparará com uma análise da relação jornalismo/literatura. Aqui, a discussão transcende as barreiras dos limites jornalísticos e aporta-se no mundo das belas letras. Afinal, o Novo Jornalismo pode ser enquadrado como literatura? Conquanto tenha sido inicialmente publicado em revista, com a roupagem de uma matéria jornalística, *In Cold Blood* carrega consigo padrões, traços e métodos que lhe garantem um lugar junto às obras literárias.

Neste capítulo, o leitor também encontra uma breve contextualização histórica do momento social, político e literário que os Estados Unidos viviam. Esta discussão permite uma melhor compreensão da influência de tais aspectos na obra de Capote e no Novo Jornalismo e na própria literatura.

O terceiro capítulo constrói-se a partir da relação folhetinesca do jornalismo literário. Para melhor compreender o que eram os folhetins e no que se tornou o romance moderno, é proposto um ligeiro exame da obra *Ilusões Perdidas*, de Honoré de Balzac, tido pela crítica como o pai do romance moderno. A partir dessa comparação inicial, o leitor pode acompanhar um estudo mais aprofundado das questões narrativas que envolvem *In Cold Blood*. É neste capítulo que a narrativa de Truman é averiguada.

O quarto capítulo, por sua vez, traz uma aprofundada investigação sobre as personagens da obra de Capote. São estudados métodos de construção e a forma com que Truman leva ao papel pessoas que entrevistou, conversou e conviveu. Neste capítulo, há uma observância mais atenta à personagem Perry Smith, a mais complexa e curiosa personagem

construída no livro. O leitor poderá verificar de que forma sua apresentação na obra o coloca como deturpador da ordem, o assassino que mata à sangue frio, mas que é julgado, condenado e morto pelo Estado. Para esta análise, foi necessário ater-me mais firmemente nas duas primeiras partes da obra de Truman Capote, uma vez que são elas as bases de construção das personagens. Nos trechos finais do livro, Truman já forjou suas personagens e passa para a discussão acerca da violência na sociedade norte-americana.

Assim, o objetivo principal desta dissertação, de analisar a obra *In Cold Blood*, se completa com uma decomposição do livro em: sua relação com o Jornalismo; sua relação com a Literatura; construção narrativa; e construção de personagens. Dada a limitação deste autor que agora escreve e de sua formação inicial jornalística, esta dissertação findou-se sucinta e objetiva, mas na esperança de que contribua para o conhecimento científico das grandes obras do Novo Jornalismo.

O Novo e o Velho Jornalismo

O Novo Jornalismo faz parte do chamado jornalismo literário e é um subgênero do jornalismo que surgiu em meados dos anos 50 e 60 nos Estados Unidos. O livro objeto de estudo neste trabalho é considerado o primeiro romance nesse estilo. Truman Capote, que já havia escrito contos, peças de teatro, reportagens e até romance, intrigou-se com a história que leu sobre dois assassinos no interior do Kansas. Com o respaldo dos editores da revista *New Yorker*, enveredou-se em um projeto que visava à construção de um romance a partir das técnicas jornalísticas. O resultado dessa empreitada híbrida foi publicado em setembro de 1965 em quatro reportagens especiais na própria *New Yorker*. Em fevereiro do ano seguinte, lançava-se o livro *In Cold Blood*.

No entanto, é preciso destacar que essa não era primeira tentativa histórica de unir jornalismo e literatura. No Brasil, por exemplo, algo muito semelhante ocorreu no século XIX, quando, em 1884, Aluísio Azevedo (2005) lançou o livro *Casa de Pensão*. Essa obra é publicamente inspirada no que ficou conhecido na época como o Caso Capistrano ou a Questão Capistrano. Trata-se de um episódio que foi largamente divulgado na mídia carioca da época e que suscitou grande comoção popular. Em 1876, a viúva Júlia Clara Pereira e seus dois filhos mudam-se para uma casa na Rua dos Andradas, no Rio de Janeiro. A casa era muito grande e a família optou por torná-la em uma casa de pensão. Um dos primeiros hóspedes, João Capistrano da Cunha, envolve-se com a filha de Júlia Pereira, que tinha o mesmo nome da mãe. Na noite de 13 para 14 de janeiro de 1876, Capistrano violenta sexualmente Júlia.

Aos poucos o episódio foi tomando a dimensão da esfera pública graças às coberturas dos jornais da época, gerando calorosos debates e discussões da sociedade carioca, ávida em acompanhá-lo. E eis que em 17 de novembro de 1876, em julgamento polêmico a sentença do juiz absolveu o réu. Daí em diante, decorreu-se um verdadeiro espetáculo público de celebração. Capistrano fora carregado, em ovação pelos colegas, com direito a salva de palmas. A comemoração ainda prosseguiu num banquete no Hotel Paris. No dia seguinte, importantes periódicos, como o *Jornal do Commercio* e a *Gazeta de Notícias*, publicavam informações a respeito do julgamento. (ENNE; SOUZA, 2009, p.206)

O caso, entretanto, não chegara ao fim. O irmão de Júlia, Antônio Alexandre Pereira, que fora amigo de Capistrano, decide que iria resolver a situação por si mesmo e mata o ex-colega com cinco tiros no dia 20 de novembro do mesmo ano. A comoção popular aumenta ainda mais e Antônio vai a julgamento. A mídia explorou o quanto pode o caso, divulgado fotos e publicando crônicas sobre o caso novelesco de traição, amizade, amor e vingança.

O segundo *round* despertou ainda mais a curiosidade da população e as simpatias populares que outrora se inclinavam ao Capistrano desta vez voltaram-se para o assassino, isto é, houve uma drástica mudança da opinião pública, já que a abordagem passou a recair sobre a desonra de uma donzela e a honradez da família que fora limpa com a eliminação de seu algoz. Sob esse novo viés, Antônio Alexandre Pereira foi absolvido pelo mesmo tribunal que inocentara Capistrano há apenas poucas semanas e, como num *déjà vu*, Pereira fora carregado em glória pelos mesmos que antanho levaram Capistrano nos ombros. (ENNE; SOUZA, 2009, p. 207)

Aluísio Azevedo (2005) usa seu talento literário e cria o romance *Casa de Pensão* a partir do Caso Capistrano. O escritor, no entanto, altera os nomes de seus personagens e cria uma narrativa única. Em sua história, Amâncio Vasconcelos (correspondente ao Capistrano) muda-se do Maranhão para a pensão da família Coqueiro, no Rio de Janeiro. Uma série de acontecimentos leva Amâncio a se envolver com Amélia Coqueiro, a caçula da família. Quando ele resolve voltar ao Maranhão para visitar a mãe doente, João Coqueiro, o irmão mais velho, registra queixa na delegacia contra o ex-colega, afirmando que ele havia violentado sua irmã.

É neste ponto que se misturam mais claramente as esferas do que se compreende como realidade e do que se aceita como ficção. Amâncio é detido, desenrolam-se seu julgamento, as antipatias à família de Coqueiro – chamada, por exemplo, de sanguessugas e piratas –, a comoção popular... de forma semelhante ao que ocorrera na “vida real”. O estudante maranhense é absolvido, carregado em triunfo pelos colegas, ao passo que Coqueiro, inconformado, vinga-se do ex-amigo, alvejando-o enquanto dormia no Hotel Paris, onde houve uma comemoração em sua homenagem. Dias depois, foi a vez de Coqueiro sentar-se no banco dos réus. A população comoveu-se com a história do irmão que limpou e honrou o nome da família manchada por um aventureiro. Assim, Coqueiro é inocentado no tribunal e sai carregado em ovação pelos mesmos colegas que carregaram Amâncio outrora. (ENNE; SOUZA, 2009, p.208)

Sem dúvida, o relato de Azevedo (2005) não foi um relato unicamente jornalístico. Sua história ganha vida na ficcionalidade que ele acrescenta aos fatos. O que, entretanto,

torna-o importante para este trabalho é o fato de que muito antes dos novos jornalistas americanos, escritores já se aproximavam do jornalismo e, principalmente, traziam o jornalismo para a ficcionalidade.

O caso de Capote (2000), em *In Cold Blood*, é diferente na medida em que ele se propõe a narrar a história: para ele, seu relato é o real. Ele não tem a intenção de criar uma ficção sobre um fato, tanto que não muda os nomes das personagens e transcreve em seu texto relatos e diálogos por ele testemunhados. Azevedo (2005), por outro lado, inverte alguns aspectos notadamente conhecidos da história relatada em jornais e revistas e cria um novo olhar sobre o ocorrido, dando-lhe nova vida.

Todavia, a obra *Casa de Pensão*, não pode ser enquadrada como Novo Jornalismo porque não carrega as técnicas jornalísticas na criação de seu texto. No Novo Jornalismo, o autor se utiliza dos métodos jornalísticos para construir o realismo de sua obra. Azevedo não o faz, até por não ser jornalista ou querer, necessariamente, aproximar-se dessa prática. O que este trabalho se propõe a mostrar é justamente em que medida *In Cold Blood* pode ser tomado como literatura e de que maneira os novos jornalistas abrem-se aos métodos literários em seus textos.

É possível classificar a obra de Truman Capote (2000) como híbrida porque une em sua estrutura e conteúdo técnicas do jornalismo e da literatura. Ou seja, Capote utilizou-se de recursos jornalísticos, como apuração detalhada e diversas entrevistas, para criar um romance com estrutura narrativa e personagens nos moldes do romance moderno.

Tais recursos – continua Wolfe – reinaram na literatura de ficção por muito tempo e caíram na máquina de escrever do *New Journalism*. E, no caso de Capote, teria havido uma inversão da trajetória de aproximação entre jornalismo e literatura. Ao invés de se partir do jornalismo para se chegar a uma aproximação com a literatura, como Talese, Breslin e o próprio Wolfe, Capote seria o escritor literário que buscou na prática jornalística uma nova experiência de realização literária (BULHOES; 2007, p. 155)

O que Bulhões explica é que a tendência dos escritores do Novo Jornalismo era migrar recursos do próprio jornalismo para a literatura, a fim de criarem um novo estilo de romance moderno, um romance que convergisse em si as duas “escolas”: a literatura e o jornalismo. O mais interessante, no entanto, é que o primeiro romance surgido a partir dessas técnicas veio,

pelo contrário, da própria literatura. Truman Capote já aparecia no mundo literário com romances (*Other Voices, Other Rooms*, de 1948; *The Grass Harp*, de 1951; *Breakfast at Tiffany's*, de 1958) e contos (*Miriam*, de 1945 e *Shut a Final Door*, de 1947), mas o Novo Jornalismo lhe rendeu um *status* entre os grandes escritores do pós-guerra norte-americano.

Enquanto Capote escrevia seu *In Cold Blood*, muitos nomes surgiram em meio à ascensão do Novo Jornalismo. Gay Talese, Norman Mailer e Jimmy Breslin são alguns dos mais famosos ícones do novo movimento. O mais renomado, no entanto, e o primeiro a teorizar sobre o que seria esse Novo Jornalismo foi Tom Wolfe. Ele criou uma teoria que capta na essência a construção narrativa de Capote.

Certo, portanto, de estar falando com quem entendesse sua língua, Wolfe, possivelmente por não conseguir se deslocar do universo factual no qual também inseria seu texto, colocava-se bastante preocupado com o *efeito de realidade* que deixaria transparecer. Seu objetivo era proporcionar ao leitor a experiência de vivenciar os fatos na medida em que os narrava, aparentemente acreditando que, simplesmente por fazer uso de técnicas derivadas do realismo – a saber, construção detalhista das cenas, transcrição completa dos diálogos etc. – e das jornalísticas, estaria viabilizando um texto em que o leitor se encontraria, tanto no prazer da leitura, quanto na verdade dos fatos. (RESENDE, 2002, p. 99)

Um dos maiores pecados do jornalismo sentenciados por Wolfe era a falta de prazer que as notícias inspiravam no leitor. Segundo ele, o texto comum jornalístico estava em decadência e não atraía seu leitor pela qualidade estética, mas unicamente pela informação a que se propunha transmitir. Ao mesmo tempo, observava uma ausência de realidade na literatura que, por sua vez, deixava o leitor alheio ao próprio mundo (um problema, a seu ver). Para Wolfe, o ideal era um texto híbrido que fosse belo esteticamente e transmitisse alguma informação, simultaneamente.

Fernando Resende (2002) comenta acerca do *efeito de realidade* que Tom Wolfe tanto almejava. Essa era uma busca, inclusive, de praticamente todos os escritores do Novo Jornalismo, por ser esse *efeito de realidade* o fato mais intrigante do movimento. As histórias eram construídas a partir de técnicas do jornalismo e do realismo literário, assim, assumiam uma verossimilhança que não permitia ao leitor identificar o que era ficção e o que era realidade nos textos. Dessa forma, a ideia de romances “reais” instigava a curiosidade de leitores e críticos, dando notoriedade ao Novo Jornalismo.

Wolfe (2005), um dos pioneiros nessa nova maneira de escrever, explica que as bases usadas por ele e seus companheiros para criar textos mais atraentes e interessantes eram, essencialmente, quatro: uso de diálogo, descrição, pontos de vista da terceira pessoa e narração cena a cena. Um conceito inovador para o fazer jornalístico, mas já conhecido no meio literário.

O que Edvaldo Pereira Lima (2009) chama de extensão da pauta, Wolfe (2005) chama de recursos para aproximar (ou cativar) o leitor. Assim, Wolfe percebeu que esses quatro recursos literários aproximavam o leitor do ambiente e das personagens da cena narrada.

Os escritores de revista, assim como os primeiros romancistas, aprenderam por tentativa e erro algo que desde então tem sido demonstrado em estudos acadêmicos: especificamente, que o diálogo realista envolve o leitor mais completamente do que qualquer outro recurso. Ele também estabelece e define o personagem mais depressa e com mais eficiência do que qualquer outro recurso. (WOLFE, 2005, p. 54)

Tom Wolfe havia percebido que eram muito poucos os jornalistas que publicavam na íntegra um diálogo que tiveram com as pessoas durante a apuração de uma matéria. O que ele observou em sua experiência de redação é que os repórteres entrevistavam muitas pessoas, mas sempre filtravam e sintetizavam tais entrevistas para encaixá-las nos limites de uma pauta e de uma folha de jornal. As notícias são recheadas de informações apuradas, mas o leitor só recebe o produto final e raramente conhece o processo de construção de uma reportagem. É importante ressaltar que, aqui, Wolfe não se refere às chamadas entrevistas “pingue-pongue”, em que a matéria em si é a entrevista. Ele se refere às matérias em que entrevistas são ferramentas para a construção de uma reportagem.

Este recurso foi muito utilizado também por Truman Capote. Assim como Wolfe, seus diálogos ajudavam a construir uma imagem mais palpável das personagens. Por meio de respostas, gírias, atenuações, afirmações, escolha das palavras, o leitor consegue formular, por si mesmo, uma caracterização das personagens. Ou seja, o uso de diálogos faz parte da construção das personagens, a escolha jornalística do que deve e do que não deve ser publicado orienta a imagem que o leitor fará delas. Em *In Cold Blood*, esse recurso é um dos mais importantes para a construção e o entendimento das personagens. O narrador, por vezes,

coloca nas vozes de terceiros algumas informações, narrativas e comentários que permitem, à luz dos princípios jornalísticos, identificar perfis.

‘Nancy!’ Kenyon called. ‘Susan on the phone.’
 Susan Kidwell, her confidante. Again she answered in the kitchen.
 ‘Tell,’ said Susan, who invariably launched a telephone session with this command. ‘And, to begin, tell why you flirting with Jerry Roth.’ Like Bobby, Jerry Roth was a school basketball star.
 ‘Last night? Good grief, I wasn’t flirting. You mean because we were holding hands? He just came backstage during the show. And I was so nervous. So he held my hand. To give courage.’
 ‘Very sweet. Then what?’
 ‘Bobby took me to the spook movie. And *we* held hands.’
 ‘Was it scary? Not Bobby. The movie.’
 ‘He didn’t think so; he just laughed. But you know me. Boo! – and I fall off the seat’.
 ‘What were you eating?’
 ‘Nothing.’
 ‘I know – your fingernails,’ said Susan, guessing correctly. (CAPOTE, 2000, p. 18)³

O diálogo entre Nancy e sua amiga Susan revela algumas características das personagens, que não exigem explicação posterior do narrador, mas que se mostram ao leitor conforme o andamento da conversa. Uma breve análise do diálogo citado acima poderia indicar que Nancy e Susan eram garotas comuns em sua idade, com preocupações sociais, de grupo, de aceitação, típicas da adolescência. A simplicidade do linguajar, bem como expressões do tipo “Boo – and I fall off the seat” (CAPOTE, 2000, p.18), leva o leitor a criar um personagem à sua maneira.

Outro recurso, que “sempre foi o menos entendido” (WOLFE, 2005, p. 55), é a descrição. Wolfe diferencia a descrição meramente estilística da usada pelos novos jornalistas. Segundo ele, a descrição no jornalismo assume um papel referencial, informativo, de

³ “Nancy!,” chamou Kenyon. “Susan no telefone!”

Susan Kidwell, sua confidente. Novamente, atendeu na cozinha.

“Pode contar,” disse Susan, que começava invariavelmente toda conversa ao telefone com esse comando. “E pode começar contando por que estava flertando ontem com Jerry Roth.” A exemplo de Bobby, Jerry Roth também era um dos astros do time de basquete da escola.

“Ontem à noite? Francamente, eu não estava flertando. Só porque ficamos de mãos dadas? Ele veio aos bastidores durante a peça. E eu estava tão nervosa. Por isso ele pegou na minha mão. Para me dar coragem.”

“Quanta gentileza. E depois?”

“Bobby me levou para ver o filme de terror. E aí nós ficamos de mãos dadas.”

“E deu medo? Não Bobby. O filme.”

“Ele não achou; ficou rindo o tempo todo. Mas você sabe como eu sou. Buuu!!! – e eu caio da cadeira.”

“O que você está comendo?”

“Nada”

“Já sei – as unhas”, disse Susan, acertando. (CAPOTE, 2003, p. 42)

transmitir ou corroborar com uma mensagem. A descrição não é, portanto, o que os jornalistas chamam de nariz de cera, ou seja, não é um texto sem objetividade ou sem informação. Para Wolfe, a descrição tem uma função importante no Novo Jornalismo uma vez que é por seu intermédio que se pode transmitir ao leitor o “status de vida” (2005, p. 55) das pessoas e lugares retratados. A descrição do ambiente, do envolto, de detalhes, de gestos, de coisas que por vezes passam despercebidas assume, portanto, um papel simbólico. Simbólico justamente porque, por meio desse tipo de descrição, pode-se passar uma série de informações implícitas, informações que não estariam claras caso não houvesse essa ambientação promovida pelo jornalista.

Simbólicos, em geral, do status de vida da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo padrão de comportamento e posses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse. O registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro de poder do realismo, assim como qualquer outro recurso da literatura. (WOLFE, 2005, p.55)

Tom Wolfe, por sua vez, não só descreve (talvez encontre-se aqui um primeiro sinal ficcional em seu texto), mas interessa-se por trabalhar com as personagens e com o ambiente onde o que será notícia se processa. (RESENDE, 2002, p. 83)

Capote, da mesma forma, mostra um imenso interesse na descrição em sua obra. Desde o início, ao leitor são apresentadas inúmeras descrições de lugares e situações que corroboram para o aspecto jornalístico do livro, em função da contextualização que tal recurso fornece.

Assim como Wolfe, Capote utiliza a descrição para iniciar sua empreitada ficcional. Este recurso permite a ele usar a sua imaginação e aventurar-se por situações e lugares que não poderiam ser explorados no texto puramente jornalístico. A descrição é essencial no Novo Jornalismo porque aproxima o leitor da trama narrada. Ela não é simplesmente o que o jornalista pôde apreender de determinado lugar ou o que ele anotou sobre suas impressões. Ela é um retrato de um sentimento que o escritor coloca no papel. Ela transmite emoções, carrega pesos, amplia visões e acrescenta cada vez mais informações para a construção geral da obra.

The wall is made of rough Stone; pigeons nests inside its crevices. A rust iron door, set into the part of the wall visible to the Row's occupants, rouses the

pigeons whenever it is opened, puts them in a flap, for the hinges creak so, scream. The door leads into a cavernous storage room, where on even the warmest day the air is moist and chilly. A number of things are kept there: stockpiles of metal used by the convicts to manufacture automobile license plates, lumber, old machinery, baseball paraphernalia – and also an unpainted wooden gallows that smells faintly of pine. For this is the state’s execution chamber; when a man is brought here to be hanged, the prisoners say he has ‘gone to The Corner’, or, alternatively, ‘paid a visit to the warehouse’. (CAPOTE, 2000, p.302)⁴

No exemplo acima, Capote traz ao leitor uma visão da área de execução de presos onde Perry e Dick (assassinos da família Clutter) foram enforcados. É possível observar como ele constrói o cenário macabro em que o Estado cumpre seu papel de executor. Ele “dá voz” às dobradiças, que gritam. Traz elementos sensitivos, como pedra bruta e cheiro de pinho, a fim de aproximar o seu leitor da cena narrada.

Como Wolfe afirmou, a descrição é o poder do realismo. Sem ela, o Novo Jornalismo não existiria. Ao mesmo tempo em que ao leitor são apresentadas de forma implícita as impressões do narrador, as próprias personagens tentam transmitir *status*, poder, riqueza, pobreza, simplicidade, exuberância, ódio, carinho e etc. Sem descrições, o texto realista morre por inanição.

Se um texto apresenta sedutoras descrições, como em *Madame Bovary* (originalmente lançado em 1857), de Flaubert (1981), ou mesmo, sem ser tão “literário”, na descrição magistral da cidade de Nova York feita por Talese (2004), em *Fama e Anonimato*, o leitor fica sem alternativas a não ser devorar o livro (ou reportagem) em suas mãos. Um bom uso das descrições é a alma de todo o movimento do Novo Jornalismo. Se Wolfe, Talese e Capote não soubessem ou não usassem a descrição, ainda que com traços ficcionais, eles talvez não tivessem entrado para o rol dos grandes escritores do século XX.

Tal qual a descrição, a apresentação de cenários e personagens através de pontos de vista da terceira pessoa também foi uma marca do Novo Jornalismo. Wolfe mostra que a voz

⁴ O muro é feito de pedra bruta; pombos constroem ninhos em suas fendas. Uma porta de ferro oxidada, encaixada na parte do muro visível pelos ocupantes do Corredor, espanta os pombos toda vez que é aberta, faz com que saiam voando, porque as dobradiças rangem muito, gritam. A porta leva a um depósito cavernoso, onde mesmo no mais quente dos dias o ar é úmido e frio. Muitas coisas são guardadas ali: pilhas de chapas de metal usadas pelos presos para confeccionar placas de automóveis, antigas máquinas, parafernália de beisebol – e também uma forca de madeira sem pintura que exala um cheiro fraco de pinho. Porque é ali a câmara de execução do estado; quando um homem é trazido aqui para ser enforcado, os presos dizem que ele “foi para o Canto” ou, alternativamente, “foi visitar o depósito”. (CAPOTE, 2003, p.382-383)

do narrador muitas vezes é o menos interessante e o que se torna relevante é a voz de pessoas que viram o fato. Ele aponta para uma técnica jornalística de suprimir as impressões do narrador para aflorar as impressões das próprias pessoas ou personagens. Isso faz com que a cena narrada ganhe vida por meio de uma subjetividade singular e interessante exposta pelo escritor.

Em vez de chegar como um locutor descrevendo a grande parada, mudava o mais depressa possível para dentro das órbitas oculares das pessoas da história, por assim dizer. Muitas vezes, mudava o ponto de vista no meio de um parágrafo, até no meio de uma frase. (...) Eu sempre mudava de um ponto de vista para outro, às vezes de maneira abrupta, em muitos artigos que escrevi em 1963, 1964 e 1965. Um crítico chegou a me chamar de camaleão. (WOLFE, 2005, p.34-35)

De fato, o que Tom Wolfe desejava era falar do que estava por trás da notícia, o que, além de ser um fator que diferencia o Novo Jornalismo do jornalismo tradicional, constitui uma das principais características daquele novo estilo de narrar um fato. (RESENDE, 2002, p. 85)

Aqui, podemos perceber, claramente, traços literários invadindo o fazer jornalístico. Na literatura temos incontáveis exemplos em que o narrador não passa de mais uma voz dentro da obra. No entanto, essa técnica nunca havia sido utilizada no jornalismo em função de sua característica predominantemente ficcional, ou seja, é impossível para uma pessoa real saber, com precisão (a ponto de escrevê-las de forma minuciosa), o que outras pessoas veem ou pensam em determinadas situações. No entanto, é possível presumi-las a partir de uma investigação pormenorizada, utilizando-se uma apuração detalhada pode-se chegar a um nível tal de proximidade com o real que seria impossível notar a diferença.

Interessante notar que Wolfe comenta sobre esse recurso argumentando que, de fato, ele estaria escondendo o narrador e aflorando uma verdade por meio dos olhares de terceiros. Contudo, como vimos, o que ocorre é justamente o inverso. Ao se partir para as vozes de terceiros, a credibilidade jornalística esmorece na medida em que se torna mais difícil enunciar algo segundo um ponto de vista diferente do seu próprio. Entretanto, de forma alguma tal consideração desmerece esse recurso. Seu valor estético, independentemente de sua atuação informativa, permanece inalterado. Assim, notar o seu uso nas obras dos novos jornalistas só as enriquece e as aproxima dos valores estéticos literários.

Outra técnica considerada primordial por Wolfe é a narração cena a cena, dando a sensação de que o acontecimento narrado se passa no exato momento da leitura, evitando a “mera narrativa histórica” (WOLFE, 2005, p. 54). Permitir que o leitor tenha uma compreensão completa de tudo o que se passa cena por cena. Daí a sensação de presente e não passado. Wolfe ressalta que esse recurso já era utilizado na literatura pelo realismo, todavia é depois do Novo Jornalismo que esse método ganha notoriedade no jornalismo e avança no sentido de tornar uma história mais atraente e envolvente ao leitor.

É necessário ressaltar esse recurso, porque no meio jornalístico ele não era nada comum. O princípio básico de uma matéria jornalística, ao menos segundo a Escola Americana, é apresentar ao leitor as principais informações logo no início do texto, ou seja, cria-se um lide (ou *lead*, em inglês), que nada mais é do que um resumo dos acontecimentos mais importantes sobre os quais a matéria versa. Assim, no lide, o jornalista responde a seis perguntas básicas: o que, quem, quando, onde, como e por que. Ao responder essas perguntas, às vezes em um único parágrafo, o escritor já transmite ao seu leitor quase tudo o que quer dizer.

Esse método do lide carrega uma razão histórica. Na realidade, seu surgimento está intimamente ligado à Guerra Civil norte-americana, de 1861 a 1865. Durante a guerra, as informações deveriam ser transmitidas o mais rápido possível entre as tropas e as estações de comando das Forças Armadas. Essas informações deveriam ser concisas e objetivas, explicando muito com pouco texto. Concomitantemente, as notícias corriam pelo país sempre buscando o máximo de informações com a menor quantidade de texto possível. Com o uso do telégrafo, essa síntese de informações ganhou força, poder e praticidade.

Dessa época, o jornalismo herdou a objetividade que lhe é característica, bem como um pouco de seu mito de imparcialidade. A objetividade ganhou seu espaço pela circunstância, uma vez que não havia espaço para subjetividades ou elucubrações nas notícias: o importante era transmitir a informação com clareza, de forma rápida, sem ruídos. Em consequência, a imparcialidade jornalística crescia no imaginário popular. Era de se esperar que o jornalismo transmitisse aquilo que lhe era passado do fronte de batalha, sem percepções pessoais ou adjetivações.

Da Guerra Civil às notícias transmitidas pelo rádio, o lide se consolidou como forma jornalística por excelência. Era a forma mais rápida, precisa e, por que não, imparcial de transmitir uma informação. Por essas razões, ele se consolidou como ferramenta-chave para o *Hard News*, isto é, para o jornalismo diário e frenético. Para conseguir produzir muitas matérias no mesmo dia, o jornalista se viu refém da fórmula do lide, posto que é o mais indicado a fim de estruturar informações para o público.

Esse método de escrita muito comum e essencial no jornalismo, de certa forma minou o desenvolvimento do jornalismo literário, especialmente do que valoriza a narrativa, inclusive a cena a cena. Claro que não cumpriu esse papel sozinho. O rádio e a televisão exigiam maior velocidade na transmissão das informações. Os formatos de mídia, bem como a exigência do público-consumidor, contribuíram em certa medida para aluir o Novo Jornalismo.

Quando Wolfe e Capote apresentam “notícias” utilizando a narrativa e “esquecem-se” do lide, eles criaram um nó na cabeça do público. Afinal, toda informação esperada no primeiro parágrafo encontra-se permeada ao longo do texto. Aqui o *Hard News* perdia espaço para o *General News*, ou seja, o jornalismo mais subjetivo, mais lento. Esse Novo Jornalismo apoiou-se nas revistas e mídias com periodicidade mais larga. Tom Wolfe, por exemplo, usa essa metodologia para ampliar a discussão do próprio jornalista.

Assim podemos traçar linhas de pensamento do jornalismo tradicional e do Novo Jornalismo. O jornalismo tradicional traz como marcas o lide, a objetividade e o mito da imparcialidade como seus aliados. O Novo Jornalismo abole o lide, é subjetivo e suscetível às emoções do escritor e não se esconde atrás da imparcialidade, pelo contrário, mostra-se parcial. O Novo Jornalismo é o que sai do armário, é o jornalismo desnudo.

A Gelidez e o Sangue: uma análise da relação Jornalismo/Literatura

Truman Capote sempre passou entre os mundos literários e jornalísticos. Sua ideia inicial ao escrever *A Sangue Frio* era construir um romance a partir de técnicas jornalísticas, ou seja, o autor se propôs a trabalhar como um repórter a fim de unir as técnicas e escrever um romance único.

Só quando chega ao livro-reportagem é que o *new journalism* desperta a atenção dos literatos. Curiosamente, um certo reconhecimento – certo porque esse *novo jornalismo*, como passou a ser chamado por alguns críticos a partir de 1966, nunca teve aceitação unânime no jornalismo, muito menos na literatura – acontece por via da contribuição de um ficcionista que resolve fazer jornalismo. Truman Capote já era um escritor de longa data – mas estava com a carreira em baixa – quando lança *A sangue frio*, denominando seu trabalho “romance de não-ficção”. Pouco depois, em 1968, outro ficcionista de reputação, Norman Mailer, entra no jogo do *new journalism*, denominando seu *Os exércitos da noite* de “história como romance, romance enquanto história”.

Revertiam-se as posições, essa é a tese de Wolfe. Agora eram os escritores que buscavam o jornalismo e não mais o contrário. O *novo jornalismo* alcançava um *status* literário próprio, em 1969 já se constituiria num gênero que não poderia mais ser considerado inferior. (LIMA, 2009, p.196, 197)

Quando Edvaldo Pereira Lima (2009) comenta acerca do status que o Novo Jornalismo ganhava com o livro-reportagem, ele se refere à velha busca dos jornalistas por um espaço na literatura. Figurava (e ainda figura) nas redações uma ideia de que escritores reconhecidos são os romancistas e não os jornalistas. Isso porque a prática jornalística é vista, pelos literatos menos condescendentes, como mecânica e apenas uma adaptação de conteúdo a certos métodos pragmáticos. Dessa forma, a “liberdade” literária de escrever sobrepujando as limitações dos processos sempre delineou o imaginário nas redações.

Na essência, literatos e jornalistas são escritores. Trabalham com a palavra. O texto é sua arte; as letras, suas ferramentas; as figuras de linguagem, suas aliadas; a ironia, seu escudo (ou espada?); a gramática, sua matéria-prima; o romance, sua obra-prima!

O livro-reportagem se tornou, portanto, o canal pelo qual os jornalistas poderiam alcançar uma grandeza estética que os aproximaria dos romancistas, ou seja, a possibilidade de extensão da pauta, de incrementar o texto, de criar (mais do que simplesmente amoldar

informações em um texto). Isso foi possível pela natureza do livro-reportagem, que por si não exige categoricamente um texto informacional ou métodos do jornalismo tradicional, como lide. Pelo contrário, ele surge em resposta a essa busca jornalística em contar mais o que se viu, em narrar as histórias de seus entrevistados, em descrever um contexto essencial para a pauta, em preocupar-se com a estética.

Podemos ver que a ascensão de novos suportes para os jornalistas permitiu um uso das funções da linguagem de uma maneira um pouco diferente da tradicional. Os novos jornalistas usariam essas variantes como ferramentas de criação textual.

As reflexões de Roman Jakobson sobre as funções internas da linguagem nos permitem apreciar que, no caso do *discurso jornalístico*, deve ser dominante a *função referencial*, por ser a que articula sua funcionalidade informativa e sua vontade de construir discursos baseados em fatos reais, que correspondam a acontecimentos extradiscursivos. No caso dos *discursos literários*, esteja ou não presente a função referencial, deve dominar a *função poética* ou *estética*, que reclama atenção sobre o próprio texto e por isso tem, por um lado, maior liberdade referencial e, pelo outro, maiores restrições expressivas (já que o plano da expressão se articula fortemente com aquele do conteúdo). (MEDEL in CASTRO; GALENO, 2002, p. 23-24)

Medel argumenta que o “discurso jornalístico” pressupõe um predomínio da função referencial em seu texto. Quando os novos jornalistas escrevem com outro tipo de enfoque em seus textos, eles estariam abdicando desse discurso e, portanto, não seriam mais textos jornalísticos? Não, absolutamente. O que eles fizeram, e, por isso mesmo suscitaram tamanha polêmica, foi não se ater a determinadas funções da linguagem ao escrever. Em seus textos é quase impossível determinar qual a função dominante: são observáveis as funcionalidades informativas bem como as poéticas em torno do próprio texto.

No país em que o jornalismo mais se desenvolveu como sinônimo de prática textual pré-moldada, cujos produtos redacionais passam por uma estrutura similar à linha de produção industrial, compreende-se que o *New Journalism* tenha adquirido o sentido de uma postura libertária. E para elaborar formas expressivas de uma ‘nova’ textualidade jornalística, desatrelada da pasteurização e do pragmatismo noticioso, desatando o nó da gravata da burocracia redacional, os representantes do *New Journalism* convocaram conscientemente as armas – e os barões assinalados – da literatura. (BULHÕES, 2007, p. 146)

Bulhões expõe que, apesar das colossais mudanças sociais nas quais a população norte-americana estava submersa, o jornalismo tradicional mantinha-se inerte em sua “linha de produção industrial”, em que fazer textos era um apertar de parafusos. O Novo Jornalismo, ao contrário, emerge escancarando tais mudanças e apresentando um novo modelo de construção textual, para o qual se utilizaram de ferramentas dos “barões” literários.

Quando Capote une discursos e se lança no jornalismo literário vemos um movimento contrário, isto é, a literatura buscando técnicas jornalísticas. Já havia outros tipos de aproximação entre os dois movimentos, como contos e grandes reportagens, mas foi o livro-reportagem de Truman Capote que abriu espaço para um novo modo de escrever e de contar uma história.

O jornalismo norte-americano, assim como a literatura pós II Guerra Mundial, transformou-se. As pautas mudaram, os personagens mudaram, os sentidos mudaram. Depois de um período extremamente turbulento na história da humanidade, os rostos não eram mais os mesmos. A literatura viveu momentos de discussão e assistiu a uma constante busca de novas identidades.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (HALL, 2006, p.9)

Stuart Hall (2006) mostra como questões identitárias circundaram e ainda hoje pautam a sociedade dita pós-moderna. Tais discussões estiveram sempre no cerne do Novo Jornalismo, movimento que surge em meio a infindáveis perspectivas do que era o *American Dream* ou o *American Way of Life*. Esses dois conceitos, intimamente ligados e arraigados no imaginário popular norte-americano, versam sobre os ideais de liberdade, busca da felicidade e mobilidade social por meio de trabalho. Assim, o Novo Jornalismo irá apresentar esses conceitos, ratificá-los, discuti-los, questioná-los, pô-los em xeque.

Há que se citar que o *American Dream* e o *American Way of Life* nasceram da inveterada vida capitalista norte-americana. Max Weber, em sua obra “A ética protestante e o

espírito do capitalismo” (1994), ilumina as bases sociológicas que conduziram a sociedade norte-americana ao longo do século XX. Nesta obra, Weber destaca a intrínseca relação entre religião e sociedade, mais especificamente entre o protestantismo e o capitalismo.

O movimento protestante surgiu por volta do século XVI e nasceu como “protesto” contra as bases teológicas e práticas do cristianismo da época, então centrada na Igreja Católica Apostólica Romana. O primeiro protestante foi Martinho Lutero, um sacerdote alemão insatisfeito com a conduta da Igreja. Ele prega suas 95 teses na porta da catedral de Wittenberg, na Alemanha, e inicia um movimento que mudaria a história do cristianismo. O protestantismo, depois de algum tempo, espalhou-se pela Europa e provocou uma grande mudança no cenário cristão, com o surgimento de inúmeras linhas de pensamento religiosas, culminando com a criação de novas denominações cristãs.

O protestantismo teve especial acolhida na Inglaterra, onde se desenvolveu em algumas das mais importantes matrizes cristãs, como o puritanismo e o anglicanismo. Essa tradição cristã reformada foi levada para a América e espalhou-se no novo país que surgia, os Estados Unidos. Dessa maneira, há que se considerar que os Estados Unidos foram majoritariamente dominados por religiões protestantes (tradição que ainda carrega em sua sociedade).

Sob o termo protestante, Weber arrolou os principais representantes históricos do protestantismo ascético: o calvinismo na forma que assumiu na sua principal área de influência na Europa Ocidental, especialmente no século XVII; o pietismo; o metodismo; as seitas derivadas do movimento batista. Todos esses grupos religiosos, segundo Weber, de uma ou de outra forma foram influenciados pela doutrina calvinista da soberania de Deus e da predestinação. (GOMES, 2003, p. 97)

Quando Gomes (2003) comenta acerca das doutrinas da soberania de Deus e da predestinação, ele se refere a doutrinas postuladas especialmente por João Calvino, que versam sobre a presciência e onipotência de Deus, bem como a fragilidade e incapacidade humana de se salvar. Assim, o homem não seria capaz por si mesmo de alcançar graça diante de Deus, ou seja, a obra da salvação, encarnada na obra de Jesus Cristo, é outorgada pelo próprio Deus, independente de ações humanas. Tal alegação se tornou a base do pensamento da ética protestante e capitalista, uma vez que abre a possibilidade de que o homem pode ter

lucros, já que o seu trabalho e o pagamento por ele são bênçãos divinas. Enquanto isso, no catolicismo tradicional, o lucro é visto como luxúria ou vaidade e, portanto, condenáveis.⁵

Sob a base ética protestante, o capitalismo desenvolveu-se sem maiores problemas na América. O *American Dream*, isto é, a ideia de liberdade para a prosperidade por meio do trabalho, ganhou forma e força. Tal ideal permitia à população sonhar com mudanças do estrato social, com uma vida mais confortável, até tornar-se um “estilo de vida”, o *American Way of Life*. O comportamento, portanto, da sociedade na América transformou-se no combustível do desenvolvimento capitalista norte-americano.

Todos estes ideais permeiam a vida norte-americana no século XX e estão tão solidificados em sua ética, que se tornaram marcas identitárias. Os novos jornalistas vêm questionar justamente essas marcas. Eles colocam à prova esses ideais e provocam seus leitores com exemplos, teses e histórias que vão de encontro a essa perspectiva.

Wolfe, Capote, Talese, Mailer sempre tiveram como preocupação observar e mostrar o que realmente era a sociedade norte-americana em que viviam. Apontavam para sociedades e personagens não vistos, como funcionários da construção de uma ponte (TALESE, 2004). Colocavam outro ponto de vista sobre celebridades, como Mailer em *A Luta* (1999). Eles enxergavam um lapso literário que não se aprofundava devidamente em questões imprescindíveis para a compreensão do momento que viviam, bem como o entendimento de no que se transformaria a sociedade norte-americana e em que medida essas mudanças afetavam a convivência social e o próprio fazer jornalístico.

Exatamente nesse período, a literatura norte-americana expressa uma dor existencial do mundo moderno. Muitos são os escritores do chamado “renascimento sulista”, do qual surgem histórias góticas, escuras, tristes e duras, mas sentimentais. Blair, Hornbege e Stewart (1967) colocam Capote entre os principais escritores desse movimento, especialmente por sua contribuição com histórias curtas. Para eles, Capote e os outros escritores sulistas são

⁵ Dentro da teologia calvinista, a presciência é um atributo de Deus. Deste atributo, deriva-se o conceito de predestinação, em que Deus, de antemão, traçou o destino de todos os homens, sem interferências ou méritos das ações humanas. O capitalismo fundou-se, portanto, sobre o postulado de que obter riquezas neste mundo não é condenatório, mas bênção divina.

“produto do período entre as duas guerras e da fase a partir de 1945” (BLAIR; HORNBEGE; STEWART, 1967, p.256).

In Cold Blood (1966), by TRUMAN CAPOTE (1924-1984), is perhaps the most famous of the non-fiction novels. It is the terrifying story of how a whole family was murdered. Capote's earlier work belongs to the “Southern Gothic” tradition. His *Other Voices, Other Rooms* (1948) and *The Grass Harp* (1951) are beautiful, painful stories about young boys growing up in the South. Many of the scenes take place at night, in a dreamlike reality. This is when the characters discover their real identity: an important theme in Capote's work. During the last ten years of his life, Capote wrote very little. He became a popular but sad figure on American television and in the movies (HIGH, 2008, p. 187, 188).⁶

High coloca Truman Capote entre os escritores da tradição “Gótica Sulista”, em suas obras anteriores ao *In Cold Blood*. Essa informação é essencial para a interpretação de seu livro-reportagem, uma vez que traz para a discussão questões sociais e identitárias próprias do autor, que são verificáveis na construção das personagens, na descrição de cenários e na narrativa. Essa raiz, a qual Capote liga-se, proporciona subsídios para uma melhor interpretação da construção literária do Novo Jornalismo. É importante, no entanto, perceber que essas características são muito peculiares a cada escritor.

Não será tão fácil distinguir os autores desse período, uma vez que a literatura borbullava novos sentidos, ideias, conceitos, modos de se fazer literatura. O que se via nas prateleiras das livrarias era uma miscelânea. Tudo muito confuso e recheado de particularidades.

O aspecto amorfo da literatura do período é, em grande parte, reflexo da vida nacional. Acontecimentos políticos, intelectuais e culturais tenderam a tecer os anos do pós-guerra sem emprestar-lhes forma ou direção, e desde o final da Segunda Guerra Mundial cada década tem visto nos Estados Unidos uma mudança abrupta e surpreendente no caráter nacional. A imaginação literária tem marchado passo a passo com essa confusão cultural e até tem se agarrado a um mito. Assim como Hércules é figura tutelar para o Iluminismo, Prometeu para os românticos, e Ulisses para o período que vai de Tennyson a Joyce, é Proteu, o incrível metamorfoseador, que resume o

⁶ *In Cold Blood* (1966), de Truman Capote (1924-1984), é, talvez, o mais famoso romance de não-ficção. É a assustadora história de como uma família inteira foi assassinada. Os trabalhos anteriores de Capote pertencem à tradição “Gótica Sulista”. Os seus *Other Voices, Other Rooms* (1948) e *The Grass Harp* (1951) são lindas e dolorosas histórias de jovens garotos crescendo no Sul. Muitas das cenas se passam à noite, em uma realidade como que sonhada. É quando os personagens descobrem suas reais identidades: um tema importante na obra de Capote. Durante seus últimos dez anos de vida, Capote escreveu muito pouco. Ele se tornou uma figura popular, mas triste na televisão e nos filmes americanos (tradução minha)

espírito dos anos do pós-guerra e que aparece com mais frequência em sua literatura (KIERNAN, 1983, p.9, 10).

Kiernan (1983) fala do metamorfoseador, Wolfe (2005) do camaleão: o que vemos é um período de transformações e experiências. O Novo Jornalismo foi exatamente isso, uma consequência do que ocorria na sociedade e na literatura norte-americanas. Capote também era um experimentador. Teve a ousadia de olhar para a literatura com os olhos do jornalismo, a fim de encontrar um gênero híbrido.

As diversas crises dos anos 60, que deram lugar a formas do *novo jornalismo* não só nos Estados Unidos, como também em toda América Latina e na Europa, são um excelente exemplo de como a ruptura de fronteiras (também neste âmbito) fecundou a criatividade informativa no âmbito do jornalismo (sobretudo em artigo de opinião, a crônica, a reportagem e a entrevista) de modo que permitiu um importante impulso às formas de escrita literárias que adotam a retórica do jornalismo. (MEDEL in CASTRO; GALENO, 2002, p. 20, 21)

Os anos 1960 foram turbulentos. Muitos movimentos sociais emergiam em cada esquina, cada qual com sua identidade, história e reivindicação no status social. O mundo assistiu a revoltas, protestos e discursos inflamados. Movimentos contra o racismo, contra a violência contra a mulher, religiosos, estudantis, musicais e muitos outros. Todos eles faziam germinar nas mentes jornalísticas e literárias uma criatividade singular, capaz de incrementar, mudar e revolucionar estruturas estabelecidas há séculos.

O hibridismo destacado no Novo Jornalismo, não vem apenas de uma aproximação do jornalismo com a literatura, mas também da literatura com o jornalismo. Houve um tempo, inclusive, em que ambos se confundiam.

Se se acompanha de perto o progresso do Novo Jornalismo ao longo dos anos 60, vê-se acontecer uma coisa interessante: os jornalistas aprendendo do nada as técnicas do realismo – especialmente do tipo que se encontra em Fielding, Smollet, Balzac, Dickens e Gogol. 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 “realidade concreta”, seu “envolvimento emocional”, sua qualidade “absorvente” ou “fascinante”. (WOLFE, 2005, p. 53)

O próprio Tom Wolfe assume que os novos jornalistas aproximaram-se do realismo literário por meio de tentativa e erro. Nessa época, era muito comum ler nos periódicos contos, artigos e reportagens experimentando linguagens, conteúdos. Foram o “imediatismo”, a “realidade concreta” e o “envolvimento emocional” que garantiram o sucesso do Novo Jornalismo. Esses três aspectos são necessários a uma boa história realista e apareceram pela primeira vez condensados em um único trabalho “jornalístico” na obra *In Cold Blood*.

Apenas para efeitos de análise dessa aproximação, este trabalho propõe uma comparação das estruturas literárias de *In Cold Blood* com as estruturas propostas por Honoré de Balzac em sua *Comédia Humana*, mais especificamente, no romance *Ilusões Perdidas* (2010), dada a pertinência desse autor, tido como pioneiro do romance moderno.

Os primeiros trabalhos de Balzac eram publicados no formato de folhetins em jornais franceses. Pode-se argumentar que eles não traziam um comprometimento com o relato jornalístico ou com os critérios de noticiabilidade. No entanto, é inegável o fato de que já no século XIX, o jornalismo e a literatura caminhavam juntos. Nessa época, as redações jornalísticas eram compostas, em grande parte, por literatos. Esse fenômeno ocorria em função das dificuldades financeiras que os escritores enfrentavam e também pela ausência de profissionais especializados no jornalismo.

A obra de Balzac, por sua vez, é um marco do realismo francês. O autor pretendia, com ela, representar a sociedade francesa do século XIX em todos os seus aspectos. Daí a razão de tão longa produção (mais de 80 romances). Um dos principais romances da *Comédia Humana* (compêndio dos romances escritos pelo autor, que usava retorno de personagens, continuação de histórias e outros) é o livro *Ilusões Perdidas*, por contemplar muitos dos aspectos do próprio romance moderno, alguns dos quais servirão para a análise deste trabalho.

Esse é um fator que corrobora com a tese de que a literatura, em determinadas correntes, cumpre um papel de relatar o cotidiano social, assim como jornalismo. Ainda que em formatos diferentes, ambos compartilham de um mesmo ponto de partida. Em um tempo em que a comunicação não contava com a agilidade de transmissão de dados moderna, a literatura era o principal veículo por meio do qual se tinha “notícias” de outras sociedades.

Os processos de transformação da atividade jornalística e da criação literária têm seguido cursos paralelos, não sem importantes pontos de encontro e territórios compartilhados. A imprensa, nascida com uma importante função social de testemunho do fato social e controle das três grandes esferas do poder do Estado moderno (Executivo, Legislativo e Judiciário), chegou a converter-se, não no quarto poder do Estado, senão no primeiro, em um novo marco que contempla, com preocupação, a transgressão do princípio democrático do controle, que deve exercer-se sobre toda forma de poder e especialmente sobre o poder comunicacional, sem que isso possa nem deva confundir-se com nenhuma forma de censura. Com efeito, a criação literária, fixada exemplarmente no marco da modernidade como a conquista de um novo espaço onde se estende essa linha na qual a linguagem converte-se em obra, enfrenta uma crise sem precedentes, ao questionar-se o próprio fundamento sobre o que tem se constituído durante quase três séculos. (MEDEL in CASTRO; GALENO, 2002, p. 17)

Medel coloca em pauta o papel fundamental do jornalismo: questionar. Aponta o fazer jornalístico para o quarto poder, com um papel fiscalizador dos outros três. E o faz com o intuito de mostrar alguns pontos de contato com a literatura, que sempre teve como suas funções questionar a sociedade, apresentar novas perspectivas de mundo, observar outras realidades. Um poder comunicacional alcançado somente no século XX pelo jornalismo.

Sob esse aspecto, é necessário destacar o papel do Realismo e do Romance para o jornalismo. Dentro da história, como vimos, a literatura sempre cumpriu, em certa medida, um papel informacional e comunicativo. Por meio dela é possível conectar-se com outras sociedades, conhecer novas culturas, compreender o outro.

O Realismo trouxe de volta para a literatura uma maior noção de representação do real. Esse movimento se diz espelho da sociedade, busca ocultar as opiniões do narrador e tenta transmitir ao leitor uma “verdade”, uma “realidade” observada. De certa forma, ressurgiu com maior veemência ao papel informacional.

O melhor suporte para o Realismo foi, sem dúvida, o Romance. Este se tornou a chave para a construção de histórias realistas, com narrativas singulares e personagens “explicáveis”. O Romance permite o uso de recursos linguísticos e estéticos sem limitações para a criatividade. Nele assistimos a poesias em prosa, criação de personagens dos mais diferentes tipos, críticas sociais, culturais e políticas, textos longos e curtos, narrativas emocionantes, objetivas e subjetivas. Permite, definitivamente, uma infinidade de recursos e inovações.

Interessante notar que o Romance surge, no entanto, por volta do século XVIII. Isso se deu em face do “natural desgaste das estruturas sócio-culturais trazidas pela Renascença.” (MOISÉS, 1967, p. 150). Mais à frente, com o aparecimento do Realismo, o Romance ganha suas feições mais modernas e estruturalmente conhecidas.

Como decorrência óbvia, a epopéia, considerada, na linha da velha tradição aristotélica, expressão nobre de arte, cede lugar a uma fôrma artística burguesa: o romance. Com efeito, a demofilia que varre as consciências lúcidas e insatisfeitas da Europa do tempo, determina o aparecimento duma literatura feita pelo, para e com o povo, especialmente a nova classe ascendente, a burguesia. Ora, nada mais natural que a prosa, caracteristicamente “objetiva”, descritiva e narrativa, viesse de pronto a ocupar o lugar da poesia épica. (...) Com isso, o romance passa a representar o papel antes destinado à epopéia, e objetiva o mesmo alvo: constituir-se no espelho dum povo, a imagem fiel duma sociedade. E êsse caráter lhe advinha dum fator cedo preponderante: o de abarcar tudo quanto era forma e recurso de expressão literária. (MOISÉS, 1967, p. 150)

Dessa forma, o Romance passou a ser o meio pelo qual a burguesia chegava à literatura. Ele abarcava todo tipo de história contada, especialmente as ficcionistas. Contudo, não são os romances do século XVIII os grandes introdutórios do gênero. Ele é consolidado no século XIX.

Entretanto, é Balzac o verdadeiro criador do romance moderno, graças à sua *Comédia Humana*, escrita entre 1829 e 1850, um amplo painel da sociedade burguesa do tempo, pintado a côres variando entre indulgentes e profundamente críticas e satíricas. Por sua concepção romanescas, tornou-se o mestre dos que vieram depois, Flaubert, Zola, etc., a ponto de dividir a história do romance em duas grandes épocas: antes-de-Balzac e depois-de-Balzac. (MOISÉS, 1967, p. 151)

Segundo Massaud Moisés, Balzac é o grande criador do chamado Romance Moderno. A influência de sua colossal obra não pode ser calculada, mas é inegável o fato de que ele conseguiu usar o Romance como o especial suporte para o panorama social que almejou escrever. Muitos escritores posteriores a ele inspiraram-se em tal maestria para construir suas obras romanescas.

Nesse contexto, o jornalismo ainda engatinhava e a profissionalização das redações e do próprio fazer jornalístico ainda era precária. Quando, finalmente, o Brasil, publica seu

primeiro jornal impresso, em fins do século XIX, o mundo literário já estava imerso no Realismo.

O século XX foi o tempo do grande desenvolvimento do Jornalismo. Desde o final do século anterior, as redações recebiam cada vez mais escritores interessados em dedicar-se exclusivamente à nova profissão. O surgimento do rádio e a rápida evolução dos meios de comunicação (telégrafo, telefone e outros) criou a necessidade de uma nova classe profissional: os jornalistas.

Nesse período a distinção entre escritores de literatura e escritores de jornais praticamente não existia. Um excelente exemplo disso é visto na própria narrativa de *Ilusões Perdidas*, de Balzac. No meio do texto, seu personagem principal, Lucien de Rubemprè, um escritor falido, tenta a sorte em uma redação de jornal. Essa prática era comum em função da baixíssima (ou quase nula) renda que os literários dispunham naquele tempo.

Essa profissionalização moderna do jornalismo trouxe consigo grandes diferenciações nos textos de periódicos para os textos literários. Foi quando as redações começaram a desenvolver seus manuais, guias e regras práticas. Foi quando o jornalismo tentou abandonar (talvez sem sucesso) a estética em função da informação e da comunicação. Não que isso seja um problema em si, pelo contrário, tal mudança foi essencial para o desenvolvimento da sociedade como a temos hoje, no entanto, em termos de criatividade textual, terminou por minar alguns grandes escritores.

Balzac, entretanto, não viveria a ponto de assistir a essa profissionalização. Dessa forma, seus textos são recheados de funções jornalísticas comunicativas e informativas, sem perder a criatividade literária.

Na *Comédia Humana* podemos ver um autor atento ao seu contexto social. Em diversos romances de seu compêndio, Balzac descreve hábitos, costumes, culturas e até a moral que permeavam a França do século XIX. Ele usa o Realismo porque entende ser esse movimento o ideal para retratar com maior fidedignidade ao que ele assistia em sua sociedade.

Capote, em *In Cold Blood*, faz exatamente o mesmo (guardadas as devidas proporções), de forma sucinta e bem menos aprofundada, sobre a sociedade norte-americana de meados do século XX. Apesar de ser vista como obra jornalística, o livro de Capote apresenta, assim como a *Comédia Humana*, imediatismo, realidade concreta e envolvimento emocional.

De Balzac a Capote: o desenvolvimento da narrativa realista

Para melhor entendermos a possível comparação entre a obra de Balzac e a de Capote é necessário entender a proximidade da literatura com a realidade e do jornalismo com a ficção. O próprio Balzac, em sua introdução à *Comédia Humana*, brinca com a questão de realidade e ficção na literatura, quando afirma ter buscado em sua obra construir um panorama da sociedade francesa no século XIX (realidade), mas que fazia mais que um historiador porque era livre (ficção). Ou seja, o que Balzac diz claramente é que, apesar das semelhanças e das proximidades, literatura não é história. Da mesma forma, o fazer jornalístico pressupõe o relato de um repórter, que por mais que se esforce para o contrário, sempre deixará marcas de suas impressões, uma vez que só conseguirá retratar o que pode apreender da realidade. Ou seja, o seu relato é muito próximo ao real, mas é recheado de ficção.

Apesar da vocação para o 'real', o relato jornalístico sempre tem contornos funcionais: ao causar a impressão de que o acontecimento está se desenvolvendo no momento da leitura, valoriza-se o instante em que se vive, criando a aparência do acontecer em curso, isto é, uma ficção. Além disso, o jornalismo, produto industrial, precisa de esquemas para captação de notícias, dos quais a fonte é uma das principais. As fontes podem construir posições estereotipadas; frequentemente, com a consulta a especialistas, a ação quase não aparece, apenas a linguagem como reforço, como redundância. (SATO in CASTRO; GALENO; 2002, p.32)

Sato mostra que a própria construção narrativa jornalística carrega consigo um traço ficcional. Apresenta ainda a questão dos métodos de construção de uma notícia, baseado em fontes (entrevistados, documentos, etc). Esse tipo de “posição estereotipada” a que se refere, por vezes contribui para uma imagem equivocada dos fatos e das pessoas envolvidas na reportagem. Isso fica evidente em diversas cenas de *In Cold Blood*, quando o narrador descreve integralmente falas da população de Holcomb (cidade do assassinato). Essas falas são extremamente carregadas de estereótipos, de posições pré-concebidas, de imagens já construídas dos assassinos, de sotaques e escolhas lexicais que indicam regionalismos e classes sociais.

‘Some people say I’m a tough old bird, but the Clutter business sure took the fly out of me’, she later said to a friend. ‘Imagine anybody pulling a stunt

like that! Time I heard it, when everybody was pouring in here talking all kinds of wild-eyed stuff, my first thought was Bonnie. Course, it was silly, but we didn't know the facts, and a lot of people thought *maybe* – on account of her spells. Now we don't know what to think. It must have been a grudge killing. Done by somebody who knew the house inside out. But who hated the Clutters? (...)' (CAPOTE, 2000, p. 68)⁷

One deceived salesman said, 'He [Hickock] did the work. A very smooth talker, very convincing. The other one – I thought he might be a foreigner, a Mexican maybe – he never opened his mouth.' (CAPOTE, 2000, p. 160)⁸

Os dois trechos acima são exemplos de transcrições em que o narrador apresenta falas de personagens durante a obra. Na primeira, é possível observar algumas expressões (“I'm a tough old bird” (CAPOTE, 2000, p. 68) que tipificam a região onde os fatos ocorreram, o meio-oeste norte-americano. Na segunda transcrição, pode-se notar como a própria população carregava alguns preconceitos estéticos ao associar o biótipo de Perry com um mexicano. Esses exemplos corroboram para a assertiva de que a apresentação das falas das personagens carrega significações que vão além da informação explicitada no discurso, mas que se sobressaem ao serem analisadas em particular.

Segundo as práticas tradicionais do jornalismo, o repórter é alguém que não se posiciona ante uma história. Ele deve ser neutro, imparcial e distante. Na obra de Capote, no entanto, o que se vê é justamente o contrário: uma busca pela parcialidade, pela imersão na história. Por vezes, Capote deixa claro o que pensa e como enxerga as coisas.

Not everybody. Certainly not Holcomb's widowed post-mistress, the intrepid Mrs Myrtle Clare, who scorned her fellow townsmen as 'a lily-livered lot, shaking in their boots afraid to shut their eyes', and said of herself, 'This old girl, she's sleeping as good as ever. Anybody wants to play a trick on me, let 'em try.' (Eleven months later a gun-toting team of masked bandits took her at her word by invading the post office and relieving the lady of nine hundred and fifty dollars.) As usual, Mrs Clare's notions conformed with those of very few. 'Around here,' according to the proprietor of one Garden City hardware store, 'locks and bolts are the fastest-going item. Folks ain't particular what brand they buy; they just want them to *hold*.' Imagination, of

⁷ “Tem gente que diz que sou uma velha durona, mas o caso dos Clutter me deixou sem saber o que fazer”, diria ela mais tarde a uma amiga. “Imagine só, alguém fazer uma barbaridade daquelas! Quando eu soube, e as pessoas começaram a entrar aqui contando as coisas mais assustadoras, eu só pensava em Bonnie. É claro, era bobagem minha, mas ninguém sabia o que tinha acontecido, e muita gente achava que *talvez...* por causa daquelas crises dela. Agora, ninguém mais sabe o que pensar. Deve ter sido vingança. De alguém que conhecia a casa perfeitamente. Mas quem detestava a família Clutter?” (...). (CAPOTE, 2003, p. 102-103)

⁸ Um vendedor enganado disse: “Ele [Hickock] fazia tudo. Falava muito bem, muito convincente. O outro – achei que podia ser um estrangeiro, talvez mexicano – nem chegou a abrir a boca.” (CAPOTE, 2003, p. 212)

course, can open any door – turn the key and let terror walk right in. (CAPOTE, 2000, p.83-84)⁹

Esta última frase da citação é um claro exemplo de como Capote se aproxima dos fatos que narra e, também, como deixa transparecer suas próprias intenções. Ele usa uma informação, a de que os moradores da cidade estão com medo e, por isso, compram cadeados e fechaduras para suas portas, e dessa informação deduz que o “terror”, ao qual os moradores de Holcomb sucumbem, advém da própria imaginação e que, portanto, está em todas as casas, uma vez que não se prende por fechaduras. Ora, é impossível a um repórter chegar a essa conclusão por meio de uma observação empírica. Essa frase na obra só se torna plausível a partir da existência de um narrador onisciente, que, por sua vez, pressupõe a ficção.

Esse tipo de aproximação com a história e, principalmente, a presença de “comentários” do narrador sobre determinadas situações, são características do fazer literário. Os narradores dos romances modernos fazem parte das histórias que contam. Eles opinam, dialogam, mostram suas impressões, ainda que não sejam narradores em primeira pessoa. *Ilusões Perdidas* é um bom exemplo em que o narrador onisciente em terceira pessoa (à semelhança de *In Cold Blood*) mostra suas preferências e seu pensamento.

Lucien, a sra. De Bargeton, Gentil e Albertine (a camareira), nenhum deles jamais falou dos acontecimentos daquela viagem; é de se crer que a presença contínua de tantas pessoas tenha tornado a viagem bem aborrecida para um apaixonado que esperava todos os prazeres de uma fuga. (...) Como todos os que somam as graças da infância à força do talento, ele cometeu o erro de comentar seus assombros ingênuos diante das novidades. (BALZAC, 2010, p. 148)

Neste trecho selecionado, vemos o narrador supondo coisas durante a própria narrativa, criando juízos de valor sobre as decisões das personagens. Essas suposições e comentários são bem sutis e, conforme a qualidade textual e a intenção de cada autor, podem

9 Mas nem todos. Pelo menos não a viúva que chefiava a agência dos correios de Holcomb, a intrépida sra. Myrtle Clare, que zombava de seus conterrâneos, dizia que eram 'uns medrosos, tremiam nas botas com medo de fechar os olhos', e declarava: 'Já eu venho dormindo tão bem como sempre. Se alguém tentar alguma coisa contra mim, pode tentar'. (Onze meses antes, um grupo armado de bandidos mascarados tinha invadido a agência dos correios e roubado 950 dólares). Como sempre, as opiniões da sra. Clare eram endossadas por poucas pessoas. 'Por aqui', de acordo com o proprietário de uma loja de ferragens de Garden City, 'trancas e fechaduras são os artigos que mais tenho vendido. As pessoas nem escolhem uma marca determinada; só querem que elas *aguentem*'. A imaginação, é claro, é capaz de abrir qualquer porta – destrancar a fechadura e deixar o terror entrar. (CAPOTE, 2003, p. 120-121)

muito bem passar despercebidas por um leitor menos atento. Quando o narrador coloca no texto “é de se crer”, ou então “ele cometeu o erro de”, podemos perceber que ele traz os seus julgamentos para os fatos narrados. Esse tipo de posição se tornou menos comum no Realismo e no Naturalismo, mas de forma alguma deixou de existir. Por isso, é possível dizer que esses movimentos aproximaram, de certa forma, o jornalismo da literatura.

Em *Ilusões Perdidas*, Balzac usa a história relatada e seus personagens para mostrar justamente essa aproximação do jornalismo com a literatura. Na segunda parte do livro, “Um grande homem da província em Paris”, o personagem principal da obra, Lucien de Rubempré, vai para Paris em busca da realização de seus sonhos. Ele é um escritor que sonha em publicar uma obra, mas que não consegue fazê-lo. A história se constrói de tal maneira que ele acaba trabalhando com o jornalismo e a crítica. Aqui já é possível observar a nítida relação entre o mundo jornalístico e literário: um homem das letras migrando para o jornal. Essa migração, no entanto, é vista com maus olhos pelo narrador, que salienta a podridão dos veículos de comunicação da época. (É válido ressaltar a contemporaneidade da crítica, uma vez que o que foi retratado como parte do mundo do século XIX, ainda está presente hoje nas redações). Lucien se rende às pressões e se vende, escrevendo coisas que não queria.

O mais importante desse relato das *Ilusões Perdidas* para este trabalho está no fato de que a convivência do jornalismo com a literatura é algo natural e antigo. Desde que o jornalismo existe, ele se orienta, em muitos aspectos, pelo fazer literário, enquanto a literatura sempre cumpriu seu papel jornalístico ao retratar costumes, culturas e fatos de tempos remotos.

Agora, a retórica do discurso jornalístico (posto que todo dizer requer sua retórica, implícita ou explícita, formal ou informal) é, em muitos casos, essencialmente coincidente com a do discurso literário. Com efeito, se a *ficção* própria da literatura a exime das provas comprobatórias e se baseia mais em um pacto estético do que em um pacto ético de credibilidade (como acontece com o discurso jornalístico), podemos estar diante de ficções *fantásticas* (nas que o conteúdo funciona de modo muito distinto ao mundo em que habitualmente nos encontramos inseridos) ou diante de ficções *realistas* (nas que a retórica do discurso funciona, seguindo os velhos postulados da verossimilhança aristotélica *como se* se tratasse de um discurso factual). (MEDEL in CASTRO; GALENO, 2002, p.24)

Medel, aqui, traz para a discussão as retóricas e os pactos entre escritores e leitores. Para ele, a retórica literária pressupõe um pacto estético e não necessariamente de credibilidade com o leitor, enquanto no jornalismo acontece o contrário. No entanto, em *In Cold Blood* e em *Ilusões Perdidas* os dois escritores propõem, ainda que indiretamente, os dois pactos com seus leitores, uma vez que trazem “os velhos postulados da verossimilhança”.

Pode até parecer que as duas obras são uma espécie de contravenção das tradições de suas respectivas áreas, mas a realidade é que os dois autores se utilizaram de uma estratégia narrativa muito parecida. Balzac por vezes quer se ver neutro frente à narrativa, enquanto Capote, parcial. Ambos aproximam o jornalismo da literatura. Isso se deve ao fato de um pensamento corrente de que o jornalismo é imparcial. Essa é justamente a grande luta do Novo Jornalismo: apresentar um texto que não traia a credibilidade jornalística, ou seja, um texto em que o leitor confie e possa verificar a “realidade”, ao mesmo tempo em que traga a fluidez da literatura, especialmente do romance.

Ainda que o texto jornalístico tradicional, com sua insistente paixão pela referencialidade, busque diferenciar-se do hibridismo do qual se nutre o chamado texto de não-ficção, impossível negar que a verdade com a qual lida o primeiro não é senão o possível de uma verdade, e que outras, tão possíveis quanto, também podem ser representadas. Ou, ainda, mesmo que esses textos de não-ficção possam ser tratados como sendo um veio do jornalismo tradicional, são personagens e fatos *reais*, objetos do discurso jornalístico, que ganham forma para além da *realidade* que os pressupõe. (RESENDE, 2002, p.56)

A “literatura do fato”, desse modo, quer deixar transparecer as *verdades* contidas, representar as narrativas cotidianas sem o rigor factual que as encerra, quer, enfim, brincar com a *realidade* dos fatos. (RESENDE, 2002, p.119)

Resende defende que os personagens e as histórias retratadas pelo Novo Jornalismo ganham vida literária e se transformam para além da realidade. Para ele, o Realismo, assim como o jornalismo literário, “brinca” com a verossimilhança dos fatos, ou seja, seria inútil uma busca pelo que é ou não comprovável no mundo real, mas que eles representam uma possível realidade muito concreta, imitam a vida a tal ponto de duvidarmos da própria ficção.

In Cold Blood, no entanto, é tido como um romance e não como uma peça jornalística em si. Bakhtin (in BARTHES, et al., 1980) comenta sobre a diversidade do romance e seus

estilos. Utilizando-se um princípio básico da filosofia, podemos entender o romance a partir do que ele não é.

Por isso o romance se distingue fundamentalmente de todos os gêneros directos – poemas épicos, líricos, dramáticos (no sentido estrito). Todos os meios directos de expressão e de pintura desses gêneros, e os próprios gêneros, ao entrarem na composição de um romance, tornam-se objectos de expressão. (p. 178)

O que Bakhtin argumenta é que o romance abraça e absorve outras expressões em si mesmo e, dessa maneira, se constrói em um discurso singular. Singular porque apresenta características próprias, embora se componha da união de outros discursos. Ou seja, o próprio jornalismo literário teria espaço no romance.

Não se pode colocar a linguagem do romance num único plano, fazer dela uma única linha. É um sistema de planos que se cortam. (...) É por isso que não há estilo único no romance. No entanto, existe um centro linguístico (literário e ideológico) do romance. O autor (enquanto criador da unidade do romance) não pode estar situado em nenhum dos planos linguísticos: encontra-se no centro de onde se organizam as intersecções dos planos. Estes diferentes planos estão distanciados a diversos graus em relação a esse centro. (BAKHTIN in BARTHES, et al.; 1980, p.178, 179)

Analisado como texto, o *romance* é uma prática semiótica na qual poderíamos ler, sintetizadas, as marcas de vários enunciados. Para nós, o *enunciado* romanesco não é uma sequência mínima (uma entidade definitivamente delimitada). É uma *operação*, um movimento que liga, mas mais ainda *constitui* o que se poderia chamar os *argumentos* da operação que, num estudo do texto escrito, são, quer palavras, quer sequências de palavras (frases, parágrafos), enquanto sememas. (KRISTEVA in BARTHES, et al.; 1980, p. 144)

Partindo do pressuposto de que o romance abarca enunciados diferentes, podemos afirmar que a aproximação do realismo com o jornalismo é legitimada por essa abrangência do romance. Assim, quando Truman Capote afirma ter escrito um romance no Novo Jornalismo, ele não mente. Seu *In Cold Blood* pode ser notado como romance e como reportagem, como realista e jornalístico. O que Capote fez de especial foi aproximar o narrador da história narrada, isto é, colocá-lo como testemunha do que será narrado, à semelhança do jornalismo.

Aqui, a linguagem referencial, isto é, que pressupõe um objeto fora do sujeito, típica do jornalismo, é reciclada pela imposição do narrador, indissoluvelmente ligado a sua história. O testemunho torna-se chave para se

compreender a relação do autor com o seu objeto, mas, principalmente, do ponto de vista literário, o estatuto de realidade criado literariamente. (BRAGATTO, 2007, p. 48)

Assim, podemos observar um cunho transformador no Novo Jornalismo. Seus autores desmistificaram alguns elementos antes intocáveis da literatura e apresentaram uma produção diferente do que era visto no jornalismo e na literatura.

Assim, o foco narrativo coloca-se como uma questão central na análise do fenômeno do Novo Jornalismo, cujo pano de fundo é a vontade de se transgredir totens como saber & verdade na década de 1960, manifestada em diversos âmbitos das artes e da vida social. A subversão dos pontos de vista em determinadas obras deste círculo parece apontar para um caminho estético de choque, cujos efeitos no leitor levam inevitavelmente a um posicionamento ativo diante do mundo apresentado, não mais referente ao que se sabe, mas ao que alguém (pensa que?) sabe. (BRAGATTO, 2007, p. 49)

Há quem pudesse afirmar, no entanto, que as obras do Novo Jornalismo se enquadrariam melhor no conceito de Novela e não de Romance, sob o argumento de que *In Cold Blood*, por exemplo, é lançado em periódicos por partes ou capítulos, caracterizando as divisões de uma novela.

A novela, histórica e essencialmente, ocupa situação de relêvo menor que o do conto e o romance. Identificada com as formas populares de cultura, sempre correspondeu a um desejo de aventura e fuga realizado com o mínimo de profundidade e o máximo de anestésico. Por outras palavras, só raramente atinge o nível de requintamento conseguido pelas duas fôrmas em prosa que lhe são vizinhas. Prato variado mas ligeiro, não se detém no exame da vida e apenas se preocupa com o pitoresco que seduz e desaparece de pronto. Coloca-se, assim, em posição quase diametralmente oposta à do conto e do romance, pois o panorama que das coisas oferece é bem outro. Enquanto forma de conhecimento da realidade, a novela ilude e mistifica por obrigar tôdas as situações a se enquadrarem num andamento acelerado, cheio de pitoresco, que não pode ser o da vida diária. (MOISÉS, 1967, p. 129)

Tomando por base a conceituação de Moisés sobre a novela, é possível verificar que *In Cold Blood* não se enquadra nesse termo. Primeiro porque, na novela, o autor “não se detém no exame da vida” e o que Capote faz é justamente o contrário. À sua maneira, Truman lança mão de recursos literários e jornalísticos para transmitir ao seu leitor aspectos singulares da vida social de seu tempo, bem como, em específico, de suas personagens. Em segundo lugar, seu relato busca identificação e aproximação com a vida real e cotidiana, opondo-se ao conceito de que a narrativa novelesca “não pode ser o da vida diária”.

In Cold Blood é tomado como um romance por se tratar de uma narrativa realista construída sobre os pilares do Novo Jornalismo. Contudo, Balzac, no século XIX, já havia iniciado uma busca pelo contar histórias “reais”, relatar a sociedade da época. O grande préstimo de Truman Capote nesse aspecto é o vínculo jornalístico que ele traz à sua obra e, por jornalístico, entenda-se técnicas jornalísticas do século XX.

Narrativa

A forma com que Truman Capote constrói sua narrativa também exerce um enorme poder persuasivo para encaixar sua obra entre as prateleiras de literatura e um pouco mais afastada da seção jornalismo. É preciso, para isso, acompanhar o desenvolvimento que Truman dá em sua história, bom como analisar a estrutura quase cinematográfica com a qual ele apresenta suas “cenas”.

Toda obra escrita em prosa envolve certo tipo de narrativa, mesmo as obras puramente jornalísticas, que assumem uma narrativa com a função referencial da linguagem como dominante. Assim, *In Cold Blood* não é diferente. Capote utiliza-se de uma narrativa peculiar para traçar a história dos companheiros Perry e Dick.

O primeiro ponto a ser levantado é a própria estruturação narrativa proposta por Truman. Sua maneira de contar a história é muito semelhante à cinematográfica. Isso porque ele trabalha com cenas e diversos planos, que em determinado momento acabam se cruzando. Desde o início da obra, o leitor segue um fluxo narrativo seccionado em cenas. As técnicas descritivas e altamente visuais corroboram para que o leitor imagine cada cenário e mergulhe de vez no “filme” em suas mãos. Como já discutido, essa técnica remete aos folhetins e funciona muito bem para cativar o leitor.

A construção narrativa segue, também, certa lógica cronológica em seus relatos. Buscando suporte no jornalismo, o narrador segue sua história a partir do dia do assassinato da família Clutter até o dia da execução, pelo Estado, dos dois assassinos. Claro que, entre

uma e outra história, aparecem episódios mais antigos e citações a casos fora dessa linha cronológica. No entanto, perceber que Truman segue esse raciocínio é importante para a compreensão estética de sua obra.

Assim como no cinema, há uma história central condutora do enredo: a trajetória de Perry Smith e Richard Hickock. Entrelaçando o enredo central, o narrador monta outras histórias: a família Clutter, vítima do assassinato; as famílias Smith e Hickock; o andamento das investigações policiais por meio de Alvin Dewey e Harold Nye, da Polícia Estadual do Kansas; inúmeras outras personagens menores que compõem a trama; e, finalmente, a própria cidade de Holcomb, com suas figuras peculiares.

A cidade, inclusive, é a primeira a aparecer na obra. Com uma descrição dos campos, da paisagem do local e dos prédios Capote leva seu leitor como que sob o olhar de uma câmera passeando pelas planícies da região.

After rain, or when snowfalls thaw, the streets, unnamed, unshaded, unpaved, turn from the thickest dust into the direst mud. At one end of the town stands a stark old stucco-structure, the roof of which supports an electric sign – DANCE – but the dancing has ceased and the advertisement has been dark for several years. Nearby is another building with an irrelevant sign, this one is flacking gold on a dirty window – HOLCOMB BANK. The bank failed in 1933, and its former counting-rooms have been converted into apartments. It is one of the town's two 'apartment houses', the second being a ramshackle mansion known, because a good part of the local school's faculty lives there, as the Teacherage. But majority of Holcomb's homes are one-storey frame affairs, with front porches. (CAPOTE, 2000, p. 1)¹⁰

Não é por acaso que Truman inicia sua obra com Holcomb. A cidade exerce um papel significativo em sua narrativa porque ela é o indicador inicial do *American Dream* e, portanto, extremamente afetada pelo crime de Perry e Dick. Em diversos momentos da narrativa, Capote retoma a temática da cidade para explicitar sentimentos, medos, sensações, impressões e a própria imagem de sociedade norte-americana. O narrador a usa para explorar a desordem

¹⁰ Depois que chove ou quando a neve descongela, a poeira das ruas – sem nome, sem sombra, sem calçamento – transforma-se numa lama espessa e pegajosa. Numa das extremidades da cidade fica uma estrutura austera revestida de estuque, em cujo teto se ergue um letreiro elétrico em que se lê a palavra DANCE – mas ninguém dança mais, e faz muitos anos que o anúncio está apagado. Ao lado fica outro prédio com um letreiro irrelevante, dessa vez pintado em letras douradas que aos poucos vêm descascando em uma vitrine suja – BANCO DE HOLCOMB. O banco fechou as portas em 1933, e suas antigas dependências foram transformadas em apartamentos residenciais. É um dos dois “prédios de apartamentos” da cidade: o segundo é um casarão desconjuntado que, por abrigar boa parte do corpo docente da escola local, é conhecido como Casa dos Professores. Mas as residências de Holcomb são em geral casas térreas de madeira, com varandas na frente. (CAPOTE, 2003, p. 22)

e o desequilíbrio que os assassinos representavam para a “perfeição” social. Essa técnica também foi usada por Talese (2004) em sua obra *Fama e Anonimato*, quando traça um panorama da cidade de Nova York, dando vida a ela. Em *In Cold Blood*, Holcomb é quase uma personagem por si mesma. Ganha aspectos pessoais e representativos.

O jogo de planos narrativos que Truman usa também é um traço peculiar do autor. Ele alterna suas cenas entre as histórias de Perry e Dick e as histórias paralelas. Essa é outra técnica que remete ao cinema. Enquanto o leitor passa de um episódio para o outro, ele se depara com uma mudança muito semelhante ao que ocorre na sétima arte. São histórias que correm paralelas e que cativam a quem lê.

Ao mesmo tempo, essa alternância nos planos narrativos permite que o narrador conduza sua história mesclando temas. Em dado momento da obra seu foco maior é a religião; em outro é a violência; em outro, histórias do passado; e assim por diante. Os diferentes níveis pelos quais caminha a narrativa faz com que os leitores viajem de uma cena a outra, de um ambiente ao outro, como em uma mudança cinematográfica.

Além disso, o trato profundo que Truman traz sobre o tema da violência é especialmente digno de nota em toda a narrativa. Sem dúvidas, um romance realista carrega consigo algumas exigências quanto às descrições precisas, no entanto, a forma com que o narrador de *In Cold Blood* conjectura suas palavras e expõe situações e cenários evidencia a competência de Capote como contador de histórias.

The hangman coughed – impatiently lifted his cowboy hat and settled it again, a gesture somehow reminiscent of a turkey buzzard huffing, then smoothing its neck feathers – and Hickock, nudged by an attendant, mounted the scaffold steps. ‘The Lord giveth, the Lord taketh away. Blessed is the name of the Lord,’ the chaplain intoned, as the rain sounded accelerated, as the noose was fitted, and as a delicate black mask was tied round the prisoner’s eyes. ‘May the Lord have mercy on your soul.’ The trap-door opened, and Hickock hung for all to see a full twenty minutes before the prison doctor at last said, ‘I pronounce this man dead.’ A hearse, its blazing headlights beaded with rain, drove into the warehouse, and the body, placed on a litter and shrouded under a blanket, was carried to the hearse and out into the night. (CAPOTE, 2000, p. 331-332)¹¹

¹¹ O carrasco pigarreou – impaciente tirou seu chapéu de caubói e tornou a arrumá-lo na cabeça, um gesto que lembrava um pouco um abutre estufando as penas do pescoço, deixando-as depois assentar de novo – e Hickock, conduzido por um assistente, subiu os degraus do cadafalso. “O Senhor dá, o Senhor tira. Bendito é o nome do

No trecho em que o narrador conta da execução de Richard Hickock, alguns elementos destacam a astúcia do observador e/ou do criativo ficcionista Truman. Comparar o carrasco a um abutre, o barulho da chuva aumentando e até os faróis do carro fúnebre encobertos pela água da chuva são demonstrações do poder realístico-narrativo que Truman detinha. A citação bíblica do capelão em que ele pede a misericórdia do Senhor para com o condenado é ainda mais um elemento evidenciando que a temática religiosa é muito presente na crítica do autor.

Steps, noose, mask; but before the mask was adjusted, the prisoner spat his chewing-gum into the chaplain's outstretched palm. Dewey shut his eyes; he kept them shut until he heard the thud-snap that announces a rope-broken neck. Like the majority of American law-enforcement officials, Dewey was certain that capital punishment is a deterrent to violent crime, and he felt that if ever the penalty had been earned, the present instance was it. The preceding execution had not disturbed him, he had never had much use for Hickock, who seemed to him 'a small-time chiseler who got out of his depth, empty and worthless'. But Smith, though he was the true murderer, aroused another response, for Perry possessed a quality, the aura of an exiled animal, a creature walking wounded, that the detective could not disregard. He remembered his first meeting with Perry in the interrogation room at Police Headquarters in Las Vegas – the dwarfish boy-man seated in the metal chair, his small booted feet not quite brushing the floor. And when Dewey now opened his eyes, that is what he saw: the same childish feet, tilted, dangling. (CAPOTE, 2000, p. 333)¹²

Na cena da execução de Perry, o narrador também usa comparações e descrições realistas um tanto sinistras. Aqui está uma das mais ricas descrições de Smith, comparando-o a um animal sem terra própria, que vagueia pelo mundo sem saber exatamente o que faz ou para onde vai. Ressalta os aspectos infantis (pés pequenos) para trazer a ideia de inocência.

Senhor”, entoou o capelão, enquanto o som da chuva se acelerava, enquanto o laço era ajustado ao redor dos olhos do prisioneiro. “Que o Senhor tenha piedade de sua alma.” A porta do alçapão se abriu, e Hickock ficou pendendo da forca diante de todos por vinte minutos, até o médico da prisão finalmente anunciar: “Declaro que este homem está morto”. Um carro fúnebre, com os faróis acesos cobertos de pingos de chuva, entrou no depósito, e o corpo, depositado numa padiola e envolto num cobertor, foi levado até o carro e desapareceu na noite. (CAPOTE, 2003, p. 417-418)

¹² Degraus, laço, máscara; mas antes de prenderem a máscara, o prisioneiro cuspiu seu chiclete na mão estendida do capelão. Dewey fechou os olhos; e os manteve fechados até ouvir o solavanco e o estalo que anunciavam a quebra do pescoço pela corda. Como a maioria dos profissionais das polícias americanas, Dewey está convencido de que a pena de morte inibe o crime violento, e julgava que, se alguma vez a pena tinha sido merecida, era no caso presente. A execução anterior não o perturbava, ele nunca se interessara muito por Hickock, que lhe parecia um “vigarista de golpes miúdos que tinha ido além da conta, um sujeito vazio e sem valor”. Mas Smith, embora fosse o verdadeiro assassino, despertava uma reação diferente, pois possuía uma certa qualidade, a aura de um animal desterrado, de uma criatura vagando ferida, que nunca deixava de impressionar o detetive. Recordou seu primeiro encontro com Perry na sala de interrogatório do Quartel-General da Polícia de Las Vegas – aquele minúsculo homem-menino sentado na cadeira de metal, seus pequenos pés calçando botas que não alcançavam chão. E quando Dewey abriu os olhos, foi o que ele viu: os mesmos pés de menino, inclinados, pendentes. (CAPOTE, 2003, p. 419-420)

Ao mesmo tempo, a citação de que cuspiu seu chiclete na mão do capelão poderia ser uma alusão ao fato de que ele não tinha parte com o consenso religioso norte-americano.

Os pés balançando e o silêncio pós-execução levantam aos olhos do leitor as grandes questões que o autor discute. Sentimentos afloram: culpa, alívio, remorso. A morte dos assassinos traria o fim da maldade? Seria a vitória do bem contra o mal? A forma macabra com que os episódios são narrados desnuda a insaciável sede de justiça da sociedade norte-americana. Uma sociedade que busca a paz e a liberdade, mas que pune, cerceia e mata.

Fontes Vivas, Personagens Vivos: construção de personagens

Ao construir suas personagens, pode-se notar que Capote usa técnicas balzaquianas, mas com variações. As personagens de *Ilusões Perdidas* são quase sempre apresentadas com seus respectivos históricos. O leitor logo fica sabendo muitas coisas sobre a nova personagem, desde quanto ganha até de onde veio. O que Capote faz é um pouco diferente. Ele constrói suas personagens aos poucos.

Durante toda a narrativa o leitor vai descobrindo coisas novas a respeito do que fazem, como são entre outros. É evidente que na obra de Balzac, o leitor também descobre coisas novas ao longo da narrativa, mas em *In Cold Blood*, o leitor não consegue formular um quadro completo das personagens no início, é necessário o transcorrer da narrativa para que isso ocorra.

Uma clara preocupação de Truman Capote em sua obra é com relação às questões psicológicas do ser na nova sociedade americana da Guerra Fria. Na realidade, Capote mergulha na discussão sobre os valores norte-americanos e põe em xeque o *American Way of Life*.

American authors in the fifties show that they are very uncomfortable in the post-war world. The new political fears (of Communism and the Bomb) are less important to them than their own psychological problems in the new American society. It is not a period of important experiments in style. Rather, the most interesting authors are developing new and important themes. Many writers in this period try to find new answers to the old question, "Who Am I?" (...) Some writers of the sixties and the seventies look deep into the nature of American values in order to understand what is happening in their souls. In many ways, they continue the psychological studies of the fifties (HIGH, 2008, p. 176 e p. 195)¹³

¹³ Escritores americanos mostram, nos anos cinquenta, que estão inconformados com o mundo pós-guerra. Os novos medos políticos (o comunismo e a bomba atômica) são menos importantes para eles do que seus próprios problemas psicológicos na nova sociedade americana. Esse não é um período de importantes experimentos no estilo. Dessa forma, os mais interessantes autores estão desenvolvendo novos e interessantes temas. Muitos escritores desse período tentam encontrar novas respostas para a velha pergunta "Quem sou eu?". Alguns escritores dos anos sessenta e setenta olham com profundidade para dentro dos valores americanos a fim de entender o que está acontecendo em suas almas. Sob muitos aspectos, eles continuam os estudos psicológicos dos anos cinquenta. (Tradução minha)

O intuito deste capítulo é mostrar como a construção das personagens históricas (que assumem, a partir de então, o papel de personagens literários) é, ao mesmo tempo, uma afirmação dos conceitos identitários ideais norte-americanos e uma ameaça a essas concepções.

Um homem complexo

Para tanto, será tratada, em um primeiro momento, uma das personagens principais da obra e, talvez, a mais complexa: Perry Smith. Ele é um dos assassinos da família Clutter e companheiro de Richard Hickock, o Dick.

Na busca dos valores tradicionais da sociedade norte-americana, o narrador de *In Cold Blood* apresenta Perry Smith pela primeira vez comparando-o com Herbert Clutter, o pai de família respeitável exposto anteriormente. Interessante notar a ironia do autor que começa o romance colocando assassino e assassinado em um mesmo patamar de personalidade.

Essa ironia é perceptível exatamente na continuação da apresentação da personagem, em que as diferenças entre Perry e Herb se tornam nítidas. O narrador inicia sua construção de identidades sobre Perry. Ele mostra a personagem como alguém aparentemente instável (toma “root beer”, uma cerveja a base de raízes, três aspirinas todos os dias, muitos cigarros, além de estar violando a condicional). Como parte da excentricidade da personagem, ele acrescenta alguns dados que serão fundamentais para a posterior interpretação do caráter de Smith, como o fato dele ser dono de centenas de mapas tendo, no entanto, viajado somente para quatro lugares: Alasca, Havaí, Japão e Hong Kong.

Na mesma cena, Perry é apresentado como um sonhador. Imaginava-se em uma ilha, vivendo tranquilamente. Pensava em mulheres, pesca em mares profundos, cassinos, ouro, tesouros. Essas características são parte de alguns imaginários populares que ainda pairavam sobre a sociedade norte-americana. Conforme explica Stuart Hall, “a possibilidade de que a globalização possa levar a um fortalecimento de identidades locais ou à produção de novas identidades” (2006, p.84). Podemos deduzir que todas as sociedades são possuidoras de

muitas identidades, no geral, e que cada indivíduo também possui muitas identidades, em particular.

O que é notável em *In Cold Blood* é o tratamento suave que o narrador traz a essa multifacetada identidade da personagem. Ele permeia as tradições, o aceitável, o inaceitável, o extravagante, o comum, como se não houvesse fronteiras entre tais aspectos. Essa pluralidade da personagem é mostrada, inclusive, na descrição física de Perry.

Perry é visto como um homem robusto e forte, enquanto está sentado. Há até um comentário do narrador dizendo que seu hobby era o levantamento de peso. Contudo, em pé, era nítida a sua desproporcionalidade física. Tinha pés muito pequenos, semelhantes aos das mulheres, e era baixo como um garoto de doze anos. Ainda quanto à aparência, Perry é apresentado como mestiço, cuja mãe é uma índia Cherokee e o pai um irlandês. Na tradução de Sergio Flaksman (CAPOTE, 2003), ele aparece como cigano. Podemos notar aqui, inclusive, uma diferente carga ideológica dos termos. Conquanto não tratemos nesta obra da tradução, é necessário salientar que o texto traduzido, por vezes, apresenta alguns termos com abrangências semânticas maiores e menores.

A multiplicidade de identidades na construção da personagem é mostrada pelo narrador quando ele menciona que Perry adorava se olhar no espelho para passar o tempo. Essa é uma indicação de que ele mesmo está em busca de sua própria identidade. Esse trecho serve como um presságio do que virá em seguida, uma vez que essa busca por uma identidade irá permear todo o romance.

Time rarely weighed upon him, for he had many methods of passing it – among them, mirror gazing. Dick had once observed, 'Every time you see a mirror you go into a trance, like. Like you was looking at some gorgeous piece of butt. I mean, my God, don't you ever get tired?' Far from it; his own face enthralled him. Each angle of it induced a different impression. It was a changeling's face, and mirror-guided experiments had taught him how to ring the changes, how to look now ominous, now impish, now soulful; a tilt of the head, a twist of the lips, and the corrupt gipsy became the gentle romantic. (CAPOTE, 2000, p.13 e p.14)¹⁴

¹⁴ O tempo raramente lhe pesava, pois conhecia vários métodos de fazê-lo passar – entre eles, olhar-se no espelho. Dick certa vez observou: 'Toda vez que vê um espelho você parece que entra em transe. Como se estivesse olhando para uma mulher muito gostosa. Meu Deus, você nunca se cansa?'. Longe disso, Perry era fascinado pelo próprio rosto. Cada ângulo produzia uma impressão diferente. Seu rosto era mutável, e experiências conduzidas diante do espelho lhe haviam ensinado a controlar aquelas mudanças de expressão a

A questão do espelho aparece logo no início do romance e já remete ao leitor um pouco sobre as discussões do duplo, uma vez que esse conceito está intimamente ligado com a construção de identidades e com a busca psicológica do ser. Esse ponto também aparece na relação entre Perry e Dick, seu companheiro de crime. Ainda na primeira cena em que ambos surgem no romance, Perry projeta em seu amigo aquilo que gostaria de ser, criando um auto-perfil imaginário. A ironia de Capote surge novamente quando coloca nas palavras de Perry a impressão de que Dick era “totally masculine” (2000, p.15), sugerindo uma possível postura homossexual da personagem.

Outra aproximação possível é observar que o próprio autor via em Perry um pouco de si. Algumas características que Truman Capote destaca em seu personagem parecem ser uma clara referência a si mesmo, em um mérito de identificação. Clarke (2006) sugere até uma relação homossexual entre o autor e Perry.

“It’s too bad I don’t like going to bed with women,” he lamented years later, with what sounded like genuine regret. “I could have had any woman in the world, from Garbo to Dietrich. Women always love me, and I love attractive and beautiful women, but as friends, not lovers. I can’t understand why anyone would want to go to bed with a woman. It’s boring, boring, boring!” (CLARKE, 2006, p. 93-94)¹⁵

When Perry sat down in front of the judge to be arraigned, Truman nudged Nelle. “Look, his feet don’t touch the floor!” Nelle said nothing, but thought, “Oh, oh! This is the beginning of a great love affair.” In fact, their relationship was more complicated than a love affair: each looked at the other and saw, or thought he saw, the man he might have been. Their shortness was only one of many unsettling similarities. They both had suffered from alcoholic mothers, absent fathers, and foster homes. At the orphanages he had been sent to, Perry had been a target of scorn because he was half-Indian and wet his bed; Truman had been ridiculed because he was effeminate. (CLARKE, 2006, p. 326)¹⁶

adquirir uma aparência assustadora, depois maliciosa e depois nobre; bastava uma inclinação da cabeça, uma torção dos lábios, para o cigano perverso transformar-se num romântico inofensivo”. (CAPOTE, 2003, p.37)

¹⁵ “É uma pena eu não gostar de ir para cama com mulheres,” ele se lamentou anos depois, com o que pareceu um arrependimento sincero. “Eu poderia ter qualquer mulher no mundo, de Garbo a Dietrich. Mulheres sempre me amam, e eu amo mulheres lindas e atraentes, mas como amigas, não amantes. Eu não consigo entender por que alguém gostaria de ir para cama com uma mulher. É entediante, entediante, entediante”. (Tradução minha)

¹⁶ Quando Perry se sentou em frente ao juiz para ser indiciado, Truman cutucou Nelle. “Olhe, seus pés não tocam o chão!” Nelle não disse nada, mas pensou, “Oh, oh! Este pode ser o começo de um grande caso de amor.” Na verdade, seu relacionamento era mais complicado que um caso de amor: cada um deles olhou para outro e viu, ou pensou ter visto, o homem que poderia ter sido.

Sua baixa estatura foi apenas uma das muitas semelhanças perturbadoras. Ambos sofreram com mães alcoólatras, pais ausentes, e lares adotivos. Nos orfanatos para onde foi enviado, Perry foi alvo de escárnio pelo

Gerald Clarke (2006) afirma que Perry via em Truman o que ele poderia ter sido, enquanto Capote consegue enxergar em Smith o seu lado mais sombrio. É interessante notar esse relacionamento que ambos desenvolveram durante os anos em que o autor escrevia sua obra, porque de certa forma isso influenciou a imagem que o narrador passa de seu personagem. A profundidade de elementos na composição do personagem é ratificada pela profundidade do relacionamento entre eles. É possível, ainda, comparar os desejos que ambos tinham de provar-se a si mesmos perante a sociedade ou pessoas em específico.

If Fred Johnson had followed his own inclination, he would have guaranteed employment for Perry after he left prison, thus helping him obtain a parole. But Bobo wouldn't permit it; she had said it would only lead to trouble and possibly danger. Then she had written to Perry to tell him precisely that. One fine day he'd pay her back, have a little fun – talk to her, advertise his abilities, spell out in detail the things he was capable of doing to people like her, respectable people, safe and smug people, exactly like Bobo. Yes, let her know just how dangerous he could be, and watch her eyes. (CAPOTE, 2000, p.187-188)¹⁷

Neste trecho, vemos o narrador incorporando a voz do personagem a fim de afirmar os desejos secretos de Perry: vingar-se da própria irmã (Barbara, apelidada de Bobo). De fato, o que Smith parece buscar é uma afirmação dentro de sua própria família. Ele que foi desprezado, maltratado e desesperançado queria mostrar que possuía habilidades singulares. O que torna o trecho assustador é o fato de suas habilidades serem para morte e tortura, ainda que se tratando de sua família.

O romance segue alternando cenas da família Clutter e dos assassinos no dia do assassinato. Na retomada das ações dos dois criminosos, o narrador começa a mostrar traços psicológicos importantes a respeito de Perry. Durante os preparativos para a viagem que fariam até a cidade de Holcomb, onde vive a família Clutter, Dick é quem prepara e pensa em tudo, de tal forma que Perry é mostrado como um impulsivo, ou seja, alguém que dificilmente teria sangue frio o bastante para planejar um assassinato cruel. Tudo o que ele havia separado

fato de ser meio-índio e de urinar na cama; Truman foi ridicularizado por seu jeito efeminado. (Tradução minha)
¹⁷ Se dependesse só de Fred Johnson, ele teria garantido um emprego para Perry depois que este saísse da prisão, ajudando-o a obter a condicional. Mas Bobo não tinha deixado: disse que aquilo podia lhes trazer problemas, e talvez até algum perigo. E então escrevera a Perry dizendo exatamente isso. Algum dia ela ainda iria pagar por aquilo, e ele iria se divertir um pouco com ela – conversar com ela, falar sobre os seus talentos, explicar em detalhes as coisas que era capaz de fazer com pessoas como ela, pessoas respeitáveis, pessoas seguras e acomodadas, exatamente como Bobo. Sim, seria bom fazê-la saber o quanto ele podia ser perigoso, e ficar observando os olhos dela. (CAPOTE, 2003, p.244)

para a viagem eram suas caixas cheias de mapas, livros, livros de música e seu violão. No mesmo trecho, o narrador começa a explorar a relação dos dois contando como eles se conheceram na Penitenciária Estadual do Kansas. Aqui, o leitor é introduzido pela primeira vez a um histórico mais assustador dos dois criminosos.

O narrador segue a história com relatos da família Clutter e, quando retorna aos dois assassinos, mais uma vez se vale da ironia nas descrições físicas e psicológicas. Para tal explicação são necessários alguns comentários sobre a descrição de Dick, o companheiro de Perry. Nessa parte, os dois assassinos são descritos como monstros, fisicamente. Um tem as pernas tortas e desiguais e o outro tem o rosto desfigurado. E, exatamente em uma descrição do rosto de Dick, o texto acrescenta:

his eyes not only situated at uneven levels but of uneven size, the left eye being truly serpentine, with a venomous, sickly-blue squint that although it was involuntarily acquired, seemed nevertheless to warn of bitter sediment at the bottom of his nature. (CAPOTE, 2000, p.29)¹⁸

A sentença final da descrição chama a atenção do leitor. O narrador usa uma comparação para mostrar que a aberração física de Dick era como que um aviso da aberração moral de seu caráter (natureza). O destaque para essa informação torna-se válido porque ele salienta o mal interior do assassino e mostra que essas características de Dick chamam a atenção de Perry, que o admira sob diversos aspectos. Um exemplo dessa admiração é percebido no final da referida cena em que Perry elogia seu companheiro dizendo que seus olhos não importavam já que tinha um sorriso maravilhoso (CAPOTE, 2000, p.29).

Uma das mais importantes críticas identitárias levantadas pelo narrador de *In Cold Blood* é, sem dúvida, com relação à religião. Em uma cena emblemática sobre a questão, a narrativa leva o leitor a mergulhar no mundo de credices que permeavam a sociedade protestante norte-americana. Aproveitando uma ocasião em que os assassinos vão em busca de meias pretas para o crime, o narrador volta ao histórico de Perry e começa a falar de seu ex-companheiro de prisão, Willie-Jay, tido pelo próprio Perry como um ídolo ou uma projeção de um ser ideal. Willie-Jay era o ajudante do capelão na prisão em que Perry cumpriu pena de três anos. Os dois tiveram uma relação de amizade intensa em que Willie-

¹⁸ (...) seus olhos não só desnivelados como com tamanhos díspares, o olho esquerdo francamente viperino, com uma expressão franzida e venenosa, e uma cor azul doentia que, embora involuntariamente adquirida, parecia ainda assim anunciar o sedimento amargo que havia no fundo de sua natureza. (CAPOTE, 2003, p.56)

Jay tenta “conquistar” o incrédulo Perry ao cristianismo. Essa nova personagem surge como um outro “eu” de Perry, detentor de características admiráveis e extremamente religioso. É ele, também, quem vai fazer uma análise profética do comportamento de Perry:

The flaw? *Explosive emotional reaction out of proportion to the occasion.* Why? Why this unreasonable anger at the sight of others who are happy or content, this growing contempt for people and the desire to hurt them? All right, you think they’re fools, you despise them because their morals, their happiness is the source of *your* frustration and resentment. (CAPOTE, 2000, p.42)¹⁹

Os Estados Unidos são um país notadamente protestante. Isto implica que a ética cristã, teoricamente, seria o norte para a vida de toda a sociedade americana. A ética protestante se alicerça em princípios cristãos que foram essenciais para o desenvolvimento econômico para o país: o *American Dream* e o *American Way of Life*. Ao mesmo tempo, os ideais de liberdade, de lucro por meio do trabalho, desembocam em interpretações por vezes errôneas e, ainda, no surgimento de credices extracristãs. De certa forma, o *American Dream* cria nos cidadãos uma opressão. Quando o sujeito encontra-se em uma situação de pobreza ou de rejeição social, os ideais do *American Way of Life* levam-no a crer que ele mesmo foi incompetente ou inoperante o suficiente para não conseguir sair dessa situação. Ao mesmo tempo, inúmeras credices folclóricas surgiam na sociedade (o que é natural em toda e qualquer sociedade), como ideias de azar, de pressentimentos e outros.

Retomando as ações para o presente da narrativa, o narrador começa a traçar as características não cristãs das personagens principais. Diante de uma sociedade extremamente valorativa no que tange à religião protestante, colocar os dois assassinos como ignorantes da fé contribui para a construção de identidades execráveis sob o ponto de vista norte-americano. A ausência de fé cristã, no entanto, não significa ausência de crença. Daí a ironia do autor, que traz à tona credices que sobreviviam à margem das religiões tradicionais. No final da cena em questão, o texto mostra essa ironia: “Perry Said, ‘Maybe it’s just as well. Nuns are a bad-luck bunch” (CAPOTE, 2000, p.44).²⁰

¹⁹ O defeito? *A reação emocional explosiva, totalmente desproporcional aos acontecimentos.* Por quê? Por que essa raiva sem razão quando vê outras pessoas que estão felizes ou satisfeitas, por que esse desprezo cada vez maior pelos outros, e esse desejo de feri-los? Certo, você acha que são uns idiotas, sente desprezo por eles porque a moral, a felicidade deles é a fonte da sua frustração e do seu ressentimento. (CAPOTE, 2003, p.71)

²⁰ Perry disse: ‘Pode ser que tenha sido melhor assim. Freiras dão muito azar. (CAPOTE, 2003, p.74)

O que Capote escancara em seu relato é essa inversão de valores, ao mesmo tempo em que coloca Perry como agente da desestruturação dessa ética. A família Clutter, cristã, perfeito exemplo do *American Dream*, é destruída por um cigano cujas crenças se misturam e se confundem. Smith e Hickock são o avesso da moral norte-americana.

Em uma cena provocativa, Capote exemplifica essa personificação do avesso. Perry e Dick caminham em uma estrada à espera de uma carona (de quem planejam roubar o carro e, possivelmente, matar o motorista).

Perry produced his harmonica (his since yesterday, when he stole it from a Barstow variety store) and played the opening bars of what had come to be their ‘marching music’; the song was one of Perry’s favourites, and he had taught Dick all five stanzas. In step, and side by side, they swung along the highway, singing, ‘Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord; He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored.’ Through the silence of the desert, their hard, young voices rang: ‘Glory! Glory! Hallelujah! Glory! Glory! Hallelujah!’ (CAPOTE, 2000, p. 151)²¹

Neste trecho, o narrador costura as religiosidades norte-americanas, tecendo um pano que encobre a ética protestante. Na cena, o leitor se depara com um antagonismo crítico do autor, em que o planejamento de um crime é coroado com uma tradicional canção cristã. Capote evidencia as raízes cristãs e protestantes presentes na sociedade, mas que essas raízes produzem, por outro lado, folhas e frutos de crenças antiéticas. Para o pensamento cristão, colocar criminosos valendo-se de símbolos da fé (como a música citada) é uma afronta ao próprio cristianismo. E é exatamente aí que reside a forte crítica de Truman: em mostrar que o ideal ético defendido pela religião cristã não é de todo absorvido ou compreendido ou mesmo vivido por boa parte da sociedade norte-americana. Em outras palavras, Capote diz que a sociedade vive uma hipocrisia da fé.

A construção das personagens segue cena a cena, enquanto a narrativa caminha para a tragédia tema do livro. Os assassinos são sempre contrapostos com a descrição da família Clutter. Os primeiros são detentores de características horrendas e baixas, enquanto a família

²¹ Perry tirou a gaita do bolso (a gaita que possuía desde a véspera, quando a tinha roubado de uma loja de Barstow) e tocou os primeiros compassos do que se transformara na “música de caminhada” dos dois; era uma das músicas prediletas de Perry, e ele ensinara as cinco estrofes a Dick. Ao ritmo da música, e lado a lado, foram caminhando ao longo da estrada, cantando, “*Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord; He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored.*” Suas vozes ásperas e jovens soavam altas em meio ao silêncio do deserto: “*Glory! Glory! Hallelujah! Glory! Glory! Hallelujah!*”. (CAPOTE, 2003, p. 201)

é apresentada como perfeita. Segundo Bakhtin, “o rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal.” (1999, p. 325). Ou seja, o que se pode verificar nessa construção realizada pelo narrador de *In Cold Blood* é, justamente, esse rebaixamento dos mitos identitários norte-americanos. Os assassinos são mostrados como grotescos.

Mais para o final do primeiro capítulo, sinais de depressão começam a surgir em Perry. Ele se incomoda muito com a paisagem do Kansas e repete reiteradas vezes para si e para Dick que sonha em viajar para longe dali, para o Japão ou para o México.

He hated it, as he hated the Texas plains, the Nevada desert; spaces horizontal and sparsely inhabited had always induced in him a depression accompanied by agoraphobic sensations. Seaports were his heart's delight – crowded, clanging, ship-clogged, sewage-scented cities, like Yokohama, where as an American Army private he'd spent a summer during the Korean War. 'Christ – and they told me to keep away from Kansas! Never set my pretty foot here again. As though they were barring me from heaven. And just look at it. Just feast your eyes'. (CAPOTE, 2000, p.47)²²

Esses sinais psicológicos são alguns traços iniciais dos distúrbios mentais que afetarão a personagem durante toda a narrativa. O narrador vale-se, ainda, dessas caracterizações identitárias da sociedade norte-americana em contraposição à anormalidade de Perry, numa espécie de justificativa para os atos que ele e seu companheiro cometerão.

Nesse enfoque, cuja referência é a Psicanálise, afirma-se que a agressividade é constitutiva do ser humano e, ao mesmo tempo, afirma-se a importância da cultura, da vida social, como reguladoras dos impulsos destrutivos. Essa função controladora ocorre no processo de socialização, onde, espera-se que, a partir de vínculos significativos que o indivíduo estabelece com os outros, ele passe a internalizar os controles. Então, deixa de ser necessário o controle externo, pois os controles já estão dentro do indivíduo. Mas, mesmo assim, em todos os grupos sociais existem mecanismos de controle e/ou punição dos comportamentos agressivos que não são valorizados pelo grupo. A sociedade também tem seus mecanismos, que se concretizam na ordem jurídica: as leis. (BOCK, FURTADO, TEIXEIRA, 1993, p.283)

²² Ele detestava aquela paisagem, assim como detestava as planícies do Texas e o deserto de Nevada; espaços horizontais e pouco habitados sempre induziam nele uma depressão acompanhada de sensações de agorafobia. Seus lugares favoritos eram os portos de mar – cidades movimentadas, barulhentas, cheias de navios, com cheiro de esgoto, como Yokohama, onde passara um verão inteiro durante a Guerra da Coréia como recruta do Exército americano. 'Meu Deus – e eles ainda me disseram para ficar longe do Kansas! Para nunca mais voltar a pôr os pés aqui. Como se estivessem me expulsando do paraíso. E olhe só para isso. Uma verdadeira festa para os olhos. (CAPOTE, 2003, p.77)

Crime é, pois, um ato provocado por tendências inconscientes. Em alguns crimes pode haver planos conscientes (premeditação), mas a sua execução é sempre inconsciente.

Vemos por isso que certos delinquentes se esquecem espantosamente dos detalhes mais importantes do ato delituoso e só os relembram pela reconstituição do crime. É uma questão de defesa psíquica. A consciência opõe-se àquilo que as aspirações éticas e culturais do indivíduo condenam.

(...) É a luta de desejos opostos às pretensões éticas da personalidade.

(...) A Psicanálise, entretanto, reconhece que um grande número de fantasias de ódio e de vingança não apresenta nenhum motivo aparente, senão que seus fundamentos adormecem no inconsciente e que são, portanto, inexplicáveis para o indivíduo em questão. (SILVA, 1968, p.179-180)

Dessa forma, a construção do perfil psicológico (ainda que limitado em função do suporte, o livro) leva o leitor a ver em Perry, no primeiro capítulo, um sujeito doentio e frio. Alguém que cometeria crimes sem remorsos e que se valeria do inconsciente para não se martirizar pelo ato cometido. Assim o autor coloca a personagem no primeiro capítulo, a fim de “preparar” o leitor para os próximos episódios.

No segundo capítulo, o narrador começa a traçar algumas características diferentes de Perry. Interessante ressaltar que, mesmo já entrando em outros episódios da obra, o narrador ainda está em processo de construção de suas personagens. É o momento que o autor escolheu para explorar outros pontos de vista sobre uma mesma personagem.

Os traços psicológicos, apresentados anteriormente, começam a se manifestar em situações mais concretas e reais na vida de Perry. Logo no início do capítulo, Perry e Dick estão comendo um sanduíche qualquer enquanto Perry não para de ler um exemplar do jornal “Kansas City Star”, cuja capa era um resumo-notícia das investigações policiais sobre o crime por eles cometido.

Perry está incomodado tanto com os erros gramaticais que encontra no texto, como com a informação de que a polícia não tinha pistas dos assassinos. Ele afirma ter um mau pressentimento do que irá acontecer. Volta-se para o lado místico quando afirma que só está vivo por conta de seu *feeling*. Para provar sua teoria retoma novamente a Willie-Jay, seu amigo e mentor na cadeia, que dizia ser Perry uma espécie de médium, alguém que via as coisas acontecerem antes delas realmente ocorrerem. Ele começa a enumerar situações em que teve premonições do que iria acontecer e afirma veementemente que aquela era mais uma armadilha e que eles seriam presos.

Essas elucubrações de Perry podem ser interpretadas como tentativas de fuga da realidade. Neste ponto, sendo intencional ou não, o narrador coloca a personagem como um ser humano qualquer, que tem dificuldades em enfrentar seus problemas e busca, de alguma outra maneira, formular saídas, possibilidades, profecias.

Na sequência do texto, um aspecto interessante surge na construção da personagem: o sonho. Esse elemento aparece na vida de Perry fazendo-o refletir sobre a realidade em que vive. Em uma conversa, Perry conta a Dick que teve um sonho estranho (aparecia um pássaro amarelo gigante), na realidade, um pesadelo que de tempos em tempos voltava para atormentá-lo.

O narrador aproveita o gancho e conta um pouco da infância da personagem. Diz que Perry era um mestiço odiado e cheio de ódio, que foi criado em um orfanato de freiras que o açoitavam por urinar na cama. O narrador transita, aqui, entre o hilário e o trágico, entre a loucura e o real.

Ainda sobre o estranho sonho, Perry diz que o pássaro é “taller than Jesus, yellow like a sunflower”²³(CAPOTE, 2000, p. 89). Afirma, ainda, que o pássaro o levou para o paraíso, parecido com um “oásis”, onde ele encontra uma mesa gigantesca, cheia de comida de graça (por isso, inclusive que ele sabe que está no paraíso). Aqui surgem mais uma vez questões religiosas. Mostrar tais concepções de Perry acerca do paraíso, ou ainda colocar em sua fala comparações chulas sobre Jesus (chave do cristianismo), o leitor observa uma personagem de certa forma alheia aos padrões da sociedade em que vive. Não é possível identificá-lo como um anticristo, ou um ateísta, mas como um cristão com percepções errôneas do que seja o próprio cristianismo. Quando se fala em década de 60, nos Estados Unidos, uma das nações mais conservadoras à época, essas conjurações certamente soariam ameaçadoras aos americanos.

Apresentando esses aspectos histórico-psicológicos da personagem, o narrador começa a mostrar mais sobre Perry. O mistério que o cercava no primeiro capítulo passa a ser desvendado. Saber detalhes de sua infância, como, por exemplo, cicatrizes de um período problemático, ajuda o leitor a costurar uma imagem da personagem. O fato de essas

²³ mais alta que Jesus, amarela como um girassol (CAPOTE, 2003, p. 127)

informações aparecerem somente no segundo capítulo, reforça o diferencial do Novo Jornalismo sobre o fazer romanesco do século XIX. Balzac, por exemplo, não deixaria esse tipo de informação para o segundo capítulo, mas as apresentaria logo de início.

A partir de então, podemos notar que o narrador começa a criar uma imagem mais inocente de Perry. Há uma clara tentativa de “humanização” da personagem: enquanto no primeiro capítulo o leitor assiste a uma sucessão de atrocidades e horrores cometidos por Perry, no segundo, ele vê um lado menos agressivo da personagem.

Há uma passagem em que o narrador conta uma história de quando Perry sofreu um acidente de moto e apaixonou-se pela enfermeira que cuidou dele. Ele chegou a ter um caso com ela e quase se casaram. Quando se curou e teve de ir embora, escreveu um poema de despedida.

There's a race of men that don't fit in,
 A race that can't stay still;
 So they break the hearts of kith and kin;
 And they roam the world at will.
 They range the field and they rove the flood,
 And they climb the mountain's crest;
 Theirs is the curse of the gipsy blood,
 And they don't know how to rest.
 If they just went straight they might go far;
 They are strong and brave and true;
 But they're always tired of the things that are,
 And they want the strange and new.

He had not seen her again, or ever heard from or of her, yet several years later he'd had her name tattooed on his arm, and once, when Dick asked who 'Cookie' was, he'd said, 'Nobody. A girl I almost married.' (That Dick had been married – married twice – and had fathered three sons was something he envied. A wife, children – those were experiences 'a man ought to have', even if, as with Dick, they didn't make him happy or do him any good'). (CAPOTE, 2000, p. 94-95).²⁴

²⁴ Existe uma raça de homens que não se adapta,
 Uma raça incapaz de sossegar;
 Por isso partem os corações de amigos e parentes;
 E andam pelo mundo afora ao deus-dará.
 Atravessam os campos e as enchentes,
 E sobem à crista das montanhas;
 Neles atua a maldição do sangue cigano,
 E não sabem como descansar.
 Se andassem em linha reta podiam chegar longe;
 São fortes e destemidos e sinceros;
 Mas estão sempre cansados do que existe,

Quando o narrador apresenta Perry invejando casamento e filhos, podemos notar uma tentativa muito clara de trazer para ele impressões, sentimentos e até caráter típicos de um homem comum. Ou seja, Perry não é um monstro, como se vê durante um assassinato a sangue frio.

Outro ponto interessante desse trecho está na referência à tatuagem do personagem. Se esta história fosse contada por Balzac, essa informação já teria sido dada ao leitor muito antes. Ainda, se estivéssemos diante de uma notícia de jornal nos moldes tradicionais, tal informação também deveria estar no começo, por se tratar de uma caracterização do assassino. Daqui podemos observar que Capote não se preocupava tanto com as informações descritivas de suas personagens, mas com seus aspectos psicológicos. Essa era uma característica da obra de Capote como um todo, enraizada no movimento gótico sulista.

O constante trânsito entre realidade e sonho cria uma névoa em torno das razões/motivações que levaram ao crime central do romance. Quando os dois assassinos voltam a conversar sobre a ida ao México, inesperadamente, Dick se mostra receoso. Ele começa a mostrar também seu lado menos frio e impetuoso quando se preocupa com os pais que ficarão nos Estados Unidos sem saber do filho. Perry volta com mais uma de suas elucubrações sobre tesouros escondidos em uma ilha próximo à Costa Rica, mas a atitude de Dick levanta certa suspensão nos pensamentos de Perry. O leitor volta a se perguntar se o que Perry diz é loucura ou não. Se ele fala de coisas reais ou se de sonhos.

Os dois resolvem, no entanto, fugir mesmo para o México. É quando, pela primeira vez, eles discutem o assassinato. A conversa entre os dois é recheada de comentários do narrador, que, por vezes, se confunde com as personagens. Perry suscita uma dúvida sobre a sanidade de ambos. Ele acredita que há algo de errado com eles, porque fazer o que fizeram

E desejam o estranho e o novo.

Ele nunca mais a vira nem tivera notícias dela, mas ainda assim, muitos anos depois, mandara tatuar seu nome no braço, e certa vez, quando Dick lhe perguntou quem era “Cookie”, ele respondeu : “Ninguém. Uma garota com quem quase me casei”. (Ele invejava o fato de Dick ter sido casado – duas vezes – e ser pai de três filhos. Mulher e filhos – essa era uma experiência que “todo homem devia ter”, mesmo que, como ocorrera com Dick, ela “não satisfizesse nem prestasse para muita coisa”). (CAPOTE, 2003, p. 133-134)

não seria normal. Nesse instante, uma fala representativa de Dick e uma assertiva do narrador sobre o pensamento dele levam o leitor a crer que havia algo de errado com Perry.

‘Deal me out, baby’, Dick Said. ‘I’m a normal’. And Dick meant what he said. He thought himself as balanced, as sane as anyone – maybe a bit smarter than the average fellow, that’s all. But Perry – there *was*, in Dick’s opinion, ‘something wrong’ with Little Perry. To say the least. (CAPOTE, 2000, p.104)²⁵

Para comprovar a sua tese, Dick relaciona dois lados de Perry, trazendo à discussão uma possível bipolaridade de seu companheiro. Em um primeiro lado, Perry é uma “criança”, sempre urinando na cama e chorando enquanto dorme, ou então sentado por horas chupando o dedo e olhando para seus mapas de tesouros perdidos. Por outro lado, ele podia enfurecer-se muito rapidamente, mantendo seu aspecto sereno, mas pronto para matar. Neste trecho, Dick acrescenta que deveria ter medo de Perry, uma vez que percebeu não ser capaz de controlar suas mudanças de humor e o que o assustava era não saber por que não estava amedrontado.

Essa sequência narrativa nos mostra muitos aspectos psicológicos dos dois assassinos que serão tratados separadamente, a seguir, um por um:

- Medo. Este talvez seja um dos mais importantes fatores usados pelo autor para “humanizar” seus personagens. Quando o leitor se depara com o mais profundo dos sentimentos dos dois assassinos, ele só é capaz de crer estar diante de seres comuns, com os mesmos temores e aflições de quaisquer outras pessoas. Esse fator também contribui para a identificação das personagens como pessoas reais, que verdadeiramente viveram e que não brotaram da imaginação do autor.

- Autoconhecimento. Apesar do fato de se conhecerem a certo tempo, o trecho em destaque evidencia as dúvidas suscitadas entre os dois companheiros. Eles não têm certeza acerca das convicções alheias e passam a duvidar de certos pontos de vista do outro. Dick não sabe por que não teme Perry. Perry não sabe se pode confiar em Dick para a viagem ao México em busca de tesouros.

²⁵ ‘Me deixe fora dessa, meu querido’, disse Dick. ‘Eu sou normal’. E Dick falava sério. Achava-se uma pessoa equilibrada, tão saudável quanto outra qualquer – talvez um pouco mais esperto que a média, e só. Mas Perry – no caso *dele*, na opinião de Dick, devia mesmo haver ‘algum problema’. No mínimo. (CAPOTE, 2003, p.145)

- Frieza. A forma com que eles tratam o assassinato que cometeram escancara a total ausência de sentimentos para com a família morta. Por certo tempo, ignoram o que fizeram, dando a impressão de que buscam fugir das consequências de seus próprios atos. Depois, quando resolvem discutir o que aconteceu, suas preocupações giram em torno da própria família (no caso de Dick) e de como poderão ficar ricos, já que não conseguiram nenhum dinheiro na casa da família Clutter. Em praticamente nenhum momento se mostram compassivos com as vítimas e seus parentes.

- Falsa imagem de si mesmo. Interessante notar como o narrador faz um contraponto entre o que eles veem em si mesmos e o que eles “realmente” são. Perry não se enxerga como uma pessoa fria ou sem sentimentos, mas o narrador o coloca à frente de um assassinato cruel. Dick se imagina como um malandro, muito esperto (mais esperto que os demais), mas é por meio de seus cheques frios que a polícia chega até eles, ou seja, ele é o responsável por deixar rastros às autoridades.

- Busca do eu. Esta poderia ser classificada como consequência da anterior. Durante toda a narrativa, o autor mostra que Dick e, especialmente, Perry estão em busca de uma identidade particular. Eles não se veem enquadrados na sociedade ordinária e procuram algo que os preencha como seres individuais. O discurso de Dick “I’m a normal”²⁶ (CAPOTE, 2000, p. 104) é claramente uma reafirmação do ser, uma tentativa de se firmar ante uma identidade coletiva padronizada do que é ser aceito socialmente.

Todas essas características corroboram para a perspectiva crítica que Truman Capote traz ao seu livro. Crítica, a partir do momento em que ele contrapõe, aproxima, distancia e absorve aspectos contraditórios da sociedade norte-americana em suas personagens, mais destacadamente em Perry.

Perry admite que fez algo de errado. Ele é atormentado pelas vozes de suas vítimas. A narrativa caminha de volta para seu histórico, como que buscando uma justificativa para os seus atos. O passado de Perry é extremamente conturbado e recheado de reviravoltas e problemas familiares. Implicitamente, essa não deixa de ser mais uma crítica ao *American*

²⁶ Eu sou normal (CAPOTE, 2003, p. 145)

Way of Life, uma vez que o ideal de família cristã, centrada e forte se desmorona ante a trágica caminhada do personagem.

Though as a child he had attended church, Dick had never ‘come near’ belief in God; nor was he troubled by superstitions. Unlike Perry, he was not convinced that a broken mirror meant seven years’ misfortune, or that a young moon if glimpsed through glass portended evil. But Perry, with his sharp and scratchy intuitions, had hit upon Dick’s one abiding doubt. Dick, too, suffered moments when that question circled inside his head: Was it possible – were the two of them ‘honest to God going to get away with doing a thing like that’? (CAPOTE, 2000, p. 105)²⁷

Esse trecho ratifica as perturbações que agora fulguravam nas mentes dos dois companheiros. Mesmo Dick, sempre cético, questionava-se se seria mesmo possível eles escaparem ilesos de uma atrocidade daquelas. Vemos, aqui, uma espécie de confissão moral, isto é, até certo ponto, eles tinham noção de que seus atos eram moralmente inaceitáveis e condenáveis. E, sem dúvida, o lado “místico” de Perry corroborou para esse pensamento.

Tanto é assim, que na sequência da narrativa aparece um episódio muito nebuloso da história de Perry: um suposto assassinato que ele teria cometido contra um “nigger”²⁸ (CAPOTE, 2000, p. 105). Em mais uma conversa entre os dois assassinos eles discutem a “validade” do crime cometido por Perry. Ele argumenta que por ser um “nigger”, aquele assassinato não tem o mesmo peso que o da família Clutter.

O lado jornalístico, menos literário de Truman Capote, também fica evidente neste episódio. Logo depois de narrar a conversa de Perry e Dick sobre o antigo assassinato cometido por Perry, ele revela a farsa: nunca houve tal crime. Capote parece ter pesquisado de algum modo o caso do homicídio e descobriu que Perry nunca havia matado ninguém. A história havia sido inventada pelo personagem para se passar por destemido ou valente. O próprio Dick afirma que essa história ajudou-o a se convencer de que Perry seria capaz de ir até o fim com o crime da família Clutter.

²⁷ Embora frequentasse a igreja na infância, Dick nunca tinha ‘chegado perto’ de acreditar em Deus; nem se deixava perturbar por superstições. Ao contrário e Perry, não acreditava que um espelho quebrado acarretasse sete anos de azar, ou que a lua crescente, vista através de um vidro, fosse um mau presságio. Mas Perry, com suas intuições aguçadas e incômodas, tinha tocado na única dúvida que Dick cultivava. Dick também passava por momentos em que aquela questão ficava dando voltas em sua cabeça: Seria possível – será que eles dois iriam ‘se dar bem depois de ter feito uma coisa daquelas’? (CAPOTE, 2003, p. 147)

²⁸ preto (CAPOTE, 2003, 0.148)

There was some truth in the story. Perry had known, under the circumstances stated, a Negro named King. But if the man was dead today it was none of Perry's doing; he'd never raised a hand against him. For all he knew, King might still be lying abed somewhere, fanning himself and sipping beer.

'Or did you? Kill him like you said?' Dick asked.

Perry was not a good liar, or a prolific one; however, once he had told a fiction he usually stuck by it. 'Sure I did. Only – a nigger. It's not the same.' (CAPOTE, 2000, p. 108)²⁹

À semelhança do romance contemporâneo, o narrador parece percorrer, em determinados momentos, o pensamento das personagens, especialmente de Perry. A narrativa caminha com suas lembranças deixando evidente que, para ele, a verdade mesmo não é importante, o que interessa é o que ele se lembra.

Outro aspecto muito interessante desse trecho da obra é que o narrador abre espaço para as vozes dos personagens. No trecho acima, vemos quase que uma repetição do diálogo anterior (entre Perry e Dick), mas trata-se, na realidade, de uma nova perspectiva sobre o mesmo “acontecimento”. Ao leitor, fica a impressão de que a primeira narrativa era baseada no ponto de vista da personagem Perry, enquanto a segunda é o ponto de vista do próprio narrador onisciente.

Essa técnica de mostrar o mesmo fato por outro ângulo é uma característica marcante do Novo Jornalismo. Conquanto já tenha sido largamente utilizada na história da literatura, especialmente nos romances, o Jornalismo a tinha deixado de lado e foi com o novo jornalismo literário que ela ressurgiu para textos com “menos narrador” e “mais personagem”.

Dar voz a Perry permitiu a Capote volumar sua crítica à sociedade norte-americana. Quando o leitor se depara com um jornalista ou escritor apresentando um narrador crítico, que aponta para preconceitos e mazelas sociais, ele talvez não dimensione o peso de tal crítica. No entanto, colocar nas palavras de uma personagem-pessoa o apontamento de chagas e feridas sociais que ainda não cicatrizaram, mostra até que ponto tais moléstias afetam a população. O

²⁹ Havia alguma verdade na história. Perry tinha conhecido, nas circunstâncias que contara, um negro chamado King. Mas se o homem estava morto, aquilo nada tinha a ver com Perry; ele jamais levantara a mão contra o sujeito. Pelo que ele sabia, King bem que ainda podia estar deitado em algum lugar, se abanando e tomando cerveja.

'Mas você matou mesmo? Do jeito que contou?', perguntara Dick.

Perry não era um bom mentiroso, nem prolífico; no entanto, quando contava um fato inventado, geralmente se aferrava a ele. 'Claro que sim. Só que – um preto. Não é a mesma coisa.' (CAPOTE, 2003, p. 150)

autor consegue atingir o âmago de seu leitor, por vezes, deixando-o atônito diante de cenários reais de uma vida conturbada.

Seguindo o mesmo conceito, alguns episódios mais a frente na história, o narrador volta a falar de quando Perry esteve preso. Nesta parte, Capote apresenta uma carta que seu pai enviou à Comissão de Condicional defendendo o filho (mais uma vez o narrador abre espaço para outras vozes, no caso, o pai de Perry). Na carta, Perry aparece como um homem sentimental, embora tenha servido na II Guerra Mundial e também na Guerra da Coreia. Essas informações, inclusive, surgem como “álibis”, na visão do pai, a fim de mostrá-lo nacionalista e um “bom americano”.

Mais uma vez é interessante notar que o narrador ainda constrói o perfil de seus personagens. Agora, já no meio do segundo capítulo, a narrativa apresenta uma pequena biografia sua. De novo a voz do narrador por vezes se confunde com a voz da personagem e, finalmente, o leitor descobre fatos de sua infância.

A relação de Perry com seus pais é extremamente conturbada. Para com a mãe, ele nutre apenas sentimentos negativos, de ódio, aversão, rejeição e desprezo. O fato dela se tornar prostituta parece ter criado nele uma projeção negativa das relações familiares, da relação homem-mulher e da relação mãe-filho. Segundo determinada corrente de estudo psicanalítica, tal fato contribui com o sentimento de rejeição de Perry e seus possíveis reflexos em atos violentos.

liquor had blurred the face, swollen the figure of the once sinewy, limber Cherokee girl, had ‘soured her soul’, honed her tongue to the wickedest point, so dissolved her self-respect that generally she did not bother to ask the names of the stevedores and trolley-car conductors and such persons who accepted what she offered without charge (except that she insisted they drink with her first, and dance to the tunes of a wind-up Victrola). (CAPOTE, 2000, p. 127)³⁰

³⁰ a bebida borrara seus traços, inchara o corpo da jovem cherokee antes esguia, ‘amargara sua alma’, afiara sua língua até ela se tornar insuportável, dissolvera sua auto-estima a tal ponto que no geral ela nem perguntava mais o nome dos estivadores, dos condutores de bonde e dos demais homens que ainda aceitavam o que ela oferecia sem cobrar (ela só fazia questão de que antes bebessem com ela, e a tirassem para dançar ao som de uma vitrola de corda). (CAPOTE, 2003, p. 173)

Para com o pai, Perry alimenta um misto de sentimentos bons e ruins. Neste trecho da narrativa, em que o narrador traça um breve perfil de Perry, o próprio personagem se mostra dúbio em seus sentimentos. Em determinados momentos, mostra carinho e admiração pelo pai, redime-o. Em outros, como o que se segue, ele mostra a raiva de um para com o outro.

A biscuit. Dad snatched a biscuit out of my hand, and said I ate too much, what a greedy, selfish bastard I was, and why didn't I get out, he didn't want me there no more. He carried on like that till I couldn't stand it. My hands got hold of his throat. *My hands* – but I couldn't control them. They wanted to choke him to death. Dad, though, he's slippery, a smart wrestler. He tore loose and ran to get his gun. Came back pointing it at me. He sais, "Look at me, Perry. I'm the last thing living you're ever gonna see". I just stood my ground. And he pulled the trigger. And pulled again. And when he realised the gun wasn't even loaded he started to cry (CAPOTE, 2000, p. 132)³¹

Apesar das inúmeras peripécias (mais uma referência dos folhetins do século XIX) infelizes vividas quando criança, Perry chega a afirmar que sua vida na infância era muito mais feliz do que a posterior (CAPOTE, 2000, p. 127). Não obstante, suas lembranças do período em que viveu em um orfanato de freiras não são nada agradáveis, muito pelo contrário, atormentam-no. Ali, Perry aprende a odiar as enfermeiras, que sempre o maltrataram, bem como o próprio Deus, a quem ele argui constantemente sobre o porquê de sua situação.

Em determinados momentos da narrativa, Truman acrescenta informações que conduzem o entendimento do leitor para certas conclusões. Seguida à carta do pai de Perry, o narrador traz ao leitor uma carta de sua irmã, Barbara (Bobo). Em sua mensagem ao irmão, ela busca conceituar e qualificar as atitudes de Smith, chegando a afirmar que o meio é extremamente influenciador, mas que eles são culpados pelo que fazem.

Your confinement is nothing to be proud of and you will have to live with it & try & live it down & it can be done but not with your attitude of feeling everyone is stupid & uneducated & un-understanding. You are a human being with a *free will*. Which puts you above the animal level. But if you live your life without feeling and compassion for your fellow-man – you are as

³¹ Por um bolinho. Meu pai tirou um bolinho da minha mão, e disse que eu comia demais, que eu era um desgraçado egoísta e fominha, e que estava na hora de eu ir embora, ele não me queria mais por lá. Continuou falando assim até eu não aguentar mais. Agarrei o pescoço dele com as mãos. As *minhas* mãos – que eu não conseguia controlar. Elas queriam estrangular o velho. Mas meu pai é esperto, já lutou muito. Ele se soltou e saiu correndo para ir pegar a arma. E voltou apontando para mim. E disse: 'Olhe para mim, Perry. Sou a última coisa que você vai ver na vida'. E eu fiquei lá parado. Mas aí ele percebeu que a arma nem estava carregada, e começou a chorar (CAPOTE, 2003, p. 178)

an animal – “an eye for an eye, a tooth for a tooth” & happiness & peace of mind is not attained by living thus.

As far as responsibility goes, no one really wants it – but all of us are responsible to the community we live in & its laws. (CAPOTE, 2000, p. 138)³²

Nesse trecho podemos perceber a série de acusações que Barbara faz contra o irmão. Ela cita alguns conceitos cristãos, como “happiness” e “peace of mind”, além de um conhecido trecho do livro bíblico de Êxodo, capítulo 23, verso 24 “eye for an eye, a tooth for a tooth”. No entanto o trecho citado é colocado em oposição ao certo (o que também é defendido pela teologia cristã, em que a Lei do Antigo Testamento não é mais válida, mas foi suplantada pela obra de Jesus Cristo). Dessa forma, podemos analisar que Capote converge nas palavras de Bobo, alguns conceitos entretecidos na sociedade americana por ocasião do assassinato. Sem dúvida, sua voz é representativa de muitos cidadãos que repercutiam as notícias sobre o crime contra a família Clutter.

Todavia, o narrador não se limita em “ouvir” Barbara ou em condenar Perry por meio dela. Ele apresenta a faceta mais obscura de sua personagem principal, indicando posicionamentos e pensamentos instáveis e de amor e ódio de Smith. Conversando com Dick a respeito da carta de sua irmã, Perry deseja a sua morte.

In preserving this letter, and including it in his collection of particular treasures, Perry was not moved by affection. Far from it. He ‘loathed’ Barbara, and just the other day he had told Dick, ‘The only *real* regret I have – I wish the hell my sister had been in that house.’ (Dick had laughed, and confessed to a similar yearning: ‘I keep thinking what fun if my second wife had been there. Her and all her goddamn family.’) (CAPOTE, 2000, p. 138-139)³³

O trecho acima é, de certa forma, macabro, uma vez que mostra que Perry verdadeiramente não se arrependera do que fizera, mas ainda desejava mais morte: desta vez,

³² Sua prisão não é nada de que você possa se orgulhar, e você terá que viver com isso & tentar superar & pode conseguir mas não achando que todo mundo é idiota & sem instrução & incapaz de compreender. Você é um ser humano com *livre-arbítrio*. E por isso está num nível acima dos animais. Mas se você levar a vida sem sentimento e compaixão pelos seus semelhantes – você se comporta como um animal – “olho por olho, dente por dente” & a felicidade & a paz de espírito não se alcançam vivendo dessa maneira. Em matéria de responsabilidade, ninguém quer muita – mas todo mundo é responsável perante a comunidade em que vive & as leis. (CAPOTE, 2003, p.185-186)

³³ Ao conservar essa carta, e ao incluí-la em sua coleção de tesouros particulares, Perry não foi movido pelo afeto. Longe disso. Ele tinha “horror” a Barbara, e poucos dias antes dissera a Dick: “O único arrependimento que eu tenho *de verdade* – é que eu queria que a minha irmã estivesse naquela casa”. (Dick tinha dado uma risada, e confessara um desejo semelhante: “Eu penso toda hora que seria ótimo se a minha segunda mulher estivesse lá. Ela e toda a maldita família dela.”) (CAPOTE, 2003, p. 186)

a da irmã. A aversão que ele sentia por Barbara é um traço indicador dos problemas familiares pelos quais a personagem passou. Semelhantemente, Dick faz um comentário debochado sobre seu desejo íntimo de assassinar toda a família de sua segunda esposa.

Neste momento da narrativa, pouco tempo antes da grande prisão de Perry e Dick, o narrador aponta para alguns objetos guardados por Perry e que salientam sua personalidade singular. Cita uma espécie de diário com frases que ele achou bonitas e um dicionário no qual registra palavras que pensou serem inteligentes, ou bonitas, ou, simplesmente, úteis.

Two thick notebooks, the thicker of which constituted his personal dictionary, a non-alphabetically listed miscellany of words he believed 'beautiful' or 'useful', or at least 'worth memorizing'. (Sample page: 'Thanatoid=deathlike; Omnilingual=versed in languages; Amerce=punishment, amount fixed by court; Nescient=ignorance; Facinorous=atrociously wicked; Hagiophobia=a morbid fear of holy places & things; Lapidicolous=living under stones, as certain blind beetles; Dyspathy=lack of sympathy, fellow feeling; Psilopher=fellow who fain would pass as a philosopher; Omophagia=eating raw flesh, the rite of some savages tribes; Depredate=to pillage, rob, and prey upon; Aphrodisiac=a drug or the like which excites sexual desire; Megalodactylous=having abnormally large fingers; Myrtophobia=fear of night and darkness.')

(CAPOTE, 2000, p. 142)³⁴

A escolha da página do "dicionário" de Perry não foi aleatória. Desde "Thanatoid" até "Myrtophobia", as palavras desta página constroem, de certa forma, um perfil da própria personagem. São palavras que versam sobre características de Perry. A sutileza de Capote ao escolher essa página está no fato de não deixar claro se esta descrição é a visão que o narrador tem da personagem ou se da própria personagem sobre si. Se tomarmos a segunda hipótese como verdadeira, vemos que de certa forma Perry carregava uma autoconsciência de quem ele realmente era. E essa informação não é fortuita ou apenas complementar. Ela é o cerne de toda obra. Ela justifica o título do livro *In Cold Blood*, posto que evidencia em Perry, a personagem principal de Capote, consciência de seus atos e, portanto, sua insensibilidade para com a vida.

³⁴ Dois cadernos grossos, o mais grosso dos quais constituía seu dicionário pessoal, uma miscelânea não ordenada alfabeticamente de palavras que ele julgava "bonitas" ou "úteis", ou pelo menos "dignas de serem decoradas". (Página de amostra: "Tanatóide=mortífero; Ominilíngue=versado em línguas; Sanção=castigo, multa; Néscio=ignorante; Facinoroso=atrozmente perverso; Hagiafobia=medo mórbido de locais & objetos sagrados; Lapidícola=que vive debaixo de pedras, como certos besouros cegos; Dispatia=falta de simpatia, de sentimento de camaradagem; Psilósofo=sujeito que gostaria de se passar por filósofo; Omofagia=consumo de carne crua, ritual de algumas tribos selvagens; Depredar=pilhar, roubar e explorar; Afrodisíaco=droga ou substância semelhante que excita o desejo sexual; Megalodáctilo=que tem dedos anormalmente grandes; Mirtofobia=medo da noite e da escuridão"). (CAPOTE, 2003, p. 190)

Contudo, se tomarmos por verdadeira a hipótese de que, na verdade, a página do “dicionário” citado por Truman é uma imagem que o narrador transparece sobre sua personagem e não dela sobre si mesma, podemos concluir que o narrador “brinca” com o seu leitor. Ora ele apresenta Perry como o deturpador da ordem, insensível e consciente de sua maldade, ora o apresenta como vítima de uma sociedade que caminha para a autodestruição, em que, sob a máscara dos ideais norte-americanos (*American Dream e American Way of Life*), oprime seus cidadãos a ponto de perdê-los para a insanidade e para a violência.

É sobre essa dúbia verdade que o narrador constrói toda sua narrativa. É sobre esta dúvida que repousa todo o desenrolar da obra. A construção das personagens não poderia, portanto, ser diferente. Ela apresenta, em cada cena, figuras e momentos que levam o leitor a desconfiar do papel de vítima e de assassino; de questionar as bases filosóficas e teológicas que sustentam toda a sociedade norte-americana; de por em xeque a validade de se ter uma pena capital no país.

Boa parte do julgamento de Smith e Hickock foi tomada pela discussão acerca da sanidade mental dos acusados. Para os acusadores, não havia dúvidas de que os dois eram completamente sãos e sabiam exatamente o que faziam na noite em que invadiram a casa da família Clutter. Para a defesa, provar que eles eram psicologicamente instáveis e doentes, de alguma forma traria atenuantes para a sentença. No bojo desta discussão, surgem especialistas em psicologia para “decifrar” o problema.

Because of the many parallels between the background and personality of Perry Smith and the subjects of his study, Dr Satten feels in assigning him to a position among their ranks. Moreover, the circumstances of the crime seem to him to fit exactly the concept of ‘murder without apparent motive’. Obviously, three of the murders Smith committed *were* logically motivated – Nancy, Kenion, and their mother had to be killed because Mr Clutter had been killed. But it is Dr Satten’s contention that only the first murder matters psychologically, and that when Smith attacked Mr Clutter he was under a mental eclipse, deep inside a schizophrenic darkness, for it was not entirely a flesh-and-blood man he ‘suddenly discovered’ himself destroying, but a ‘key figure in some past traumatic configuration’: his father? The orphanage nuns who had derided and beaten him? The hated army sergeant? The parole officer who had ordered him to ‘stay out of Kansas’? One of them, or all of them.

(...) While talking to Donald Cullivan, Smith said, ‘They [The Clutters] never hurt me. Like other people. Like people have all my life. Maybe it’s

just that the Clutters were the ones who had to pay for it.’ (CAPOTE, 2000, p.294)³⁵

Nesta parte final da obra, Truman mais uma vez salienta a ausência de motivo no crime central do livro. Traz para o leitor, como um jornalista traria, as opiniões de especialistas para a interpretação final do caso em estudo. A grande justificativa do título *In Cold Blood* surge com maior força aqui. A conclusão para a qual o narrador conduz seu leitor é a de que nem mesmo uma interpretação de surto psicótico ou de doenças mentais poderia atenuar o crime de Hickock e Smith. Eles eram, de fato, os elementos de desordem na sociedade norte-americana. E já haviam sido “condenados” antes mesmo do julgamento começar.

³⁵ Devido aos muitos paralelos entre os antecedentes e a personalidade de Perry Smith e os dos indivíduos examinados em seu estudo, o dr. Satten sente uma certa segurança em considera-lo incluído no mesmo rol. Além disso, as circunstâncias do crime parecem-lhe encaixar-se perfeitamente no conceito de “homicídio sem motivo aparente”. Obviamente, três dos homicídios cometidos por Smith *tinham* motivo lógico – Nancy, Kenyon e a mãe precisavam ser mortos porque o sr. Clutter tinha sido assassinado. Mas o dr. Satten afirma que só o primeiro homicídio importa do ponto de vista psicológico, e que, quando Smith atacou o sr. Clutter, estava sofrendo um eclipse mental, profundamente envolto na escuridão esquizofrênica, pois não foi inteiramente um homem de carne e osso que ele “descobriu-se de repente” destruindo, mas “uma figura-chave em alguma configuração traumática do passado”: seu pai? As freiras do orfanato que zombavam dele e o surravam? O odiado sargento do exército? O responsável por sua condicional, que lhe ordenara “ficar fora do Kansas”? Um deles, ou eles todos. (...) E conversando com Donald Cullivan, Smith disse: “[Os Clutters] não me fizeram mal nenhum. Ao contrário de outras pessoas. Ao contrário de tanta gente que me fez mal a vida inteira. Mas talvez os Clutter estivessem destinados a pagar por tudo”. (CAPOTE, 2003, p. 372-373)

O Fim?

A relevância de Truman no movimento se deve em parte pelo debute romanesco do gênero, em parte pela qualidade estética de sua obra. Isto significa dizer que o fato de ele ter escrito o primeiro romance novo-jornalístico não explica por completo sua importância no cenário literário-jornalístico. Esta afirmação se comprova ao analisarmos, por exemplo, a obra de Aluísio de Azevedo, *Casa de Pensão*, em que um romance embrionário do que seria a intersecção entre Jornalismo e Literatura surge no Brasil. Muitos outros exemplos mundo afora poderiam ser citados como romances com as características do Novo Jornalismo, embora o próprio movimento ainda não houvesse sido criado. Assim, coube a esta dissertação destacar os elementos estéticos que embasariam a hipótese de que *In Cold Blood* é, de fato, uma obra-prima do jornalismo literário.

Nesta dissertação, o leitor se deparou com algumas análises sobre os elementos constituintes do texto de Capote que o credenciam para o rol dos grandes escritores do século XX. A começar pela própria busca da notícia, apuração da pauta e posterior construção da matéria (e do romance). Um exemplar trabalho de obtenção de informações, de relacionamento com as fontes, a ponto de extrair de seus entrevistados riquezas de detalhes que o habilitariam a contar a história de forma minuciosa.

Além disso, a construção da obra apresenta as principais ferramentas do Novo Jornalismo, como narrativa cena a cena, uso de diálogos e descrição do status de vida das personagens, por exemplo. A própria publicação da obra dividida em quatro edições na revista *The New Yorker* confere um aspecto interessante a fim de cativar o leitor. Como foi apresentado nesta dissertação, este também não era uma exclusividade dos novos jornalistas, Balzac, no século XIX, já utilizava esta técnica nos folhetins. A inovação de Truman veio em resgatar essa perspectiva no âmbito do jornalismo literário.

O título da obra, inclusive, usa o termo *Cold* (frio, em inglês) como uma referência à questão do urgente no Jornalismo. As tradicionais teorias jornalísticas classificam as notícias em “frias” e “quentes”. As “frias” são aquelas atemporais, isto é, assuntos que não precisam ser publicados imediatamente, uma vez que seu conteúdo não perde sentido ou relevância

com o tempo, por exemplo: entrevistas sobre obras literárias ou matérias educativas sobre as origens do universo. Por outro lado, as notícias “quentes” são aquelas que têm relevância somente para o momento específico, precisam ser publicadas urgentemente, por exemplo: previsões do tempo ou medidas econômicas tomadas pelo governo ou mesmo matérias sobre jogos esportivos.

Quando Truman intitula sua obra usando o termo *Cold*, ele, implicitamente, ironiza a questão do urgente jornalístico. Em uma primeira análise, o termo se refere claramente à frieza do assassinato tema da obra. Porém, um olhar mais cuidadoso do assunto, permite-nos identificar uma crítica ao que o público leitor e a imprensa classificam como importantes e merecedores de serem publicados. A notícia do assassinato da família Clutter rendeu matérias nos jornais norte-americanos nos dias seguintes ao ocorrido. Seis anos depois, quando Truman lança a primeira parte de sua obra, não havia mais publicações a respeito do crime: a notícia esfriara. Ao retomar o assunto e chamá-lo de frio, Capote questiona o que é interessante ou relevante para a mídia e, em especial, para o leitor. Por meio de seu relato, o autor questiona os alicerces culturais e sociais norte-americanos, leva a discussão da violência a um âmbito maior do que uma nota de jornal. Ressalta a crueldade humana, capaz de cometer assassinatos vis à sangue frio e à queima roupa, assim como destaca a desumana sentença capital imposta pelo sistema judiciário, em que homens são mortos conforme protocolos institucionais para mitigar uma insaciável sede de justiça da população.

Truman Capote mostrou em *In Cold Blood* ser um grande observador do seu tempo. Muito além de um relato jornalístico, ou de uma crítica ao tradicional jornalismo, sua obra ganha destaque no cenário literário pelo seu valor estético, cultural e histórico:

Estético: conforme demonstrado nesta dissertação, Capote valeu-se de recursos literários para arquitetar seu relato. Muito mais do que descrever fontes, ele construiu personagens complexos, com traços psicológicos complicados, singulares, desejos ocultos, intempestivos, representativos de toda uma sociedade. Suas ferramentas e seus métodos são oriundos da literatura, uma vez que segue a linha dos grandes escritores do seu tempo. Além disso, sua narrativa cena a cena, quase cinematográfica, é um primor literário em si. O leitor é acorrentado pelo fluxo de imagens construídas pelo narrador e se vê refém de um filme branco e preto, feito de tinta e papel. O sucesso de vendas e a repercussão da obra convalidam

a hipótese de que Truman conseguiu cativar seus leitores, seus próprios leitores, muito mais do que aqueles que liam a *The New Yorker*.

Cultural: à sua maneira, Capote construiu um enorme perfil de sua sociedade. Qual Balzac em sua “Comédia Humana”, Truman faz de suas personagens representações sociais. Ele apresenta as tradições norte-americanas enraizadas nos diferentes níveis sociais, transforma personagens em tipos. Sua construção narrativa e das personagens leva o leitor a compreender as nuances culturais que envolviam os Estados Unidos no período pós-guerra. A família Clutter representa o ideal do *American Dream* ou o do *American Way of Life*, em que pais e filhos vivem em harmonia, são queridos pelo meio social em que vivem, são cristãos. No entanto, a apresentação desse ideal é atacada pelos assassinos, Perry e Dick, que são postos como o desequilíbrio da ordem. Perry é, inclusive, agente de ameaça contra os bons costumes e a religião norte-americana. Seus traços cheios de credices e distorções atacam o cristianismo reformado, base religiosa dos Estados Unidos. Costurar essas variantes culturais em uma única obra foi um mérito jornalístico-literário de Truman, dada a sua complexidade e multiplicidade.

Histórico: um relato realístico de um fato pode se tornar uma exposição histórica de um período. Quando Capote se compromete com os requisitos jornalísticos de apuração e de descrição de fatos e contextos, ele naturalmente traz em seu relato aspectos históricos que contribuem para o entendimento do período.

A violência, mais do que o crime, é o tema de *In Cold Blood*. E ela só ganha força literária e sentido jornalístico quando encarnada pelas principais personagens. Perry e Dick são os primeiros modelos da violência apresentados por Truman. Mas não são os únicos. Durante todo o percorrer narrativo, como vimos, o leitor se depara com um sem número de pessoas e situações que tipificam a violência brutal que circunscreve os Estados Unidos. Por fim, o agente final da violência é o próprio Estado, que julga, condena e executa as duas personagens principais da obra. À sangue frio, é claro.

In Cold Blood é, sem dúvida, uma reflexão sobre a violência nos Estados Unidos.

Bibliografia

AZEVEDO, Aluísio. **Casa de Pensão**. 14 ed. São Paulo: Ática, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010.

BALZAC, Honoré de. **Ilusões Perdidas**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BARTHES, Roland, et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. **Linguística e Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1980.

BLAIR, Water; HORNBEGGER, Theodore; STEWART, Randall. **Breve História da Literatura Americana**. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1967.

BOCK, Ana M.; FURTADO, Odair; TEIXEIRA, Maria de Lourdes. **Psicologias: uma Introdução ao Estudo de Psicologia**. São Paulo: Saraiva, 1993.

BRAGATTO, Susana. **Jornalismo Literário Como Literatura: o “Novo Jornalismo” de Armies of the Night, de Norman Mailer**. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

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

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 5. ed. São Paulo: Editora, 1976.

CANDIDO, Antônio. [et al.]. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAPOTE, Truman. **A Sangue Frio: a História dos Quatro Membros da Família Clutter, Brutalmente Assassinados, e dos Dois Criminosos, Executados Cinco Anos Depois**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **In Cold Blood: a True Account of a Multiple Murder and Its Consequences.** Londres: Penguin Classics, 2000.

CASTRO, G.; GALENO, A.; (org.). **Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra.** São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CLARKE, Gerald. **Capote: a biography.** Londres: Abacus, 2006.

COSTA, Renata Carvalho da. **A Conquista do Sagrado: jornalistas como editores de livros.** 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ENNE, Ana Lucia; SOUZA, Bruno Thebaldi de. O “Caso Capistrano” e o Romance Casa de Pensão, de Aluísio Azevedo: algumas reflexões sobre ficção literária e ficção jornalística. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.18, p.204-216, dez. 2009.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 2006.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary.** São Paulo: Abril, 1981.

FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance.** Porto Alegre: Globo, 1969.

GOMES, Antônio M. A. Origens e Imagens do Protestantismo Brasileiro no Século XIX Numa Perspectiva Calvinista e Weberiana. **Ciências da Religião: História e Sociedade**, São Paulo, Ano 1, n. 1, p.68–113, 2003.

GROSS, Clotilde. **A Evocação da Duplicidade em Cinco Contos de Truman Capote.** 1981. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1981.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HIGH, Peter B. **An Outline of American Literature**. Nova Iorque: Longman Inc., 2008.

KIERNAN, Robert F. **A Literatura Americana Pós 1945: um Ensaio Crítico**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

MAILER, Norman. **A Luta**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MUIR, Edwin. **A Estrutura do Romance**. Porto Alegre: Globo, 1975.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo Como Gênero Literário**. Rio: Agir, 1960.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas**. São Paulo: Manole, 2003.

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

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e Problemas da Obra Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SILVA, Gastão Pereira da. **Para Compreender Freud**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1968.

STEVICK, Philip. **The Theory of The Novel**. New York: Free, 1967.

TALESE, Gay. **Fama e Anonimato: o oculto de celebridades, a fascinante vida de pessoas desconhecidas e um inusitado perfil de Nova York, por um mestre da reportagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **As Categorias da Narrativa**. In: *Análise estrutural da narrativa*. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. 8. ed. São Paulo: Pioneira, 1994.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo: o Espírito de uma Época em que Tudo se Transformou Radicalmente, Inclusive o Jeito de Fazer Reportagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOOD, James. **Como Funciona a Ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e Personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.