

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

RAFAEL SANT'ANNA CONCEIÇÃO

A VERDADE DE TRUMAN CAPOTE:
A TÊNUE FRONTEIRA ENTRE FICÇÃO E REALIDADE EM A SANGUE FRIO

PORTO ALEGRE

2017

RAFAEL SANT'ANNA CONCEIÇÃO

A VERDADE DE TRUMAN CAPOTE:
A TÊNUE FRONTEIRA ENTRE FICÇÃO E REALIDADE EM A SANGUE FRIO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Jornalismo da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul como requisito à
obtenção do grau de bacharel em Jornalismo

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra de Fátima
Batista de Deus

PORTO ALEGRE

2017



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

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC
(Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado.....

.....
.....

de autoria de

estudante do curso de.....

....., desenvolvido sob minha orientação.

Porto Alegre, de de 20.....

Assinatura: *Sandra de Deus*

Nome completo do orientador: SANDRA DE DEUS

RAFAEL SANT'ANNA CONCEIÇÃO

**A VERDADE DE TRUMAN CAPOTE:
A TÊNUE FRONTEIRA ENTRE FICÇÃO E REALIDADE EM A SANGUE FRIO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Jornalismo da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul como requisito à
obtenção do grau de bacharel em Jornalismo

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Sandra de Fátima Batista de Deus
Orientadora

Prof. Dr. Basílio Alberto Sartor
Examinador

Ms. Guilherme Fumeo Almeida
Examinador

AGRADECIMENTOS

Aos amores da minha vida, Vivian e Duda.

Aos meus heróis, Rogério e Rosane.

À minha primeira amiga, Ana Luiza.

Aos meus irmãos, Dengue, Marcus, Jony e Pereira.

À melhor professora dessa faculdade, Sandra.

Aos maiores jornalistas dessa cidade, Maicon, Mags, Valter e Mônica.

Às melhores colegas, Anna, Débora, Iami e Nats.

De coração, muito obrigado.

RESUMO

Esta monografia se dedica a analisar como o livro *A sangue frio*, escrito por Truman Capote, se configura como uma obra jornalística não ficcional – mesmo sendo alvo de contínuas acusações, há cinco décadas, por supostamente ferir o princípio fundamental do jornalismo: a verdade. A base teórica compreende a problematização dos conceitos de verdade e objetividade no jornalismo; além da fundamentação dos aspectos factuais da obra e do método de escrita e apuração do seu autor, baseando-se nas noções de subjetividade, no reforço da concepção literária e no cumprimento dos principais critérios de publicação. A análise permitiu o questionamento de duas crenças tradicionais da práxis jornalística: a existência de uma verdade absoluta em qualquer notícia ou reportagem, e a possibilidade de emitir um relato totalmente objetivo, distante e imparcial sobre um acontecimento. O estudo conclui que, diante dos referenciais apontados, pode-se considerar *A sangue frio* como um trabalho que habita os domínios factual e subjetivo sem deixar que a verdade do relato se dissipe – uma reportagem que utiliza técnicas ficcionais para enriquecer sua linguagem objetiva, escrito por um repórter/romancista que soube valorizar o interesse jornalístico da obra, mesmo subvertendo os meios de produção convencionais do jornalismo.

Palavras-chave: Verdade; A sangue frio; Truman Capote; Objetividade; Subjetividade.

ABSTRACT

This monograph is committed to analyse how the book *In Cold Blood*, written by Truman Capote, is configured as a nonfiction journalistic work – even being target of continuous accusations, for five decades, for supposedly harming the journalism fundamental tenet: the truth. The theoretic basis embraces the problematization of truth and objectivity concepts in journalism; besides the grounding of the work's factual aspects and the author's writing and verification methods, basing it on notions of subjectivity, reinforcement of the literary conception and accomplishment of the main publication criteria. The analyses enabled the questioning of two traditional beliefs of journalist praxis: the existence of an absolute truth in any news or reportages, and the possibility of emitting a totally objective, detached and impartial report about an event. The study concludes that, before the pointed references, *In Cold Blood* can be considered a work that resides in the factual and subjective fields without letting the report's truth dissipates – a reportage that utilizes fictional methods to enhance its objective language, written by a reporter/novelist who knew how to value the work's journalistic interest, even subverting the journalism's conventional means of production.

Keywords: Truth; In Cold Blood; Truman Capote; Objectivity; Subjectivity

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 SOBRE NÃO FICÇÃO E VERDADE	13
2.1 A sangue frio	13
2.2 A inspiração	15
2.3 Imaculadamente factual ou factualmente maculado?	16
2.4 Em busca da verdade jornalística	21
2.5 Problematizando esta verdade jornalística	22
3 SOBRE OS ÓCULOS DE TRUMAN CAPOTE	26
3.1 Os valores-notícia	26
3.2 Os valores-notícia de seleção com critérios subjetivos	27
3.3 Os valores-notícia de seleção com critérios contextuais	29
3.4 Os valores de construção	31
4 SOBRE SUBJETIVIDADE E OBJETIVIDADE	35
4.1 A linguagem proposta por Capote	35
4.2 A subjetividade no caminho da objetividade	36
4.2.1 Cinco ponderações sobre a objetividade	39
4.2.2 Os critérios de objetividade	41
4.3 Influências do novo jornalismo	43
4.4 Entrelaçando jornalismo e literatura	46
4.4.1 Raízes no romance-reportagem	50
4.4.2 Um pé na ficção jornalística	53
5 SOBRE O REPÓRTER, ESCRITOR, ROTEIRISTA E DRAMATURGO	58
5.1 Jornalista ou romancista?	58
5.2 O gravador humano	60
5.3 Relacionamento com seus personagens	61
5.4 Retomando a análise	65
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS	72

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu, de fato, há onze anos, durante uma aula de História, numa sala de aula abafada e repleta de goteiras, dentro de um colégio estadual. Estela, minha professora favorita durante o Ensino Médio, falava sobre o pintor e negociante de arte holandês Han van Meegeren, definido por ela como “um dos maiores falsários que o mundo já viu”. Contou que ele fez fortuna durante a Segunda Guerra, falsificando pinturas do conterrâneo Johannes Vermeer, morto quase três séculos antes. Ironicamente, tornou-se herói nacional após vender um quadro falso para Hermann Goering, um dos comandantes do exército de Adolf Hitler. De falsificador, Meegeren se transformou no “homem que enganou os nazistas”.

O sinal toca. Meus colegas correm apressados em direção à saída. Eu caminho até a mesa da Estela e elogio o tema da aula, que, instintivamente, mudou de Segunda Guerra Mundial para algo como “as maiores mentiras da história”. Até o Cavalo de Tróia foi lembrado, mas o que me fascinou mesmo foi o pilantra holandês. Ela agradeceu, e disse que me recomendaria três livros que, direta ou indiretamente, abordassem o tema. Dois deles pareciam bem maçantes e não despertaram meu interesse. O outro era *A sangue frio*, que, pouco mais de uma década depois, serviria de inspiração para este estudo.

Demorei três dias para ler a obra-prima de Truman Capote. Foi o meu primeiro contato com um produto jornalístico que não fosse uma notícia de jornal ou matéria de alguma revista. Foi quando descobri que o jornalismo pode transformar a realidade nua e crua em leituras viscerais, verdadeiramente emocionantes e unicamente expressas. Foi uma experiência catártica. Era como se eu estivesse lá, em Holcomb, no fim de 1959. Desesperadamente implorando pela vida ao lado da Nancy. Miseravelmente acompanhando a existência trágica do Perry. Melancolicamente solucionando o caso com o Dewey. Porém, algo parecia errado. Afinal, por que a professora havia recomendado a leitura deste livro? Onde estava a mentira? A história parecia tão real. Os personagens tão verdadeiros. A atmosfera tão tangível. Tinha o melhor de dois mundos: a precisão descritiva e factual do jornalismo aliada à dramaticidade emotiva dos romances. Um dia depois, ela respondeu.

“Muitas pessoas acreditam que o Capote distorceu diversos elementos da história real. Dizem que ele era apaixonado pelo Perry e, por isso, teria favorecido sua versão dos fatos; e que a última passagem do livro, aquela no cemitério, foi

completamente inventada”, ela esclareceu, para, em seguida, completar: “E, mesmo assim, *A sangue frio* é considerado um clássico do jornalismo”.

Na hora, lembrei daquele falsário confesso que, ainda assim, era um folclórico “herói” de guerra. Pensei no incontável número de soldados que morreram combatendo o avanço nazista, em verdadeiros atos de coragem, cujos nomes foram descartados pelo tempo. Ou, considerando o caso de Capote, na igualmente incalculável quantidade de jornalistas “sérios”, objetivos e profundamente preocupados em transmitir o máximo de verdade em suas notícias ou reportagens, mas que nunca conseguiram conceber um “clássico do jornalismo”. A história, neste caso, reservou sua luz ao “mentiroso”. Uma fascinante ironia existencial aos olhos do Rafael Sant’Anna de 16 anos.

Então, passaram-se sete anos. Desta vez, eu estava dentro de uma das salas de aula da UFRGS, recheada de mesas limpas e refrigerada por um ar-condicionado. Iniciou-se um debate sobre grandes livros-reportagem. Um colega citou *Todos os homens do presidente*. Outro, *Hiroshima*. Decidi participar e, em voz alta, declarei que *A sangue frio* não só era o meu livro favorito, como também foi o responsável por despertar meu interesse pelo jornalismo. Em resposta, o professor disse que se tratava de um livro “divertido”, mas que, na opinião dele, não poderia ser considerado um trabalho jornalístico.

Eis mais uma ironia: era possível que o livro que me inspirou a cursar jornalismo sequer fosse uma obra jornalística. Tudo culpa de Truman Capote e suas supostas mentiras. E ele era, de fato, um conhecido mentiroso. Pelo menos na vida pessoal. Em frente à amantes, amigos e inimigos, Truman escrevia sua própria realidade. No prefácio da edição de *A sangue frio* lançada pela Companhia das Letras, consta que “Capote, infelizmente, mentia furiosamente. Dele também a invenção, pode-se dizer, da vida-com-ficção” (LESSA, 2003, p. 10). Além disso, sua consagrada carreira como escritor ficcional, roteirista e dramaturgo não contribuem, por assim dizer, para aumentar sua credibilidade como jornalista.

Isso tudo legitima definitivamente as acusações contra a veracidade dos fatos retratados em *A sangue frio*, transformando o livro numa composição ficcional? Minha resposta é: absolutamente não. Mas, afinal, como uma obra que coleciona indícios de traição ao princípio fundamental do jornalismo – no caso, a verdade – ainda pode ser considerada um trabalho jornalístico não ficcional? Responder esta pergunta, ou ao menos tentar fazê-lo, é o objetivo deste estudo.

Para tanto, serão abordados temas como o conceito de verdade no jornalismo, os critérios de noticiabilidade, os preceitos da objetividade, as noções acerca da subjetividade, as vertentes do jornalismo literário e formulações sobre a vida e o trabalho de Truman Capote, que resultaram no romance de não-ficção *A sangue frio*. Buscou-se através de referências teóricas apresentar as duas principais linhas da narrativa jornalística - a factual e a literária - para comprovar que o livro se enquadra nos critérios teóricos determinados pelos autores escolhidos, tratando-se, portanto, de uma obra tão subjetiva quanto objetiva.

A intenção é jogar luzes sobre o romance de não-ficção e examinar as tênues fronteiras entre ficção e realidade, verdade e mentira - analisando a real importância, e provável impossibilidade, de classificar qualquer romance, reportagem ou notícia como um produto absolutamente verdadeiro ou falso.

Desta forma, para tentar alcançar seu propósito, utilizou-se a análise de conteúdo de Laurence Bardin (2010) para explorar – e, quando possível, responder – as dúvidas indicadas no objetivo e analisar a obra *A sangue frio*. Para aplicar as fases de análise defendidas por Bardin, foram realizadas as etapas de pré-análise, que consistiu na organização do material – composto, basicamente, pelos livros escolhidos para a fundamentação teórica e antigas entrevistas com Truman Capote, além de textos, notícias e artigos relacionados ao objeto de estudo encontrados na internet.

Em seguida, foi obedecido o preceito da leitura “flutuante” deste conteúdo, ou seja, um primeiro contato com os documentos que seriam analisados, para possibilitar a formulação de objetivos e hipóteses. Depois, foram elaborados os tópicos que segmentam este estudo e orientaram a preparação formal e a interpretação dos instrumentos de pesquisa (BARDIN, 2010).

Para determinar qual seria o corpus de análise, foram aplicadas as regras de pertinência (adaptando os documentos ao objetivo da pesquisa) e exaustividade – esgotando a totalidade do conteúdo encontrado para evitar omissões. O resultado deste processo foi a configuração dos tópicos que segmentam o trabalho nas seguintes seções: o conceito de verdade; os valores-notícia; objetividade e subjetividade; jornalismo literário; e método de trabalho de Truman Capote.

Para finalizar o processo de análise do conteúdo, foi respeitada sua terceira fase, o tratamento dos resultados, em que o levantamento bruto foi transformado em dados significativos para a pesquisa. O conteúdo obtido foi interpretado, visando a

possibilidade de correlacionar o conhecimento teórico com a substância do objeto de estudo, *A sangue frio*.

O capítulo 2 da monografia é aberto com um resumo de *A sangue frio*, seguido da apresentação, na íntegra, da notícia publicada no jornal *The New York Times* – que inspirou Truman Capote a escrevê-lo – e de um apanhado das principais denúncias contra a autenticidade factual do livro, com o intuito de situar o leitor no cerne da polêmica que guia este trabalho. Também é apresentado, e posteriormente problematizado, o conceito de verdade no jornalismo, com base em autores como Cornu (1994 e 1998), Traquina (2005), Costa (2009) e Lage (2001).

No capítulo 3, são apresentados os critérios de noticiabilidade listados por Traquina (2005), com a intenção de demonstrar o faro de repórter de Capote em relação à escolha do tema de *A sangue frio*, contrastando com sua subversão aos métodos de produção consagrados no jornalismo. Para isso, foram contrapostos com elementos do livro os principais valores-notícia de seleção e de construção.

A finalidade do capítulo 4 é mostrar a dicotomia entre os conceitos de objetividade e subjetividade no jornalismo e contestar a crença na existência de uma prática profissional absolutamente objetiva e imparcial – com base nos escritos de Bucci (2000), Gauthier (1993, apud COSTA, 2009) e Tuchman (1972, apud TRAQUINA, 2005) – para comprovar que, apesar de conter elementos subjetivos, *A sangue frio* cumpre o que se esperaria de uma obra jornalística dita objetiva.

O capítulo 5 aborda as relações entre o jornalismo e a literatura que podem ser observadas em *A sangue frio*, se apoiando em autores como Pena (2006), Wolfe (1973) e Bianchin (1997) – partindo das influências do novo jornalismo e listando as características do romance-reportagem e da ficção jornalística.

O desenvolvimento do trabalho é finalizado com um apanhado sobre a carreira de Capote e com a exposição da sua inusitada técnica de apuração em entrevistas – que consistia em não utilizar gravadores ou anotações – e da sua criticada forma de relacionamento com as fontes.

O trabalho será concluído com a apresentação das considerações finais, contendo uma breve retomada do que foi trazido anteriormente, os debates que este estudo busca instigar e as conclusões provenientes desta pesquisa.

2 SOBRE NÃO-FICÇÃO E VERDADE

2.1 A sangue frio

Publicado em janeiro de 1966 e escrito por Truman Capote, *A sangue frio* conta a história do assassinato de quatro membros da família Clutter - o fazendeiro Herb Clutter, sua esposa Bonnie e seus dois filhos mais jovens, Nancy e Kenyon – ocorrido em Holcomb, uma cidadezinha no estado do Kansas, no Meio-Oeste dos Estados Unidos. Também narra o destino dos dois homens que cometeram o crime, Perry Smith e Richard Hickock (cujo apelido era Dick). Originalmente, a obra foi dividida em quatro partes e publicada em edições sequenciais da revista *The New Yorker*, entre os dias 25 de setembro e 16 de outubro de 1965. Esta divisão daria origem aos capítulos do livro.

O primeiro capítulo, intitulado “Os últimos a vê-los com vida”, acompanha as últimas horas de vida dos membros da família Clutter e o planejamento dos assassinos até o momento fatídico – além de revelar como o crime afetou os habitantes de Holcomb: “[...] aqueles disparos sombrios que produziram clarões de suspeita à luz dos quais muitos velhos vizinhos começaram a olhar-se de um modo estranho e a se comportar como estranhos” (CAPOTE, 2003, p. 24).

Herb, sua esposa e seus filhos foram amarrados, amordaçados e mortos com tiros de espingarda à queima-roupa. Capote narra os acontecimentos pelo ponto de vista das pessoas que testemunharam o último dia da família, incluindo seus algozes Perry e Dick.

A informação terrível, anunciada dos púlpitos das igrejas, distribuída pelos fios telefônicos, divulgada pela estação de rádio de Garden City, a KIUL (“Uma tragédia, inacreditável e muito mais chocante do que as palavras conseguem exprimir, atingiu quatro membros da família de Herb Clutter no fim da noite de sábado ou no início do dia de hoje. A morte, brutal e sem motivo aparente...”), produziu, no ouvinte médio, uma reação mais parecida com a da Mãe Truitt do que com a da sra. Clare: choque, e depois tristeza; uma sensação rasa de horror logo aprofundada por arrepios gelados de medo pessoal. (CAPOTE, 2003, p. 102).

O segundo, “Pessoas desconhecidas”, detalha a rota de fuga de Perry e Dick e começa a traçar o perfil psicológico da dupla: “Por mais extrema que fosse sua raiva íntima, por fora Perry continuava a dar a impressão de um jovem forte e tranquilo, com

os olhos serenos e um tanto sonolentos” (CAPOTE, 2003, p. 146). Também apresenta o início das investigações – introduzindo o “herói” da história, o detetive Alvin Dewey:

[...] sua atitude em relação ao crime transformou aquela investigação, como ele diria mais tarde, numa “coisa pessoal”. Disse que ele e a mulher “gostávamos muito de Herb e Bonnie”, e “víamos os dois todo domingo na igreja, e um casal visitava muito o outro”, e acrescentou: “Mas mesmo que eu não conhecesse a família, e não gostasse tanto deles, iria me sentir da mesma forma. Porque eu já vi coisas ruins, podem acreditar que vi. Mas nada tão cruel quanto isso. Por mais tempo que possa levar, pode ser o resto da minha vida, eu ainda vou saber o que aconteceu naquela casa: o porquê, e quem foi”. (CAPOTE, 2003, p. 112).

Em “Resposta”, o terceiro capítulo, o foco se volta à Perry e Dick. Suas personalidades são aprofundadas, seus passados são expostos e suas motivações são admitidas. Com a conclusão das investigações, os criminosos, já presos, revelam detalhes do crime – resultando nos depoimentos mais chocantes do livro. No fim das contas, tratou-se apenas de uma tentativa frustrada de roubo, cujo espólio ficou entre quarenta e cinquenta dólares.

Mas as confissões, embora respondessem às perguntas de “como” e “por quê”, não satisfaziam sua noção de propósito racional. O crime era um acidente psicológico, virtualmente um ato impessoal; para as vítimas, era o mesmo que terem sido mortas por um raio. Com uma única diferença: tinham vivido um terror prolongado, tinham sofrido. E Dewey era incapaz de esquecer seus tormentos. Ainda assim, achou possível olhar para o homem sentado a seu lado sem raiva - e até com certa dose de compaixão - porque a vida de Perry Smith nunca tinha sido um mar de rosas, e sim uma caminhada lamentável, feia e solitária em busca de uma ilusão atrás da outra. A compaixão de Dewey, porém, não era profunda o bastante para acomodar o perdão ou a misericórdia. Ele esperava ver Perry e o comparsa enforcados – lado a lado.

Duntz pergunta a Smith: “No fim das contas, quanto dinheiro vocês conseguiram na casa dos Clutter?”

“Entre quarenta e cinquenta dólares.” (CAPOTE, 2003, p. 307).

Por último, “O canto” mantém Dick e (especialmente) Perry no centro das atenções. A trajetória de ambos na prisão, nos tribunais e, posteriormente, no corredor da morte, vem carregada de críticas sociais – como na cena em que Dick descreve sua situação no cárcere, onde a temperatura ultrapassava os 40 graus: “Fico sentado no chão. Minha cama está suada demais para eu me deitar, e o cheiro me deixa enjoado porque só posso tomar um banho por semana [...] Nenhuma ventilação, e a lâmpada só faz esquentar ainda mais” (CAPOTE, 2003, p. 396). A história da dupla é encerrada com a execução de Perry.

Quando entrou no depósito, Smith reconheceu seu antigo adversário, Dewey; parou de mascar um pedaço de chiclete de hortelã que tinha na boca, sorriu e piscou o olho para Dewey, com uma expressão lépida e maliciosa. Mas depois que o diretor lhe perguntou se tinha alguma coisa a dizer sua expressão mudou e ficou sóbria. Seus olhos sensíveis percorreram os rostos presentes com expressão grave, procuraram o carrasco sombrio, e depois baixaram para suas próprias mãos algemadas. Ele olhou para seus dedos, manchados de tinta, pois tinha passado seus últimos três dias no Corredor da Morte pintando auto-retratos e retratos de crianças, geralmente filhos de prisioneiros que lhe forneciam fotografias da prole que quase nunca viam. “Acho”, disse ele, “que é um absurdo tirar a vida de uma pessoa desta maneira. Não acredito na pena de morte, nem do ponto de vista moral nem legal. Talvez eu pudesse contribuir com alguma coisa, alguma coisa...”. Sua segurança vacilou; a timidez encobriu sua voz, e deixou-a quase inaudível: “Não faria sentido pedir desculpas pelo que eu fiz. Seria até inadequado. Mas eu queria pedir. Eu peço desculpas”. (CAPOTE, 2003, p. 419).

Ao ser publicada pela *The New Yorker*, a reportagem de Capote rapidamente esgotou edições da revista em solo norte-americano. Quatro meses depois, a versão em livro foi lançada e vendeu 100 mil cópias em poucos dias, ficando no topo da lista de mais vendidos do *The New York Times* por dez semanas – e no top 10 nos oito meses seguintes. Em 1967, ganhou uma adaptação cinematográfica. Um ano depois, quando o filme foi indicado ao Oscar, *A sangue frio* chegou a 160 mil exemplares comercializados. A obra ainda inspiraria outros dois longas: *Capote* (2005) - que também foi indicado ao Oscar e rendeu a Phillip Seymour Hoffman o de melhor ator, pela sua atuação no papel de Truman – e *Confidencial* (2006).

2.2 A inspiração

Numa manhã de novembro em 1959, enquanto folheava as páginas de fundo do *The New York Times*, Truman Capote bateu os olhos numa notícia de 288 palavras, intitulada “Fazendeiro Rico, 3 da Família Assassinados” - que, abaixo, está exposta na íntegra:

Holcomb, Kansas, 15 de novembro (UPI) - Um rico fazendeiro de trigo, sua esposa e seus dois filhos jovens foram encontrados mortos a tiros hoje, dentro de casa. Eles foram assassinados por disparos de espingarda à queima-roupa após serem amarrados e amordaçados.

O pai, Herbert W. Clutter de 48 anos, foi encontrado no porão com seu filho, Kenyon, 15. Sua esposa Bonnie, 45, e uma filha, Nancy, 16, estavam em seus quartos.

Não havia sinais de luta, e nada foi roubado. Os fios de telefone foram cortados.

“Este é aparentemente o trabalho de um assassino psicótico”, disse o xerife Earl Robinson.

O sr. Clutter foi o fundador da Associação dos Produtores de Trigo do Kansas. Em 1954, o presidente Eisenhower o nomeou para o Conselho Federal de Crédito Agrícola, mas ele nunca morou em Washington.

O conselho representa os doze distritos de crédito agrícola no país. O sr. Clutter serviu de dezembro de 1953 a abril de 1957. Ele recusou uma renomeação.

Ele também foi um membro local do Conselho de Estabilização dos Preços do Departamento Agrícola e era ativo na Associação dos Produtores de Trigo das Grandes Planícies.

A fazenda e o rancho dos Clutter ocupa quase 1.000 acres em uma das áreas mais ricas em trigo.

O sr. Clutter, sua esposa e sua filha estavam vestindo pijamas. O garoto vestia uma calça jeans azul e uma camiseta.

Os corpos foram encontrados por duas colegas de classe de Nancy, Susan Kidwell e Nancy Ewalt.

O xerife Robinson disse que a última comunicação com o sr. Clutter ocorreu na noite anterior, por volta das 21:30, quando a vítima ligou para Gerald Van Vleet, seu parceiro de negócios, que vive nas redondezas. O sr. Van Vleet disse que a conversa foi sobre a fazenda e o rancho.

Duas filhas estavam fora. Elas são Beverly, uma estudante da Universidade do Kansas, e a senhorita Donald G. Jarchow de Mount Carroll ¹.

Naquele momento, Capote estava em busca de um assunto. De uma inspiração. Algo que pudesse ilustrar seu experimento literário: a criação do romance de não-ficção. “Pensei sobre aquilo durante todo aquele dia de novembro, e em parte do próximo; então disse a mim mesmo: Bem, por que não este crime? O caso dos Clutter. Por que não fazer as malas e ir ao Kansas para ver o que acontece?”, confessou ao *The New York Times*. Pouco tempo depois, Capote estaria fazendo as malas e viajando até o Kansas para ver o que acontecia. O resultado, seis anos depois, seria *A sangue frio*.

2.3 Imaculadamente factual ou factualmente maculado?

Durante uma extensa entrevista concedida a George Plimpton², publicada no *The New York Times* em 16 de janeiro de 1966, Truman Capote classificou seu método de trabalho em *A sangue frio* como “imaculadamente factual”. O encontro com Plimpton fazia parte da “turnê” de divulgação do livro - período em que o autor figurou nos principais jornais, programas de rádio e TV dos Estados Unidos, impulsionado pelo grande sucesso de vendas - e catapultou aos críticos a maior polêmica em torno

¹ Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-headline.html>>. Acesso em: 17 set. 2017.

² Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html>>. Acesso em: 20 set. 2017.

da obra: a verdade, a fidelidade aos fatos ocorridos antes e depois do assassinato da família Clutter.

O debate em relação à veracidade do proclamado romance de não-ficção começou cerca de quatro meses antes, na redação da *The New Yorker*. Renata Adler, então colega de Capote na publicação, foi até a sala do editor William Shawn reclamar da série que acabava de ser publicada em quatro edições sequenciais. Para ela, elementos primordiais do texto pareciam falsos e sem sentido. No livro *Gone: The last days of the New Yorker*, Adler revelou que, na época, achou que os responsáveis pela revista estavam loucos e que haviam apelado para o sensacionalismo, pois, na opinião dela, o texto violava alguns princípios fundamentais do periódico (ADLER, 1999).

Além disso, após a publicação da obra, alguns personagens citados em *A sangue frio* declararam publicamente seu descontentamento com uma suposta imprecisão nas transcrições dos depoimentos e na descrição da participação deles nos acontecimentos. “Capote tinha um fato aqui, um fato ali, e completou as lacunas com licença literária”, declarou Ronald Nye - filho de Harold Nye, um dos investigadores apresentados no livro - numa reportagem de Kevin Helliker³, publicada pelo periódico *The Wall Street Journal* em 8 de fevereiro de 2013. De acordo com Ronald, seu pai ficou tão desapontado com o livro que teria arremessado um exemplar após ler pouco mais de cem páginas.

Bobby Rupp, o namorado de Nancy Clutter, foi outro que não gostou do seu personagem no livro - que é mostrado, mais de uma vez, em momentos de fragilidade emocional. Capote relata que, enquanto escrevia *A sangue frio*, frequentemente recebia pedidos das testemunhas que entrevistava para que mostrasse seus manuscritos, e que o resultado nunca as agradava:

É quase impossível escrever objetivamente sobre alguém e fazer com que aquela pessoa realmente goste. As pessoas simplesmente não gostam de se ver no papel. Elas são como alguém que vai ver o próprio retrato em uma galeria. Ela não vai gostar, a menos que seja esmagadoramente lisonjeiro - eu me refiro à pessoa comum, não alguém com uma percepção criativa genuína. Mostrar o que está sendo escrito geralmente assusta a pessoa e não há nada a ser ganho com isso. Eu mostrei vários trechos para cinco pessoas que estão no livro, e sem exceção cada uma delas encontrou algo que desesperadamente queria que fosse mudado. (THE NEW YORK TIMES, 1966).

³ Disponível em: <<https://wsj.com/articles/SB10001424127887323951904578290341604113984>>. Acesso em: 20 set. 2017.

E foi justamente Harold Nye que protagonizou, postumamente, uma nova controvérsia sobre a verdade dos fatos descritos na obra. Em dezembro de 2014, o juiz Larry Hendricks autorizou a publicação de arquivos que estavam em posse de Nye, que, até então, eram confidenciais. Seu filho, Ronald, decidiu escrever um livro utilizando os documentos de seu falecido pai como base, com a intenção de mostrar a “verdadeira versão” do caso. A princípio, a discrepância mais significativa em relação ao trabalho de Capote é de que, nos registros de Nye, os investigadores teriam demorado cinco dias para entrevistar os pais de Dick - e não um, como foi escrito em *A sangue frio*.

A gravidade desta alegada demora de quatro dias reside na suspeita de que a dupla de criminosos tenha participado de outro homicídio quádruplo dentro deste período de tempo em que os detetives, supostamente, não agiram - mesmo já tendo em mãos a pista sobre o envolvimento de Dick. Este massacre ocorreu na pequena cidade de Osprey, na Flórida, onde uma família foi assassinada nos mesmos moldes do crime cometido contra os Clutter: um casal e seus dois filhos, executados com um tiro de rifle na cabeça. Assim, a imagem de detetive implacável que Capote pintou ao retratar Alvin Dewey ficaria manchada.

A suspeita sobre o envolvimento de Perry e Dick no massacre de Osprey foi levada tão a sério que, em dezembro de 2012, a pedido de detetives da Flórida, a Justiça permitiu a exumação dos corpos da dupla para a realização de exames comparativos de DNA⁴. O resultado, entretanto, foi inconclusivo. Em *A sangue frio*, Capote escreveu que os criminosos foram submetidos ao teste do polígrafo pelo crime. “Os resultados do teste, para grande tristeza do xerife de Osprey, bem como de Alvin Dewey, que não acredita em coincidências excepcionais, foram decisivamente negativos” (CAPOTE, 2003, p. 320).

O advento dos relatórios secretos de Nye reacenderam as críticas de jornalistas contra o trabalho de Capote. “Muito imaginativo com os fatos”, definiu John Keenan⁵, em matéria publicada no dia 5 de dezembro de 2014 no site do jornal inglês *The*

⁴ Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/9754593/Bodies-of-In-Cold-Blood-killers-exhumed.html>>. Acesso em: 20 set. 2017.

⁵ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/dec/05/truman-capote-failings-new-journalism-in-cold-blood>>. Acesso em: 22 set. 2017.

Guardian. “Não existe dúvida sobre a maestria técnica de Capote. Mas se você quiser ler uma reportagem precisa de um evento, você provavelmente deveria evitar o leão literário em favor de alguém com uma estenografia decente”, finalizou Keenan. Até Renata Adler voltou a desaprovar a obra recentemente. Em entrevista concedida à revista *Interview*⁶, publicada em 14 de agosto de 2014, ela afirmou que *A sangue frio* representava “tudo o que a *The New Yorker* desprezava”.

A mais recente polêmica envolvendo a obra surgiu em março deste ano, quando investigações realizadas pelo *The Wall Street Journal* trouxeram à tona um manuscrito de Richard Hickock⁷, escrito enquanto estava no corredor da morte. No texto de aproximadamente 200 páginas, Dick escreveu sua própria versão da matança da família Clutter. Segundo Kevin Helliker - o mesmo jornalista que teve contato com os arquivos secretos de Nye -, que pôde ler o material, a grande diferença em relação ao livro de Capote é a motivação.

Dick escreveu que o crime foi encomendado por um homem chamado Roberts, pelo valor de US\$ 10 mil. Porém, os investigadores, o juiz responsável pelo caso e o próprio Capote sustentam que Dick e Perry foram à fazenda em busca de um cofre que estaria no escritório de Herb Clutter. Ao não encontrarem o tesouro prometido - que, de fato, não existia -, assassinaram as testemunhas.

Um dos maiores trabalhos de vigilância sobre a veracidade de *A sangue frio* foi realizado por Philip K. Tompkins, que se empenhou em encontrar discrepâncias entre trechos do livro e, segundo ele, o que de fato aconteceu. O resultado foi um artigo publicado na *Esquire*, em junho de 1966, intitulado *In cold fact*⁸ (*A fato frio*). Em suma, ele constatou que Capote teria alterado diversas situações - algumas banais, como o valor leilado da égua de Nancy Clutter - para aumentar a dramaticidade do livro.

Se as discrepâncias no relato de Capote fossem tão pequenas quanto estas, elas poderiam ser facilmente dispensadas como equívocos. Elas conduzem, entretanto, para questões de maior importância - questões sobre quantas licenças podem ser permitidas a um repórter supostamente objetivo na

⁶ Disponível em: <<https://www.interviewmagazine.com/culture/renata-adler>>. Acesso em: 22 set. 2017.

⁷ Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/the-lost-memoir-of-americas-most-infamous-murder-1489759410>>. Acesso em: 22 set. 2017.

⁸ Disponível em: <<http://archive.esquire.com/issue/19660601>>. Acesso em: 20 set. 2017.

seleção e interpretação de fatos em detrimento de outro conjunto de fatos tão ou mais convincentes. (TOMPKINS, 1966).

No entanto, o foco do artigo reside na figura de Perry Smith. Tompkins examinou documentos oficiais da investigação e apurou várias incompatibilidades no retrato de Perry em *A sangue frio*. Capote teria criado uma efígie irreal e romantizada do personagem - mostrado na maior parte do livro como um sujeito sensível e naturalmente culto, que evoca empatia ao leitor -, além de favorecer a versão de Perry sobre alguns acontecimentos, ignorando o ponto de vista de fontes oficiais, como o próprio encarregado da investigação, Alvin Dewey. *In Cold Fact* é concluído com uma crítica contra a proclamada factualidade imaculada da obra.

Capote conseguiu, em resumo, alcançar um trabalho de arte. Ele escreveu extremamente bem um grande conto de terror de sua própria maneira. Porém, apesar do brilhantismo de seus esforços de divulgação, ele cometeu um erro tático e moral que vai feri-lo a curto prazo. Ao insistir que 'cada palavra' em seu livro é verdade, se fez vulnerável àqueles leitores que estão preparados para examinar seriamente uma declaração tão arrebatadora. (TOMPKINS, 1966).

Segundo Ben Yagoda (2000), o número de acusações contra a veracidade de *A sangue frio* causa estranhamento não devido à credibilidade de seu autor, mas sim pelo histórico da *The New Yorker*, que, junto com a revista *Time*, foi precursora na verificação de fatos, o que historicamente lhe rendeu prestígio junto ao público e à crítica pela confiabilidade de seu conteúdo. Com Capote, a prática foi mantida e um checador profissional, chamado Sandy Campbell, foi designado para acompanhá-lo até Holcomb em outubro de 1964, com a missão de verificar a precisão factual do que estava sendo documentado. A conclusão de Campbell foi de que ele nunca vira um autor tão meticuloso nas apurações.

As pessoas são tão desconfiadas. Elas perguntam, "como você reconstruiu a conversação de uma garota morta, Nancy Clutter, sem ficcionalizar?". Se eles lessem o livro cuidadosamente, conseguiriam ver prontamente como isso foi feito. É uma pergunta boba. Cada vez que a Nancy aparece na narrativa, há pessoas que testemunham o que ela está dizendo ou fazendo - seja em telefonemas ou conversas sendo ouvidas por acaso. Quando ela cavalga sobre o rio no crepúsculo, o empregado é uma testemunha e conversa com ela. Na última vez que a vemos, em seu quarto, os próprios Perry e Dick são as testemunhas e me contaram o que ela disse. O que é relatado sobre ela, mesmo na forma narrativa, é o mais preciso que muitas horas de questionamentos, feitos diversas vezes, podem fazê-lo. (THE NEW YORK TIMES, 1966).

Entretanto, como revelou Gerald Clarke, biógrafo de Truman Capote, Campbell focou sua verificação em datas, distâncias e nomes de personagens (CLARKE, 1993). Já o editor da *The New Yorker* pareceu mergulhar mais fundo no processo de averiguação. Enquanto pesquisava documentos para escrever um livro sobre a história da *The New Yorker*, que foi publicado em 2000, Yagoda encontrou, nos arquivos da revista, anotações de William Shawn sobre *A sangue frio*. Ao lado de uma passagem do livro - que descrevia as ações de um personagem que estava sozinho e que, posteriormente, seria assassinado -, Shawn rabiscou, à lápis, “como você sabe?”. De fato, não havia como saber, mas a passagem permaneceu.

2.4 Em busca da verdade jornalística

Ao elencar possíveis respostas para a pergunta “o que é jornalismo?”, Nelson Traquina ressaltava que os jornalistas definiriam, prontamente, que trata-se da realidade. Segundo ele, existe um acordo subentendido com os leitores que garante credibilidade ao jornalismo: uma separação inequívoca entre a notícia e a ficção. Transgredir esta fronteira entre verdade e mentira “é um dos maiores pecados da profissão de jornalista, merece violenta condenação da comunidade e quase o fim de qualquer promissora carreira” (TRAQUINA, 2005, p. 20).

Esta perseguição moral incessante pela verdade se reflete nos códigos deontológicos do jornalismo, visto que, nos mais variados documentos do tipo, consta, como ponto em comum, a exigência da verdade – apesar de variações sensíveis em relação ao entendimento do tema. Entre estes, cabe destacar o código norte-americano, que prega o pragmatismo a partir do “caráter vertiginoso da exigência da verdade” (CORNU, 1994, p. 76), e rege, em tese, o exercício profissional de jornalistas que atuam nos Estados Unidos, como Capote.

Partindo das recomendações dos principais códigos deontológicos da profissão, Cornu conclui que a imprensa, para que seja considerada boa, deve responder às exigências da verdade: “informações exatas, verificadas, apresentadas de modo equânime, opiniões expostas com honestidade e livres de preconceito, relatos jornalísticos verídicos e ciosos de sua autenticidade” (CORNU, 1998, p. 64). Em *Jornalismo e Verdade*, ele explica que tais exigências são impostas não somente ao jornalista como observador – aquele que relaciona os fatos propriamente ditos –, mas também como intérprete e narrador. Estas obrigações metodológicas que

constituem uma informação verídica devem abranger os três níveis de atuação profissional (CORNU, 1994).

Principal produto do jornalismo contemporâneo, a notícia é a ferramenta necessária para cumprir a missão primordial da imprensa, que é informar o cidadão com a verdade dos fatos, para que este seja capaz de formar sua própria opinião (CORNU, 1994). Entretanto, cabe questionar se há, de fato, uma conexão intrínseca entre a notícia ou reportagem, por mais precisa que seja, e a verdade.

Walter Lippman estabelece que existe uma distinção entre a verdade e o que é noticiado. Para ele, a notícia reflete apenas um aspecto de determinado conhecimento. Trata-se, portanto, de um fragmento, que tem por função assinalar um acontecimento. A verdade, por sua vez, supõe uma procura pela revelação de fatos ocultos – resultando numa relação entre esses fatos, que permita a criação de uma imagem ampla e plural da realidade (LIPPMAN, 2010).

Foi precisamente a busca de uma imagem ampla e plural sobre o assassinato da família Clutter que motivou William Shawn a aprovar a ousada proposta de Capote. Ao invés da simples catalogação de fatos numa ordem pré-determinada, como é o caso da notícia ou da reportagem tradicional, o editor da *The New Yorker* buscava uma história que mostrasse os efeitos do crime, “um relato definitivo sobre como um trauma pode marcar as experiências humanas em um lugar provinciano, num momento em que a América explodia em conflitos sociais” (SUZUKI JR., 2003, p. 426).

2.5 Problematicando esta verdade jornalística

Durante um discurso em que criticava o código deontológico português pela ausência do conceito de verdade como elemento norteador da informação, o jornalista José Pedro Castanheira fez uma ressalva e reconheceu que “a verdade é um valor inatingível; que não há uma verdade absoluta; que muitas vezes a Verdade, em caixa alta, é composta de muitas verdades em caixa baixa” (1998, apud TRAQUINA, 2005, p. 134).

Ao consumir qualquer conteúdo de viés jornalístico, o público age com o intuito de informar-se através do jornalismo, incentivado por sua crença na verdade dos fatos apresentados. Esta afirmação, aparentemente simplista, é o ponto de partida da análise de Marconi Oliveira da Silva sobre as condições de verdade. Para ele, o leitor/espectador/ouvinte acredita que o conteúdo apresentado é um retrato fiel da

realidade externa, porém desconsidera que aquele texto consumido é um fato jornalístico que já não tem uma ligação direta com os acontecimentos que relata (SILVA, 2006).

Em *Imagem e Verdade*, Silva explica que a linguagem jornalística se utiliza de diversos relatos enunciativos para referir objetos do mundo. Porém, cada fato apresentado como informação genuína carrega consigo uma informação de fundo sobre a qual a leitura do público vai incidir. Assim, mesmo que a informação tenha um mesmo referente, o sentido será diferente para cada interlocutor (SILVA, 2006). Ele defende que nenhum fato é um fato puro - sendo todo fato percebido e construído continuamente a partir da recategorização dos objetos de discurso.

Silva argumenta que o jornalismo apresenta ao seu público um mundo formado por valores já estabelecidos, porém mutáveis, utilizando-se de enunciados que são independentes dos objetos aos quais se referem. “Na verdade, o jornalismo apresenta aos leitores um tratamento da realidade, mas que pode ser confundido como um retrato do mundo” (SILVA, 2006, p. 15). Ele propõe que o jornalismo seja tratado como uma forma epistemológica de organizar o mundo - ou seja, ao invés de um produtor de verdades, seja visto como um fabricante da forma de perceber a humanidade.

Esta noção de incompletude atribuída ao conceito de verdade no jornalismo permeia o trabalho de diversos pensadores, entre eles Adam Schaff, que no livro *História e Verdade* argumentou que a verdade é um processo, semelhante ao conhecimento. Na sua visão, uma verdade total, ou absoluta, só pode ser buscada a partir da acumulação de verdades parciais – assim como o conhecimento, que é visto por ele como um processo infinito, em que são acumuladas verdades parciais estabelecidas pela humanidade nas diferentes fases do seu desenvolvimento histórico (SCHAFF, 1987). A verdade, então, seria absoluta apenas nesse sentido – de busca, ou processo, sem fim.

A busca de Capote pela verdade demorou seis anos - intervalo de tempo entre o assassinato dos Clutter e a execução de Perry e Hickock. Neste período, o repórter escritor alega ter investigado mais de oito mil páginas, incluindo os enormes depoimentos de testemunhas e acusados que foram reunidos pela justiça. Ele ainda entrevistou, repetidas vezes ao longo de três anos, as pessoas que tinham qualquer tipo de envolvimento com o caso, resultando em centenas de horas de conversas exaustivas com os mesmos personagens. Também refez a rota de fuga de Perry e Hickock até o ponto no qual foram presos, em Las Vegas, “exercitando

incansavelmente o chamado mergulho em profundidade no tema, que é um dos procedimentos requeridos pelo melhor jornalismo literário” (SUZUKI JR., 2003, p. 439).

Na obra *Ética, Jornalismo e Nova Mídia*, Caio Túlio Costa recorre à filosofia para abordar o tema da verdade no jornalismo. Ele aponta para a existência de uma dualidade, formada por uma verdade absoluta e outra relativa. Os partidários da verdade absoluta acreditam que um juízo é verdadeiro ou falso independentemente das circunstâncias. Ou seja, o contexto não pode ser utilizado como desculpa para considerar algo como verdade ou falsidade. Para os absolutistas da verdade, só pode ser verdadeiro um conhecimento total, completo, absoluto. Já os relativistas creem que, para determinar se um juízo é verdadeiro ou falso, é preciso considerar as circunstâncias, o contexto, o momento. A verdade, deste modo, sempre será parcial e incompleta, “variável na medida em que se desenvolve o nosso conhecimento do objeto determinado” (COSTA, 2009, p. 22).

Partindo da dualidade proposta por Costa, é seguro afirmar que o jornalismo pende para a verdade relativa - aquela que é, por definição, incompleta. Isso porque, no produto final jornalístico, o contexto tem papel determinante devido à imprescindível presença do agente responsável por este produto: o repórter. Segundo Nilson Lage, os repórteres, assim como quaisquer agentes humanos, têm sua própria tendenciosidade. “Construíram, ao longo da vida, uma série de crenças e padrões de comportamento que nem sempre se adaptam à tarefa que executam e, principalmente, às intenções daqueles que estão representando” (LAGE, 2001, p. 24).

Cornu também problematiza a não existência de um conceito absoluto de verdade para ser aplicado ao jornalismo. “Todos gostariam que a verdade fosse uma, capaz de reunir os homens, deixando à mentira a tarefa de os dispersar e enfrentar. Se a procura da verdade se dá como tarefa em numerosas atividades humanas, incluindo o jornalismo de informação, a unidade da verdade só se coloca no horizonte da procura, como uma longínqua recompensa” (CORNU, 1994, p. 321). Na visão do autor, qualquer pretensão de estabelecer uma verdade total, única, se configura, na prática, na imposição de um totalitarismo que não cabe à informação jornalística.

Comumente considerado o precursor da atividade de relações públicas, o ex-jornalista Ivy Lee também é apontado como um dos responsáveis pela perda de fé nos fatos por parte da comunidade jornalística, no início do século passado - o que viria, posteriormente, a provocar o reforço na crença da objetividade dentro do

jornalismo. Ao comentar a possibilidade de um jornalista alcançar a verdade absoluta sobre um acontecimento, Lee é enfático em sua negação. “Ninguém pode apresentar a totalidade dos fatos sobre um assunto” (citado em SCHUDSON, 1978, apud TRAQUINA, 2005, p. 137). Para Lee, é humanamente impossível comunicar um fato absoluto, sendo possível, apenas, apresentar uma interpretação dos fatos.

3 SOBRE OS ÓCULOS DE TRUMAN CAPOTE

3.1 Os valores-notícia

Os jornalistas possuem óculos particulares, com os quais enxergam certas coisas e cegam diante de outras (BOURDIEU, 1997). Estes óculos são os seus valores-notícia – uma série de critérios que determinam quais os acontecimentos que são considerados suficientemente interessantes, significativos e relevantes para serem transformados em notícia (WOLF, 1999). Foi Wolf que estabeleceu a diferenciação entre os valores-notícia de seleção e de construção, visando comprovar que eles estão presentes ao longo de todo o processo de produção jornalística. Inicia-se na seleção dos acontecimentos - isto é, na escolha de um assunto para ganhar destaque, em detrimento de outro - e encerra-se no processo de construção do conteúdo em si.

Escritor, roteirista e dramaturgo, além de jornalista, os óculos particulares de Truman Capote funcionavam de uma forma diferente. Sua atração pelo caso do massacre da família Clutter residia com maior intensidade na intenção de consolidar o embrionário gênero de romance de não-ficção, como ele mesmo admitiu em inúmeras entrevistas. Sua preocupação em cumprir normas ou padrões relativos à cultura jornalística vinha em segundo plano. Além disso, ele não demonstrava qualquer simpatia pelos seus “colegas” jornalistas. Esta antipatia já era conhecida graças ao “nariz empinado” do autor na redação da *The New Yorker*, onde frequentemente visto fazendo piadas sarcásticas sobre os repórteres “profissionais”. Em *A sangue frio*, é possível observar um pouco desta desafeição

Capote denunciou, por exemplo, o rápido desinteresse dos jornais e programas radiofônicos sobre o caso. Ele lembra que, com o passar dos dias, as notícias relacionadas ao crime foram ficando “cada vez mais breves” nos veículos impressos e, pouco mais de um mês depois, já haviam desaparecido dos noticiários de rádio. Sutilmente, em diversas oportunidades ele também criticou a postura dos repórteres que cobriam o caso em Holcomb - “Muitos deles já esperavam havia três dias sem muito que fazer além de entrevistar o frentista” (CAPOTE, 2003, p. 308) - e o sensacionalismo das manchetes publicadas nos jornais.

Mesmo que não fosse a pretensão primordial de seu autor, é possível observar que Truman, direta ou indiretamente, cumpriu, em sua obra, as determinações dos

valores-notícia que norteiam o conteúdo jornalístico. Quanto àqueles relacionados à publicação das quatro reportagens que formam *A sangue frio*, a *The New Yorker* provou que é possível subverter as crenças teóricas do jornalismo sobre o assunto e, ainda assim, entregar um conteúdo relevante ao público.

3.2 Os valores-notícia de seleção com critérios subjetivos

Os critérios substantivos dizem respeito à avaliação direta do acontecimento em relação à sua importância ou interesse como conteúdo jornalístico. O mais significativo é a morte. “Onde há morte, há jornalistas” (TRAQUINA, 2013, p. 76). A narrativa de *A sangue frio* a utiliza como fio condutor. Ela é o ponto de partida (o assassinato da família Clutter) e de conclusão (a execução de Dick e Perry) de uma história sobre “quatro disparos de espingarda que, no fim das contas, deram cabo de um total de seis vidas humanas” (CAPOTE, 2003, p. 24).

O valor atribuído à morte dependerá de outro critério fundamental: a notoriedade da vítima. Traquina ressalta que a celebridade ou a importância hierárquica dos indivíduos envolvidos aumenta a importância do fato noticiado. Neste quesito, dois membros da família Clutter se destacavam: Nancy, descrita como a “queridinha” da cidade, “representante de sua turma, líder no programa do 4-S e na Liga Jovem Metodista, uma boa amazona, excelente instrumentista (piano e clarineta), vencedora todo ano da quermesse do condado” (CAPOTE, 2003, p. 40); e Herb Clutter, que “era o cidadão mais conhecido da comunidade” (CAPOTE, 2003, p. 24) e um dos agricultores mais respeitados do Meio-Oeste dos Estados Unidos - que chegou a ser membro do Conselho Federal de Crédito Agrícola durante a presidência de Dwight D. Eisenhower.

As pessoas não estariam tão alteradas se isso tivesse acontecido com outros que não os Clutter. Com uma família menos admirada. Menos próspera, menos segura. Mas eles representavam tudo o que as pessoas daqui valorizam e respeitam, e o fato de uma coisa dessas ter acontecido com eles - é o mesmo que alguém dizer que Deus não existe. (CAPOTE, 2003, p. 121).

A proximidade, em termos geográficos ou culturais, também é um valor-notícia. Geograficamente, a noticiabilidade do caso não é tão grande devido à lonjura da cidade de Holcomb, que “fica nas planícies do oeste do Kansas, lá onde cresce o trigo, uma área isolada que mesmo os demais habitantes do Kansas consideram distante”

(CAPOTE, 2003, p. 21). É no aspecto cultural que *A sangue frio* se aproxima do leitor - principalmente o norte-americano - devido ao perfil social de suas principais vítimas: membros de uma família branca, rica e cristã, quase um símbolo publicitário do sonho americano na década de 1960.

A relevância, por sua vez, determina que a noticiabilidade é proporcional à possibilidade do acontecimento “ter impacto sobre as pessoas, sobre o país, sobre a nação” (TRAQUINA, 2013, p. 78). Neste ponto, destaca-se a abordagem de Capote sobre a pena de morte, tema que até hoje é motivo de debate nos Estados Unidos e no mundo. Em matéria publicada no site da BBC em 19 de janeiro de 2015, o cantor e compositor Steve Earle revelou que a leitura de *A sangue frio* definiu seu posicionamento contrário à pena de morte⁹. Segundo ele, o livro escrito por Capote o “arrastou pelas cordas do coração, e foi essa reunião entre meu coração e minha mente que, em última instância, causaria meu envolvimento de décadas com a campanha contra a pena de morte em todo o mundo”, disse.

Outro valor importante é a novidade. No jornalismo investigativo, um considerável obstáculo para o repórter é a justificativa para voltar a falar sobre um assunto sem apurar novos elementos. Para que volte a ser noticiável, é preciso que algo novo aconteça (TRAQUINA, 2013). Na época do lançamento do seu primeiro capítulo na *The New Yorker*, o acontecimento mais próximo de um gancho era o enforcamento de Dick e Perry - ocorrido no dia 14 de abril de 1965, cinco meses e nove dias antes que a reportagem chegasse às bancas. A novidade de *A sangue frio* como conteúdo jornalístico, porém, veio de si - principalmente pela inovadora (ao menos para o grande público) linguagem do romance de não-ficção e pelo ineditismo de tratar um crime aparentemente banal como tema de uma grande reportagem.

Diferente da novidade, o tempo é um valor-notícia que pode ser usado para justificar a noticiabilidade de um acontecimento, independentemente de quão novo ele é - como o aniversário de uma tragédia, por exemplo. Este critério aplica-se com maior valor às inúmeras reedições de *A sangue frio*. Por exemplo, em 2005 - ano em que a publicação da reportagem completava 40 anos - editoras de diversos países, incluindo a brasileira Companhia das Letras, lançaram novas edições da obra, também aproveitando o lançamento do filme *Capote*, que teve grande prestígio junto à crítica especializada.

⁹ Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/magazine-30846163>>. Acesso em: 27 out. 2017.

A violência física ou simbólica também é essencial como parâmetro de noticiabilidade. “O uso da violência marca a distinção entre os que são fundamentalmente da sociedade e os que estão fora dela” (TRAQUINA, 2013, p. 82). Diretamente ligada à violência está a infração, critério que trata da importância jornalística do crime. Traquina explica que quanto mais violento for o crime, e maior for o número de vítimas, mais noticiável ele será. À infração conecta-se um tipo de acontecimento que é fulcral para a comunidade jornalística: o escândalo. Violência, infração e escândalo são elementos que não faltam no trabalho de Capote, como sintetiza esta passagem do livro, que reproduz uma notícia sobre o caso:

Clutter, sua mulher e seus dois filhos adolescentes foram encontrados mortos em sua fazenda perto de Garden City no domingo de manhã cedo. Cada um deles tinha sido amarrado, amordaçado e levado um tiro de espingarda calibre 12 na cabeça. Os policiais que estão investigando admitem que não conseguiram descobrir o motivo do crime, classificado por Logan Sanford, diretor do Kansas Bureau of Investigation, como o mais perverso da história do Kansas. (CAPOTE, 2003, p. 203).

Já o valor-notícia da notabilidade - “qualidade de ser visível, de ser tangível” (TRAQUINA, 2013, p. 79) - é o que nos alerta sobre como o jornalismo pende mais para a cobertura de acontecimentos, e não de problemáticas. Para Traquina, não é dado aos jornalistas um tempo de cobertura suficiente para problematizar um assunto. O assassinato da família foi o notável à época, mas só foi destacado em capas de jornais do Kansas. No *The New York Times*, por exemplo, foi publicado numa matéria de uma coluna. Mas após a abordagem de Capote, que teve seis anos para cobrir o caso, ganhou visibilidade mundial - graças ao tratamento aprofundado sobre o acontecimento.

3.3 Os valores-notícia de seleção com critérios contextuais

Os critérios contextuais dizem respeito às circunstâncias de produção da notícia ou reportagem (TRAQUINA, 2013). Estes valores-notícia foram, um a um, subvertidos por Capote e pela revista *The New Yorker*. Assim, vale citar a disponibilidade como o primeiro valor-notícia neste subgrupo de critérios contextuais. Trata-se da facilidade de realização da cobertura de um acontecimento. Para a empresa jornalística, é a equação entre o valor-notícia e o gasto financeiro necessário para a cobertura.

Este foi o valor-notícia mais desvalorizado pela editoria da *The New Yorker* e pelo próprio Truman Capote, que teve quase seis anos e meio para apurar informações, entrevistar fontes e escrever o texto de sua reportagem - com despesas e viagens pagas pela revista - sobre um caso que já não possuía grande destaque jornalístico. “Consta que Capote passou um desses seis anos apenas trabalhando nas notas, burilando-as, antes de escrever uma única linha do livro” (LESSA, 2003, p. 10).

Em seguida vem o equilíbrio. Significa observar que a quantidade de notícias publicadas por uma empresa jornalística sobre um mesmo acontecimento dentro de um curto espaço de tempo é inversamente proporcional ao seu valor-notícia. Publicação semanal, a *The New Yorker* deu destaque à reportagem de Capote em quatro edições seguidas - ou seja, num período de quase um mês, William Shawn privilegiou um mesmo assunto na revista.

A visualidade é outro valor-notícia levado em consideração. É a quantidade de elementos visuais, como fotografias ou filmes, sobre um acontecimento. É fundamental, por exemplo, no jornalismo televisivo. No entanto, *A sangue frio*, tanto no livro quanto na versão segmentada publicada na *The New Yorker*, só conta com poucas imagens de arquivo de Dick e Perry - estes, já presos - e da família Clutter. Capote privilegia a descrição literária altamente detalhada, de locais ou situações, em detrimento de registros fotográficos de alto valor jornalístico, como, por exemplo, fotos da casa dos Clutter na manhã seguinte aos homicídios. Exemplo disso é esta passagem em que um personagem narra o que encontrou ao entrar no local do crime:

Era uma cena horrível. Aquela moça maravilhosa - mas não dava nem para reconhecer. Tinha levado um tiro de espingarda na nuca, a uma distância de uns cinco centímetros. Estava deitada de lado, de frente para a parede, e a parede ficara coberta de sangue. As cobertas estavam puxadas até seus ombros. O xerife Robinson desceu-as, e vimos que ela vestia um roupão de banho, um pijama, meia soquete e chinelos - como se, na hora em que tudo aquilo aconteceu, ainda não tivesse ido para a cama. (CAPOTE, 2003, p. 93).

A concorrência é mais um critério contextual que foi insubordinado pelas partes envolvidas na produção de *A sangue frio*. De acordo com Traquina, os jornalistas e as empresas jornalísticas procuram algo - um acontecimento, fonte ou situação - que a concorrência não tenha. É o famigerado “furo”, que traz, pelas leis do mercado, maior valor-notícia a qualquer acontecimento. Neste caso, os jornais e revistas concorrentes já haviam publicado matérias sobre o caso, seis anos antes.

O último valor-notícia do subgrupo é o dia noticioso. Funciona da seguinte forma: a importância da notícia ou reportagem é inversamente proporcional ao número de acontecimentos noticiosos em um dia. Ou seja, em dias pobres de acontecimentos, assuntos com pouca noticiabilidade podem virar matérias de capa e primeira página. Este critério não se aplicaria à *The New Yorker* por tratar-se de uma publicação semanal, e não diária. Porém, considerando a semana que antecedeu o lançamento da primeira parte de *A sangue frio*, a reportagem “concorreu” com assuntos importantes como a captura de um piloto norte-americano pelo Exército de Libertação do Povo da China; a renúncia ao controle total do Canal do Panamá por parte do governo dos Estados Unidos; e a emissão de uma Ordem Executiva por parte do presidente Lyndon B. Johnson que proibia as empreiteiras federais a discriminar seus empregados por questões de raça, religião ou gênero; entre outros.

3.4. Os valores-notícia de construção

Os critérios de seleção dos elementos dentro de um acontecimento que são dignos de serem incluídos na elaboração da notícia ou reportagem são chamados de valores-notícia de construção (TRAQUINA, 2013). Um deles é a simplificação, que segue a seguinte lógica: quanto menos ambíguo e complexo for um acontecimento, maior é a possibilidade de ser notado e compreendido. “Uma notícia ou reportagem facilmente compreensível é preferível a uma outra cheia de ambiguidade. Os clichês, os estereótipos e as ideias feitas são muitas vezes necessários” (TRAQUINA, 2013, p. 88). Ao *The New York Times*, Capote admitiu que foi atraído pela simplicidade aliada à aparente banalidade do crime - “não havia nada realmente excepcional sobre o caso; é comum ler notícias relacionadas a assassinatos múltiplos muitas vezes ao longo de um ano”, declarou.

Após ler sobre a história, de repente me pareceu que o crime, ao ser estudado, poderia proporcionar o amplo escopo que eu precisava para escrever o tipo de livro que eu queria que fosse escrito. Além disso, sendo o coração humano do jeito que é, o assassinato era um tema pouco suscetível a escurecer e amarelar com o tempo. (THE NEW YORK TIMES, 1966).

O próximo critério de construção é a relevância. Sua lógica é de que quanto mais sentido a notícia ou reportagem dá ao acontecimento, maior é a probabilidade de ser notada. “Compete ao jornalista tornar o acontecimento relevante para as

peças, demonstrar que tem significado para elas” (TRAQUINA, 2013, p. 89). De notícia sem qualquer destaque no *The New York Times*, o assassinato da família Clutter ganhou projeção internacional em *A sangue frio*, sete anos após o ocorrido, graças à abordagem de Capote.

Sem Truman e seu livro, as pessoas não ouviriam falar sobre o assassinato dos quatro membros da família Clutter. Dentro da longa e triste história dos assassinatos múltiplos nos Estados Unidos, particularmente desde a morte dos Clutter, não há, sem Capote, nada de verdadeiramente extraordinário sobre o crime, exceto talvez por sua localização ou pela imagem pública exemplar de suas vítimas. (VOSS, 2015, p. 2).

Depois vem a personalização, que estabelece que é preciso valorizar as pessoas envolvidas no fato, acentuar o fator humano, para facilitar a identificação do acontecimento como bom ou ruim e, assim, aumentar as chances da notícia ou reportagem ser notada. “Inúmeros estudos sobre o discurso jornalístico apontam para a importância da personalização como estratégia para agarrar o leitor porque as pessoas se interessam por outras pessoas” (TRAQUINA, 2013, p. 89). Este talvez seja o valor-notícia de construção mais valorizado por Capote na obra. Ao seu protagonista, Perry Smith, o autor reservou extensos parágrafos para apresentar sua personalidade, seus sonhos e medos, frustrações e motivações, talentos e traumas:

Minha mãe me pôs num orfanato católico. Onde as Viúvas Negras estavam sempre atrás de mim. Me batendo. Porque eu molhava a cama. O que é uma das razões de eu ter tanto horror de freiras. *E* de Deus. *E* da religião. Mas depois eu fui descobrir que existe gente ainda mais malvada. Porque depois de alguns meses eles me expulsaram do orfanato e ela [sua mãe] me botou num lugar ainda pior. Um abrigo para crianças dirigido pelo Exército da Salvação. Eles também me odiavam. Porque eu molhava a cama. E porque era meio índio. Uma das enfermeiras me chamava sempre de “negro” e dizia que não existia diferença entre os negros e os índios. Oh, meu Deus, ela era uma Desgraçada do Mal! Encarnada. Enchia a banheira de água gelada, me enfiava nela e me segurava lá dentro até eu ficar roxo. Até eu quase me afogar. (CAPOTE, 2003, p. 174).

A humanidade de Perry foi esmiuçada por Capote, que teve a oportunidade de entrevistá-lo durante anos. Mas até personagens com os quais o autor nunca pôde trocar uma palavra sequer - como Bonnie Clutter, a *mãe* assassinada - foram profundamente valorizados neste aspecto:

Única filha de um próspero plantador de trigo chamado Fox, irmã adorada de três irmãos mais velhos, não fora propriamente mimada, mas poupada, levada a crer que a vida consistia de uma série de acontecimentos agradáveis

- outonos no Kansas, verões na Califórnia, um jogo de chá em miniatura. Aos dezoito anos, entusiasmada pela leitura de uma biografia de Florence Nightingale, inscrevera-se como aprendiz de enfermeira no Hospital St. Rose, em Great Bend, no Kansas. Mas não tinha vocação para enfermeira, o que acabou admitindo ao final de dois anos: as realidades de um hospital - as imagens, os odores - deixavam-na enjoada. Ainda assim, até hoje lamentava não ter completado o curso e recebido o diploma - "só para provar", como disse a uma amiga, "que uma vez eu dei certo em alguma coisa". (CAPOTE, 2003, p. 50).

Quanto à dramatização, trata-se do "reforço dos aspectos mais críticos, o reforço do lado emocional, a natureza conflitual" (TRAQUINA, 2013, p. 89). O drama é um componente tão constante na narrativa de *A sangue frio* que chega a ser difícil destacar um ou outro trecho. Está, obviamente, presente nos grandes acontecimentos - como na passagem em que Perry e Dick descrevem o assassinato dos Clutter ou quando Capote narra o enforcamento da dupla -, mas também em situações de pouco destaque na trama, como quando o filho do detetive Alvin Dewey implora para que seu pai não vá prender os criminosos:

E então ele disse: "Pauly, lembra dos dois sujeitos que a gente anda procurando? Pois agora a gente sabe onde eles estão, o seu pai vai lá pegar os dois e trazer aqui para Garden City". Mas Paul implorou a ele: "Não, papai, não traga eles para cá". Ficou com medo - qualquer garoto de nove anos também ficaria. Alvin deu-lhe um beijo. E disse: "Tudo bem, Pauly, não vamos deixar eles machucarem ninguém. Nunca mais eles vão machucar ninguém". (CAPOTE, 2003, p. 268).

Ou quando é mostrada a reação de Susan Kidwell ao entrar na casa da família Clutter e encontrar o corpo de sua melhor amiga, Nancy Clutter:

Entramos, e eu logo vi que os Clutter não tinham tomado café-da-manhã; não havia pratos, nem nada no fogão. E então eu reparei numa coisa estranha: a bolsa de Nancy. Estava jogada no chão, meio aberta. Atravessamos a sala de jantar, e paramos no pé da escada. O quarto de Nancy é o primeiro, logo que se sobe. Chamei por ela, e comecei a subir, seguida por Nancy Ewalt. O som de nossos passos foi o que me deixou mais assustada, era tão alto e estava tudo tão quieto. A porta de Nancy estava aberta. As cortinas não tinha sido fechadas, e o quarto estava cheio de sol. Não me lembro de ter gritado. Nancy Ewalt disse que eu gritei - gritei e gritei. (CAPOTE, 2003, p. 268).

Finaliza-se com a consonância, que é o valor-notícia de construção que defende a inserção do acontecimento numa narrativa já estabelecida. A notícia deve ser "interpretada num contexto conhecido, pois corresponde às expectativas do receptor. Implica a inserção da novidade num contexto já conhecido, com a

mobilização de histórias que os leitores já conhecem” (TRAQUINA, 2013, p. 89). Neste caso, a atitude consonante de Capote foi inserir a já conhecida tragédia envolvendo a família Clutter à uma narrativa dramática e investigativa, própria dos romances.

4 SOBRE O DELICADO LIMIAR ENTRE FICÇÃO E REALIDADE

4.1 A linguagem proposta por Capote

Em 1956 - dez anos antes da publicação de *A sangue frio* - a obra *As musas são ouvidas* serviu como uma espécie de embrião da técnica que estaria madura no romance de não-ficção que consagrou Capote. “Na verdade, não considero o estilo desse livro (*As musas são ouvidas*) especialmente diferente do meu estilo ficcional”, ressaltou Capote à Pati Hill, repórter da *Paris Review*, numa entrevista feita em 1957¹⁰. “A emoção me faz perder o controle [...]. Preciso esgotar a emoção até sentir um cinismo suficiente para analisar e planejar. [...] Se a minha ficção parece mais pessoal é porque depende do aspecto mais íntimo e revelador de um artista, a imaginação”, concluiu.

O jornalismo é o mais subestimado, o menos explorado dos meios literários. Poucos escritores criativos de primeira classe já se preocuparam com o jornalismo, exceto como uma alternativa secundária, “formuláica”, algo para ser feito quando o espírito criativo está em falta, ou como uma forma de fazer dinheiro rapidamente. Tais escritores dizem na prática: “Por quê deveríamos nos incomodar com a escrita factual quando estamos hábeis a inventar nossas próprias histórias, idealizar nossos próprios personagens e temas? Jornalismo é apenas fotografia literária, imprópria para a dignidade artística dos escritores sérios”. (THE NEW YORK TIMES, 1966).

Ao *The New York Times*, Capote admitiu que suas maiores inspirações para conceber o gênero que batizou de romance de não-ficção foram os escritos de Lillian Ross (especialmente a reportagem *Picture*) e Joseph Mitchell. No fim das contas, *A sangue frio* entrou “para a história das relações entre jornalismo e literatura” (SUZUKI JR., 2003, p. 428) e colocou seu autor entre os grandes nomes do Novo Jornalismo - gênero que se popularizou nos Estados Unidos a partir da década de 1960 por questionar o regramento duro da objetividade e adicionar técnicas literárias à escrita jornalística -, ao lado de autores como Gay Talese, Hunter S. Thompson e Tom Wolfe.

Penso que a reportagem pode se tornar tão interessante quanto a ficção, feita tão artisticamente - sublinhando estes dois “tão”. Não estou dizendo que uma forma é superior à outra. Eu sinto que a reportagem criativa foi negligenciada e possui grande relevância para a escrita do século XX. E embora possa ser

¹⁰ Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/interviews/4867/truman-capote-the-art-of-fiction-no-17-truman-capote>>.

Acesso em: 20 set. 2017

uma saída artística para o escritor criativo, ela nunca foi particularmente explorada. (THE NEW YORK TIMES, 1966).

A sangue frio é dividido em quatro capítulos - correspondentes às reportagens publicadas nas quatro edições da *The New Yorker* - que se complementam, mas também funcionam de forma independente. Eles são estruturados de forma semelhante, contando com extensas passagens dedicadas a personagens específicos, geralmente finalizadas com dramaticidade - por exemplo, a frase “tocando a aba de seu boné, tomou a direção de casa e do trabalho daquele dia, sem saber que seria o último de sua vida” (CAPOTE, 2003, p. 34), concluindo um trecho protagonizado por Herb Clutter.

4.2 A subjetividade no caminho da objetividade

O ideal da objetividade dentro do jornalismo foi estabelecido nas décadas de 1920 e 1930, nos Estados Unidos, a partir do surgimento da crença de que mesmo os fatos não mereciam confiança. Este princípio foi originado por dois fatores: a experiência da propaganda na Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918, que manipulava fatos com o objetivo de convencer a opinião pública norte-americana a participar do conflito ao lado dos Aliados; e o nascimento da profissão de relações públicas, que aproveitava o *modus operandi* pré-determinado das notícias para reproduzir os interesses de certas pessoas ou organizações (SCHUDSON, 1978, apud TRAQUINA, 2005, p. 135).

Em crítica publicada no *The Guardian* em 2 de dezembro de 1965, George Steiner classificou *A sangue frio* como uma “obra-prima” e elogiou o caráter factual da obra, mas observou que “muitas vezes o puro virtuosismo do romancista atravessa o escrúpulo inexpressivo do repórter”¹¹. A subjetividade no texto de Capote surge logo no primeiro parágrafo - quando o autor cita “as farpas da pronúncia cortante da pradaria” (CAPOTE, 2003, p. 21) ao descrever o sotaque dos habitantes de Holcomb. Na última frase do livro, Alvin Dewey é retratado “deixando para trás o vasto céu e o murmúrio das vozes do vento que curvava o trigo” (CAPOTE, 2003, p. 422).

A dicotomia simplificada entre objetividade e subjetividade é classificada por Traquina como má compreensão e maniqueísmo acerca do tema. Ele reforça que a

¹¹ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/1965/dec/02/classics>>. Acesso em: 20 set. 2017.

objetividade no jornalismo “não surgiu como negação da subjetividade, mas como reconhecimento da sua inevitabilidade” (TRAQUINA, 2005, p. 135), sendo, assim, um conjunto de procedimentos utilizados pela classe jornalística como garantia de credibilidade, de parte não-interessada, e como proteção contra eventuais críticas ao seu trabalho.

Entretanto, Eugênio Bucci atenta que a personalidade de cada indivíduo - jornalista e, antes, ser humano - costuma atrapalhar o distanciamento idealizado e requerido pela pretensão à objetividade. Ele questiona como é possível observar e reportar com total isenção os dilemas, vacilações morais, opções ideológicas e restrições de conduta das pessoas que são notícia se o próprio repórter está sujeito às mesmas questões? Como é possível ser plenamente objetivo no relato e não cometer pré-julgamentos? (BUCCI, 2000).

Bucci indica que a origem deste problema está na falta de distanciamento e distinção entre sujeito e objeto de estudo. Nas ciências naturais e exatas, esta distância e diferenciação é imediata. Ele exemplifica imaginando um evolucionista que estuda uma espécie de cacatua australiana e consegue delimitar claramente a questão: o objeto, a cacatua, é um bicho - enquanto o sujeito, o pesquisador, é outro. No jornalismo, esta separação não se dá na natureza, mas sim na linguagem, ou seja, no campo simbólico, visto que “ambos se enxergam não como sujeito e objeto, enxergam-se como sujeitos que se olham como outros” (BUCCI, 2000, p. 92).

Esta falta de distanciamento não só foi sentida por Capote durante a produção de *A sangue frio* - em diversas oportunidades, admitiu nutrir uma intensa amizade com Perry, seu principal “objeto de estudo” - como também é defendida por ele:

O relacionamento entre o autor e todas as pessoas com quem ele deve lidar se ele realiza seu trabalho corretamente - bem, é um trabalho completo de 24 horas por dia. Mesmo quando eu não estava trabalhando no livro, acabava de alguma forma envolvido com todos os seus personagens e suas vidas pessoais, escrevendo seis ou sete cartas por dia, me ocupando com os seus problemas. É extraordinariamente difícil e desgastante, mas para um escritor que tenta, fazendo isso em todos os aspectos, o resultado pode ser uma forma única e emocionante de escrita. (THE NEW YORK TIMES, 1966)

O jornalismo dito objetivo adota a pressuposição de que uma descrição pode ser objetiva, ou seja, inteiramente fiel às características do objeto, sem que o sujeito a deforme. Isso é possível, por exemplo, ao anunciar a temperatura em determinada localidade ou informar o placar final de uma partida de futebol. Informações menos

elementares, todavia, dependem de aspectos subjetivos para se tornarem objetivas. Quando o objeto da notícia envolver outros seres humanos, a posição imposta ao jornalista será de sujeito (o repórter) falando de outro sujeito (o “objeto”) para um terceiro sujeito (o leitor/ouvinte/telespectador). Com este raciocínio, Bucci decreta que, rigorosamente, o jornalismo não tem objetos – pois só possui sujeitos.

Os repórteres, editores, fotógrafos, os câmeras - todo mundo na imprensa - têm suas definições de foro íntimo, são idênticos aos seus objetos (ou melhor, aos sujeitos que lhes servem de objetos), isto é, são iguaizinhos àqueles que são notícia e àqueles que são leitores, telespectadores, ouvintes. Como é, então, que podem descrevê-los objetivamente? (BUCCI, 2000, p. 93).

Bucci conclui estabelecendo que é necessária uma ligação intrínseca com a subjetividade para que a objetividade seja possível. Afinal, a objetividade depende de quem for o jornalista e de qual for a história a ser contada - por isso, uma situação subjetiva. A melhor objetividade seria, então, uma equilibrada, justa e transparente apresentação da intersubjetividade. Entretanto, isso não deve ser confundido com isenção ou distanciamento exacerbado. O autor recomenda que é preciso desmontar um antigo tabu que paira a correção da reportagem: o de que as emoções atrapalham a precisão.

O bom jornalismo, na visão dele, não tem nada a ver com indiferença ou com a neutralização do sujeito. Além disso, defende que as emoções devem integrar a reportagem assim como integram a alma humana. “Há mesmo situações em que a tentativa de isentar-se inteiramente de toda emoção produz um alheamento no repórter que, aí sim, torna imprestável o seu relato. Sem a indignação, o espanto, a surpresa não há reportagem” (BUCCI, 2000, p. 95).

Apesar de cuidadosamente evitar evidenciar o autor na narrativa, como ordena a cartilha da objetividade jornalística, Capote não consegue esconder seus sentimentos em algumas passagens do livro. Sua indignação é nítida em dois momentos: ao ironizar a “aristocracia do condado de Finney” que compareceu ao julgamento de Perry e Dick, dois homens pobres, como um “gesto de cortesia para com o juiz Tate e Logan Green, membros estimados de sua ordem” (CAPOTE, 2003, p. 373); e quando descreve um reverendo que contribuiu para a execução de um personagem como um “pregador ambulante de tenda de circo” (CAPOTE, 2003, p. 390).

Em *Jornalismo Cívico*, Nelson Traquina e Mário Mesquita dizem que a objetividade enquanto teoria sobre como se alcança a verdade está intelectualmente esgotada. Eles argumentam que o conceito, no modelo que é imposto ao jornalismo ocidental, acaba alienando o jornalista do debate intelectual - além de entrar em conflito com o exercício mais básico de sua atividade, que é contar histórias. Afinal, “ser objetivo não é de todo uma característica de um qualificado contador de histórias” (TRAQUINA e MESQUITA, 2003, p. 80).

A crítica de Traquina e Mesquita à objetividade jornalística é mais veemente quando o conceito é aplicado ao jornalismo escrito, que precisa acrescentar valor ao seu conteúdo para sobreviver num mundo em que a informação circula quase por osmose, 24 horas por dia. Eles defendem a necessidade de agregar contexto, perspectiva e interpretação ao conteúdo jornalístico - qualidades que não habitam o domínio da objetividade (TRAQUINA e MESQUITA, 2003).

Contexto, perspectiva e interpretação não faltam em *A sangue frio*, obra que “aborda questões muito reais sobre crime e punição na nossa cultura, assim como questões sobre o que constitui a verdade na reportagem e o valor de tal reportagem” (VOSS, 2015, p. 3). A multiplicidade interpretativa do livro é refletida em suas análises. No *The New York Times*, Conrad Knickerbocker, que classificou o livro como uma obra-prima¹², argumentou que Capote escreveu uma crônica “agonizante, terrível, amaldiçoada, prova de que o nosso tempo, tão esgotado por desastres, ainda pode ser trágico”. Já George Steiner, do *The Guardian*, compreendeu que o romance de não-ficção utilizou os personagens de Perry e Dick como símbolos da situação socioeconômica dos Estados Unidos na década de 1960, período em que “se um homem cair da escada rolante da conquista econômica e social americana, encontrará uma turbulência cinza de crimes mesquinhos e sexo iletrado, vagando sem rumo e à espera de absorvê-lo”.

4.2.1 Cinco ponderações sobre a objetividade

Gilles Gauthier (1993, apud COSTA, 2009), um dos mais conhecidos defensores da objetividade jornalística, pondera que, no jornalismo, existem aspectos nos quais o conceito se encaixaria e outros em que não. Ele argumenta que o primeiro

¹² Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-blood2.html>>. Acesso em: 20 set. 2017.

erro dos defensores da não objetividade é estender sua participação para áreas que nunca se supôs que ela pudesse abranger. Para defender a objetividade jornalística, Gauthier dividiu seus argumentos em cinco pontos.

O primeiro sustenta que a objetividade pode ser utilizada com legitimidade em um tipo de jornalismo: a reportagem factual. Seriam excluídos do conceito, entre outros, a vertente literária e o trabalho investigativo, que seria incompatível com a objetividade devido ao antagonismo do repórter. Portanto, com base nesta tese, *A sangue frio* habitaria fora do espectro de abrangência da objetividade, pois trata-se de um integrante do jornalismo literário produzido a partir de um exercício de investigação.

O segundo ponto estabelece que a objetividade só poderia ser aplicada ao gênero de reportagem conhecido como jornalismo informativo - em detrimento dos outros dois modelos listados por Gauthier, a análise e o comentário jornalístico. Ele defende que a objetividade só cabe à função relatorial do jornalismo.

O terceiro determina que a objetividade não se aplicaria à coleta de informações. O motivo é que, na prática, o jornalista escolhe com base em um material cru - ou seja, num conjunto de informações, tem o poder de determinar qual merece vir a público e virar notícia. Neste processo de escolha, sempre haveria uma interpretação, uma criação de realidade na reportagem. Sucederia, então, uma construção social que não seria preexistente. Deste modo, como o conteúdo jornalístico poderia reivindicar objetividade quando continuamente ocorre uma discriminação entre os mais variados elementos da realidade, além das diversas formas de apresentar seu contexto?

Gauthier resume que uma reportagem ou notícia é sempre o resultado de uma escolha ou de uma seleção, sendo impossível para o jornalismo refletir o todo da realidade. John Merrill, por sua vez, ironiza a pretensão do jornalismo de reproduzir ou representar integralmente a realidade:

Deixe-nos considerar o “relato objetivo” por um instante. Seria relatar o que é desinteressado, sem preconceito, equilibrado e onisciente - e infalível, presumo. Onde nós encontramos isso? O relato objetivo seria igual à realidade; diria a verdade, a inteira verdade, e nada mais do que a verdade. Onde nós encontramos este tipo de relato? Nenhum repórter sabe a verdade, nenhum repórter pode escrever uma história que possa se igualar à realidade. O “mapa não é o território”. A história, em outras palavras, nunca é o que professa ser; é sempre muito maior do que sua imagem verbal. (MERRILL, 1984, p. 104, apud COSTA, 2009, p. 160).

O quarto ponto diz que a objetividade não se aplicaria à produção de reportagens, ou seja, às suas condições externas e formais. Gauthier reconhece que as circunstâncias gerais de uma reportagem podem afetar seu caráter objetivo. Porém, acredita que isso não impossibilita a aplicação do conceito no jornalismo e, principalmente, crê que o contexto de produção não é uma parte essencial na aplicação da objetividade. Logo, a relação de proximidade e amizade entre Truman Capote e Perry Smith durante a realização de *A sangue frio* não seria suficiente para negar o caráter objetivo da obra.

O quinto ponto indica que a área de aplicação da objetividade seria limitada ao aspecto do processamento da informação. Assim, o conceito se aplicaria somente na manufatura da notícia ou reportagem, e não na coleta de informações ou nas suas condições externas. Gauthier aponta que esta proposição é o resultado lógico das quatro primeiras.

4.2.2 Os critérios de objetividade

De acordo com Tuchman (1972, apud TRAQUINA, 2005), existem quatro critérios básicos de objetividade no jornalismo: apresentação de provas auxiliares, uso judicioso das aspas, estruturação da informação numa sequência apropriada e apresentação de possibilidades conflituosas. Capote cumpre com exatidão três destes procedimentos em *A sangue frio*, deixando de lado apenas a normativa estrutural - identificada pela própria Tuchman como a mais problemática do quarteto.

Essencial na corroboração de uma afirmação, a apresentação de provas auxiliares “consiste na localização e citação de ‘fatos’ suplementares que são geralmente aceitos como verdadeiros” (TRAQUINA, 2005, p. 140). Em *A sangue frio*, um exemplo desta prática é a exposição da avaliação completa do psiquiatra W. Mitchell Jones sobre o perfil psicológico de Dick e Perry. Ele testemunhou durante o julgamento da dupla e não teve a oportunidade de explicar sobre a questão no tribunal. Se tivesse, Perry poderia ser considerado doente mental e teria uma chance de não receber a pena de morte.

Sobre o uso judicioso de aspas, a intenção é que faça desaparecer a figura do repórter. Segundo Traquina, ao inserir a opinião de alguém, os jornalistas acreditam que abandonam sua participação na notícia, dando voz, assim, aos fatos. Além de excluir sua figura da narrativa - jamais utilizando a primeira pessoa do singular -,

Capote faz questão de descrever o crime e suas vítimas sempre a partir das falas de algum personagem. Um exemplo é esta passagem em que o detetive Alvin Dewey duvida da hipótese de apenas um assassino ter participado do homicídio múltiplo. Após fechar aspas, o autor mantém a perspectiva de Al:

“Se Herb achasse que sua família corria perigo, perigo de morte, teria lutado como um leão. E Herb não era um fracote - era um sujeito forte, em plena forma. Kenyon também - era do tamanho do pai, ainda mais alto, com os ombros largos. É difícil imaginar que um homem só, armado ou não, pudesse ter dado conta dos dois”. Além do mais, havia razão para supor que os quatro tivessem sido amarrados pela mesma pessoa: nos quatro casos, o mesmo tipo de nó tinha sido usado, um nó de meia-volta. (CAPOTE, 2003, p. 114).

Em relação à estruturação da informação em uma sequência apropriada, trata-se, basicamente, da organização da notícia ou reportagem. Este procedimento estabelece que a estrutura do conteúdo deve se assemelhar a uma pirâmide invertida - apresentando a informação mais importante relativa a um acontecimento no primeiro parágrafo. Este é o critério mais problemático entre os identificados com a objetividade, pois coloca no jornalista a responsabilidade pela escolha do que é mais ou menos importante entre os fatos apresentados (TUCHMAN, 1972, apud TRAQUINA, 2005). Como já foi explicado neste capítulo, Capote divide sua reportagem em quatro partes - e não respeita a regra da pirâmide invertida em nenhuma destas divisões. Por exemplo, a informação mais importante do terceiro segmento, que é a confissão de Dick e Perry, só é citada depois de 80 páginas.

A apresentação de possibilidades conflituosas se baseia na capacidade do jornalista de identificar os fatos, superando a dificuldade de detectar algumas pretensões de verdade. Isso pode ser visto na questão envolvendo a suposta insanidade de Perry e Lowell Lee Andrews - outro criminoso retratado em *A sangue frio*. Nos tribunais do Kansas, onde eles foram julgados, a responsabilidade atenuada dos acusados era julgada com base na Regra de M’Naghten, que não reconhece nenhuma forma de insanidade caso o réu tenha a capacidade de discriminar entre o que é certo e errado - do ponto de vista legal, e não moral. Capote, então, reserva um significativo espaço do livro para falar sobre a Regra de Durham - que, na época, já era utilizada em alguns estados norte-americanos -, “segundo a qual o acusado não é criminalmente responsável se o seu ato contra a lei for produzido por doença ou deficiência mental” (CAPOTE, 2003, p. 390).

4.3 Influências do Novo Jornalismo

No início da década de 1960, a insatisfação de muitos jornalistas “com as regras de objetividade do texto jornalístico, expressas na famosa figura do lead, uma prisão narrativa” (PENA, 2006, p. 53), foi o estopim para o surgimento do Novo Jornalismo. A intenção do movimento, nas palavras de Tom Wolfe, é evitar a despersonalização que caracteriza os textos da imprensa objetiva. Os repórteres, portanto, deveriam abandonar os manuais de redação e seguir o caminho inverso, abraçando a subjetividade.

Os leitores choravam de tédio sem entender por quê. Quando chegavam àquele tom de bege pálido, isso inconscientemente os alertava de que ali estava de novo aquele chato bem conhecido, “o jornalista”, a cabeça prosaica, o espírito fleumático, a personalidade apagada, e não havia como se livrar do pálido anãozinho, senão parando de ler. Isso nada tinha a ver com objetividade e subjetividade, ou com assumir uma posição ou “compromisso” - era uma questão de personalidade, de energia, de tendência, de bravura... numa palavra, de estilo... A voz-padrão do autor de não-ficção era como a voz-padrão do locutor... arrastada, monótona... (WOLFE, 1973, p. 32).

Numa espécie de manifesto do movimento, escrito em 1973, Wolfe apontou *A sangue frio* como uma das obras mais importantes para o recém conquistado prestígio do Novo Jornalismo:

Foi uma sensação - e um baque terrível para todos os que esperavam que o maldito Novo Jornalismo ou Parajornalismo se esgotasse como uma moda. Afinal, ali estava não um jornalista obscuro, nem algum escritor freelance, mas um romancista de longa data... cuja carreira estava meio parada... e, de repente, de um só golpe, com aquela virada para a maldita forma nova de jornalismo, não só ressuscitava sua reputação, mas a elevava mais alto que nunca antes... e, em troca, tornava-se uma celebridade da mais inacreditável magnitude. Pessoas de todo tipo leram *A sangue frio*, pessoas de todos os níveis de gosto. Todo mundo foi absorvido por aquilo. (WOLFE, 1973, p. 45).

Wolfe registrou quatro recursos básicos do Novo Jornalismo. O primordial era a construção cena a cena, ou seja, contar a história a partir da passagem de cenas e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica. “Daí os feitos de reportagem às vezes extraordinários que os novos jornalistas empreendiam: para poder testemunhar de fato as cenas da vida das outras pessoas no momento em que ocorriam” (WOLFE, 1973, p. 54).

Do início ao fim, a narrativa de *A sangue frio* é construída por passagens de cenas - extensos trechos focados em determinadas personagens, localidades ou situações, que são finalizadas com uma transição para outra cena:

Ainda contemplava a vista quando Bobby, acompanhado da sombra de seu imenso irmão mais novo, tornou-se visível, uma figura oscilante que avançava na direção dela. Ela desceu até a varanda ao seu encontro. Ela disse: “Eu é que queria ter contado para você”. Bobby começou a chorar. Larry ficou no jardim da Casa dos Professores, encostado a uma árvore. Nunca tinha visto Bobby chorar, nem queria ver, e por isso abaixou os olhos.

Longe dali, na cidade de Olathe, num quarto de hotel em que as cortinas da janela escondiam o sol do meio-dia, Perry dormia, com um rádio portátil cinzento murmurando a seu lado. Além de ter tirado as botas, não se tinha dado ao trabalho de mudar de roupa. Tinha simplesmente caído de cara na cama, como se o sono fosse uma arma que o tivesse atingido pelas costas. (CAPOTE, 2003, p. 106).

O segundo recurso é o registro do diálogo completo. Wolfe diz que os escritores de revista, assim como os primeiros romancistas, aprenderam 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, 1973, p. 54). Ele ainda atribui parte do sucesso do Novo Jornalismo ao fato de que os jornalistas passaram, na época, a trabalhar dedicadamente com o diálogo, ao mesmo tempo em que os romancistas o eliminavam, “usando o diálogo de maneiras cada vez mais crípticas, estranhas e curiosamente abstratas” (WOLFE, 1973, p. 54).

Neste trecho, Capote aproveita um diálogo aparentemente insignificante - entre dois personagens sem qualquer importância - para movimentar a trama e personalizar os envolvidos - além de demonstrar, sutilmente, seu aparente desafeto com os jornalistas que cobriam o caso, apresentados como seres um tanto insensíveis, sem qualquer empatia pela humanidade dos envolvidos:

O repórter franziu os lábios. “Ninguém no jornal queria fazer esta matéria. Nem eu. Mas não foi tão feio quanto eu achava. Parece o mergulho de um trampolim. Só que com uma corda no pescoço.”
 “Eles não sentem nada. Caiu, quebrou o pescoço, pronto. Não sentem nada.”
 “Tem certeza? Eu estava bem perto. E ouvi quando ele tentava respirar.”
 “Foi, mas ele não sentiu nada. Ia ser muito cruel se ele sentisse.”
 “Pode ser. Mas por que eles não dão uns comprimidos para eles? Sedativos?”
 “Não, é contra as regras. Lá vem Smith.”
 “Meu Deus, eu não sabia que ele era tão baixinho.”
 “É, bem pequeno. Feito as aranhas venenosas.” (CAPOTE, 2003, p. 418).

O terceiro é o ponto de vista da terceira pessoa, “a técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular” (WOLFE, 1973, p. 54). A intenção é dar ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando, como ele, a realidade emocional da cena retratada. Wolfe defende que para ser capaz de emular os pensamentos de outra pessoa, o jornalista deve entrevistá-la sobre seus sentimentos e emoções. Em *A sangue frio*, é pelos olhos de seu protagonista, Perry, que os principais elementos da narrativa são desenvolvidos. Um exemplo da utilização do recurso é o trecho abaixo, em que Perry e Dick executam um plano que consistia em conseguir uma carona, matar o motorista e roubar-lhe o carro:

Enquanto isso, Dick e o condenado trocavam piadas obscenas. O riso dos dois irritava Perry; implicou especialmente com as gargalhadas do Sr. Bell - latidos altos muito parecidos com o riso de Tex John Smith, o pai de Perry. A lembrança do riso do pai o deixou mais tenso; a cabeça lhe doía, os joelhos incomodavam. Mascou três comprimidos de aspirina e engoliu-os a seco. Meu Deus! Pensou que ia vomitar, ou desmaiar; tinha certeza de que isso iria acontecer caso Dick continuasse a adiar a “festa” por muito mais tempo. O dia estava escurecendo, a estrada era reta, sem casas nem seres humanos à vista - só a terra desnudada pelo inverno, escura como ferro. Agora era a hora, *agora*. Olhou fixo para Dick, tentando comunicar o que tinha percebido, e alguns sinais - o tremor de uma pálpebra, um bigode de gotas de suor - lhe disseram que Dick já tinha chegado à mesma conclusão. (CAPOTE, 2003, p. 219).

O quarto recurso é o status de vida, classificado por Wolfe como o menos entendido do quarteto. É a observação de elementos da vida cotidiana e sua transposição para a reportagem, objetivando criar uma atmosfera rica e envolvente para o leitor. O próprio Wolfe explica:

Trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. Simbólicos de quê? Simbólicos, em geral, do *status de vida* da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo o 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, 1973, p. 55).

Capote faz uso do status de vida para apresentar cada novo cenário ao leitor. Seja para estabelecer o clima bucólico de Holcomb:

Holcomb também pode ser vista de muito longe. Não que haja muito para ver - apenas uma congregação desordenada de construções dividida ao meio pelos trilhos da linha principal da Santa Fe Railroad, um vilarejo fortuito delimitado ao sul por um trecho barrento do rio Arkansas, ao norte por uma auto-estrada, a Route 50, e a leste e oeste pelas pradarias e os campos de trigo. 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. (CAPOTE, 2003, p. 21).

Ou para ressaltar a sobriedade da residência da família Clutter, o palco do crime:

Situada ao final de um longo caminho de acesso, uma alameda sombreada por duas alas de olmos chineses, a vistosa casa branca, erguida no meio de um amplo gramado bem cuidado, causava impressão em Holcomb; era um lugar que as pessoas costumavam apontar. Quanto ao interior, havia extensões de tapetes felpudos cor de fígado que aboliam a intervalos o brilho dos assoalhos encerados e ressonantes; um imenso sofá modernista na sala de estar, coberto por um pano rugoso, entretecido de fios cintilantes de metal; uma copa usada para a família tomar o café-da-manhã, onde se destacavam banquetas forradas de plástico azul e branco. Era o tipo de mobília apreciado pelo sr. e pela sra. Clutter, bem como pela maioria de seus conhecidos, cujas casas, de maneira geral, eram mobiliadas num estilo muito parecido. (CAPOTE, 2003, p. 28).

Porém, Capote costumava negar, em entrevistas, que sua obra fizesse parte do então emergente Novo Jornalismo. Enquanto seu trabalho em *A sangue frio* era frequentemente elogiado por Tom Wolfe - “um trabalho meticuloso e impressionante” e que “atribuiu força esmagadora àquilo que logo viria a ser chamado de Novo Jornalismo” (WOLFE, 1973, p. 46) -, Truman negava que seu estilo de escrita tivesse qualquer relação com o que era produzido dos novos jornalistas, como Tom Wolfe. “Tom Wolfe, e todo aquele grupo, não têm nada a ver com o jornalismo criativo - no sentido em que eu uso o termo, porque nenhum deles, nem qualquer membro dessas escolas de reportagem, possui o equipamento técnico fictício apropriado” (THE NEW YORK TIMES, 1966).

4.4 Entrelaçando jornalismo e literatura

O jornalismo literário ganhou projeção como um refúgio à realidade dura, do ponto de vista criativo, das redações de jornal, que, segundo Felipe Pena (2006),

passaram a esquecer as causas primordiais da profissão, substituindo-as pelos ideais da sociedade de consumo. Porém, ele ressalta que se trata de uma alternativa muito mais complexa do que simplesmente fugir das amarras da redação ou de exercitar a veia literária em um livro-reportagem:

O conceito é muito mais amplo. Significa potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do *lead*, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. No dia seguinte, o texto deve servir para algo mais do que simplesmente embrulhar o peixe na feira. (PENA, 2006, p. 13).

Pena enumera um conjunto de fundamentos que caracterizam o jornalismo literário, batizando este conceito de “estrela de sete pontas”. Potencializar os recursos jornalísticos é sua primeira extremidade, pois suas técnicas narrativas não devem ser jogadas no lixo pelo jornalista literário. Ele ressalta que “os velhos e bons princípios da redação continuam extremamente importantes, como, por exemplo, a apuração rigorosa, a observação atenta, a abordagem ética e a capacidade de se expressar claramente” (PENA, 2006, p. 14). Mais do que intensificar as valências do jornalismo, Capote buscou agregar ao trabalho de reportagem seu amplo arranjo de técnicas ficcionais, com o objetivo de viabilizar o que ele definiu como o experimento mais abrangente e ambicioso até o momento no campo da reportagem, numa entrevista concedida à *Playboy* em março de 1968¹³.

A segunda ponta da estrela é a ultrapassagem dos limites do acontecimento cotidiano. Esta recomendação busca romper duas características básicas do jornalismo contemporâneo: a periodicidade e a atualidade. O jornalista literário não está mais preso ao deadline e à preocupação com o que é novo. A novidade do acontecimento retratado passou longe de ser o atrativo do livro - já que o assassinato dos quatro membros da família Clutter ocorreu seis anos antes da publicação do livro. A escolha do tema passou por uma análise muito mais literária do que jornalística. Ao eleger *A sangue frio* como uma das 100 melhores obras de língua inglesa¹⁴, Robert

¹³ Disponível em: <<http://scrapsfromtheloft.com/2016/11/16/truman-capote-playboy-interview/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/27/100-best-novels-84-in-cold-blood-truman-capote-observer-robert-mccrum>>. Acesso em: 27 out. 2017.

McCrum, do *The Guardian*, observou que Truman foi genial ao “entender que esta matança no meio-oeste possuía uma qualidade mítica, e que estes assassinatos sinistros revelariam a escuridão escondida da América pós-guerra”, que transformou o que seria uma nota de um jornal em “um conto de suspense de arrepiar a espinha”.

O jornalista literário também deve proporcionar uma visão ampla da realidade, que é a terceira ponta. Trata-se de contextualizar a informação da forma mais abrangente possível - o que, como destaca Pena, não pode ser confundido com propiciar um conhecimento pleno do mundo, uma verdade absoluta, visto que se trata, como qualquer outra notícia ou reportagem, de um recorte, uma interpretação. Para alcançar esta perspectiva abrangente, deve-se “mastigar as informações, relacioná-las com outros fatos, compará-las com diferentes abordagens e, novamente, localizá-las em um espaço temporal de longa duração” (PENA, 2006, p. 14). Ao retratar os Clutter, por exemplo, Capote apresentou ao leitor um retrato minucioso das vítimas, de seus vizinhos e parentes, das últimas pessoas a vê-los com vida, e da própria cidade de Holcomb. Com Perry Smith, o autor foi ainda mais longe - ao contar a trágica história de vida daquele homem que, até então, era visto apenas como um assassino frio e calculista pela opinião pública. Em *A sangue frio*, à sua figura criminoso foi adicionada uma infância, sonhos, motivações e talentos.

Meu pai desconhecia partes inteiras de mim. Não me entendia nem um pouco. Que eu tivesse saído tocando gaita da primeira vez que peguei numa, por exemplo. Violão também. Eu tinha um talento natural para a música. Que meu pai não reconhecia. Nem apreciava. E eu também gostava de ler. De aumentar meu vocabulário. De fazer canções. E eu sabia desenhar. Mas ele nunca me estimulou - nem ele nem ninguém. De noite eu costumava ficar acordado - primeiro, tentando controlar a bexiga, e depois, porque não conseguia parar de pensar. Quando fazia frio demais até para respirar, eu começava a pensar no Havaí. Num filme que eu tinha visto. Com Dorothy lamour, Eu queria ir para lá. Onde estava o sol. E as pessoas só vestiam capim e flores. (CAPOTE, 2003, p. 175).

Em seguida vem o exercício da cidadania. Pena diz que, ao escolher um tema, o jornalista deve considerar a forma como a sua abordagem contribuirá para o bem comum. “Um conceito tão gasto que parece esquecido. Tão mal utilizado por quem não tem qualquer compromisso com ele que caiu em descrédito. Mas você não pode ignorá-lo. É seu dever, seu compromisso com a sociedade” (PENA, 2006, p. 14). Neste aspecto, vale destacar dois elementos de *A sangue frio*. O primeiro é o tratamento social do crime. Como ressaltou Ed Pilkington, do *The Guardian*, o texto apresenta uma analogia entre “duas Américas” - aquela segura, confiante e

esperançosa, que desfrutava do “boom” econômico dos Estados Unidos pós-Segunda Guerra Mundial, representada pela família de Herb Clutter; e seu lado sombrio, encarnado nas figuras de Perry e Dick, o oposto completo, impetuoso, profano e perdido¹⁵. Já o segundo é a marcante mensagem contrária à pena de morte, destacada por Capote em diversas passagens do livro: “*Os ricos nunca são enforcados. Só os pobres e sem amigos*” (CAPOTE, 2003, p. 319).

Já a quinta ponta da estrela é formada pelo rompimento com as correntes do lead, que, na opinião de Pena, causou uma nítida pasteurização dos textos jornalísticos. “Falta criatividade, elegância e estilo. É preciso, então, fugir dessa fórmula e aplicar técnicas literárias de construção narrativa.” (PENA, 2006, p. 15). Por isso, Capote não estrutura nenhum dos quatro capítulos de *A sangue frio* numa sequência considerada “apropriada” pelo conceito de objetividade jornalística, optando por organizar os fatos de modo a valorizar o drama.

É inútil para um escritor cujo talento é essencialmente jornalístico aventurar-se na reportagem criativa, porque simplesmente não vai funcionar. Uma escritora como Rebecca West - sempre uma boa repórter - nunca utilizou realmente a forma da reportagem criativa porque esta forma, por necessidade, demanda que o escritor esteja completamente em controle das técnicas ficcionais. Isso significa que, para ser um bom repórter criativo, você precisa ser um ótimo escritor de ficção. (THE NEW YORK TIMES, 1966)

A próxima recomendação é evitar os definidores primários - também conhecidos como fontes oficiais, sujeitos talhados para a defesa de seus próprios interesses ou de seus empregadores, acostumados a lidar com a imprensa a partir de discursos prontos. Pena argumenta que é preciso ouvir o cidadão comum e as fontes anônimas, de forma que as lacunas sejam preenchidas com pontos de vista que dificilmente são abordados pelo jornalismo diário. Com exceção de Alvin Dewey - o responsável pela investigação, logo, parte essencial da apuração do crime -, os entrevistados em *A sangue frio* fugiram completamente do padrão do jornalismo dito objetivo. A carteira da cidade e a dona da cafeteria tiveram tanto espaço na narrativa quanto o detetive Harold Nye. Ao retratar a sequência mais chocante do livro - a descrição dos corpos da família Clutter após o crime -, Capote admite ter ignorado os documentos oficiais e o relatório do xerife para dar voz a um professor de inglês:

¹⁵ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2009/nov/16/truman-capote-in-cold-blood>>. Acesso em: 27 out. 2017.

Na primeira parte do livro - a parte que é chamada “Os Últimos a Vê-los com Vida” - há uma longa narração, palavra por palavra, feita pelo professor que entrou na casa com o xerife e encontrou os quatro corpos. Bem, em simplesmente posicionei aquilo no livro como uma entrevista completa e direta - apesar de, na verdade, ter sido feita diversas vezes: em cada nova entrevista havia uma pequena coisa que eu adicionava ou mudava. Um leve trabalho de edição. O próprio professor conta a história inteira - exatamente o que aconteceu do momento em que ele entrou na casa, e o que eles encontraram lá. (THE NEW YORK TIMES, 1966).

A última e mais importante é a perenidade. Os preceitos do jornalismo literário não aceitam uma obra superficial ou efêmera. “Diferentemente das reportagens do cotidiano, que, em sua maioria, caem no esquecimento no dia seguinte, o objetivo aqui é a permanência. Um bom livro permanece por gerações, influenciando o imaginário coletivo e individual em diferentes contextos históricos.” (PENA, 2006, p. 15). Até hoje, 52 anos após sua publicação, *A sangue frio* ainda é um sucesso de vendas - no Brasil, a edição lançada pela Companhia das Letras já vendeu quase 30 mil cópias desde seu lançamento, em 2003 - que motiva debates, polêmicas e até trabalhos acadêmicos, como este.

4.4.1 Raízes no romance-reportagem

Considerando os gêneros oriundos do jornalismo literário, *A sangue frio* se enquadra com maior coerência no romance-reportagem, definido por Felipe Pena como uma narrativa concentrada nos fatos e na maneira literária de apresentá-los ao leitor. É um produto jornalístico que busca “manter o foco na realidade factual, apesar das estratégias ficcionais” (PENA, 2006, p. 103). Trata-se, enfim, de modular a história a partir de ângulos subjetivos, ainda que os temas sejam abordados de forma objetiva.

O livro que serve como objeto de análise deste trabalho pode ser lido como um romance, embora tenha um autoproclamado compromisso fundamental com os fatos - afinal, apresenta um *relato verdadeiro de um homicídio múltiplo e suas consequências*, como anuncia o próprio subtítulo. Pena explica que o autor de um romance-reportagem “busca a representação direta do real por meio da contextualização e interpretação de determinados acontecimentos. Não há preocupação apenas em informar, mas também em explicar, orientar e opinar, sempre com base na realidade” (PENA, 2006, p. 103).

Neila Bianchin observa que embora a subjetividade seja inerente aos fatos, o jornalista é sempre alertado para que não opine ou emita juízos de valor em seus

textos - a recomendação tradicional é de que as opiniões e interpretações fiquem a cargo daqueles que foram protagonistas dos acontecimentos. Porém, “o fato de não estar fazendo um texto jornalístico, embora controlado por compromissos que são do jornalismo, liberta o autor da obediência a determinadas regras” (BIANCHIN, 1997, p. 111).

Uma dessas regras desobedecidas é, justamente, a que proíbe a participação do jornalista. “No romance-reportagem esta regra não existe. Mesmo que busque manter uma certa aparência de objetividade desenvolvendo a narração em terceira pessoa, a presença do narrador é muito marcante nas narrativas” (BIANCHIN, 1997, p. 111). Ela esclarece que essa presença pode ser vista na inserção de personagens, na emissão de juízos de valor ou na transmissão de um discurso que pertence ao próprio autor.

Contestar ou ratificar o discurso anterior, extrair novos significados, sugerir outras interpretações, destacar personagens, ressaltar determinados episódios, explicitar a dramaticidade, dar detalhes e informações novas a respeito da história, contextualizar, estas são as liberdades que o narrador do romance-reportagem pode se dar. Mas com relação aos principais fatos e ao desfecho do caso que conta, ele quase nada pode fazer, uma vez que estes estão consumados e são de conhecimento público. (BIANCHIN, 1997, p. 98).

A participação de Capote em *A sangue frio* não é direta. Nenhum acontecimento é narrado por ele na primeira pessoa. Com exceção da apresentação de ambientes e cenários, o ponto de vista é sempre o do personagem, nunca do autor. Pelo menos essa foi a ideia vendida por ele, visando estabelecer o seu experimento, o romance de não-ficção, como uma novidade. Capote sabia que o resultado de excluir a presença do “repórter” seria uma série de questionamentos relacionados à sua credibilidade.

Meu sentimento é de que para o gênero do romance de não-ficção ser inteiramente bem sucedido, o autor não deve aparecer no trabalho. Idealmente. Uma vez que o narrador aparece, ele precisa aparecer por completo, por todos os caminhos, com os intrusos Eu-Eu-Eu quando realmente não deveria. Eu acho que a coisa mais difícil no meu livro, tecnicamente, foi escrevê-lo sem jamais aparecer, e ainda assim, ao mesmo tempo, criar total credibilidade. (THE NEW YORK TIMES, 1966).

Bianchin também destaca a relevância da personagem neste tipo de texto, ao apresentar o impasse existente em transformar pessoas que tiveram ou têm uma existência real num ser que é, em essência, fictício. Segundo ela, uma das afinidades

entre o ser vivo e o ente de ficção “está no fato de que tanto pessoa quanto personagem se apresentam à nossa percepção de modo fragmentário e incompleto” (BIANCHIN, 1997, p. 103). A verdade da personagem dependeria mais da função que exerce na narrativa do que na fidedignidade em relação ao ser vivo que inspirou sua criação:

Isto é, a organização interna da narrativa é que faz com que a personagem adquira consistência de ser e ganhe a semelhança com a pessoa. De tal forma essa operação se realiza no texto que aceitamos, quase indistintamente, fazer comparações entre o ser de papel (a personagem) e o ser que realmente existiu ou existe como se fossem entidades da mesma dimensão ontológica. (BIANCHIN, 1997, p. 105).

De acordo com Bianchin, são as personagens que asseguram aos romances-reportagem uma “aparência de realidade, essa ilusão de que os fatos e os diálogos estão ali reconstituídos tal como aconteceram realmente” (BIANCHIN, 1997, p. 103). Assim, é preciso voltar a citar o protagonista de *A sangue frio*, Perry Smith - que Norman Mailer, vencedor de dois prêmios Pulitzer, chegou a classificar como um dos melhores personagens da literatura norte-americana. O próprio Capote admitiu ao *The New York Times* que a representação de Perry no livro é produto de sua seleção dos fatos relacionados à ele (criando, portanto, um personagem com uma função narrativa) e que remover a figura do repórter não necessariamente impede sua participação direta na narrativa - o que retoma a discussão anterior, sobre a presença do jornalista na obra. “É uma questão de seleção, você não chegaria a lugar nenhum se não fosse por isso”, disse.

É claro que depende de selecionar aquilo que você escolhe contar. Eu acredito que Perry fez o que fez pelas razões que ele mesmo admitiu - que sua vida foi um acúmulo constante de desilusões e reveses e repentinamente ele se encontrou (na casa dos Clutter naquela noite) em um beco sem saída psicológico. Os Clutters eram um grupo de símbolos perfeito de cada frustração em sua vida. Como o próprio Perry disse, ‘eu não tinha nada contra eles, e eles nunca fizeram nada de errado para mim - como outras pessoas fizeram durante toda a minha vida. Talvez eles apenas sejam aqueles que tiveram que pagar por isso.’ Agora naquela passagem em particular onde Perry fala sobre o motivo dos assassinatos, eu poderia ter incluído outras visões. Aconteceu que a de Perry foi a que eu acreditei ser a certa. [...] Eu poderia ter adicionado muitas outras opiniões. Mas isso confundiria a questão, e também o livro. Eu tinha que definir a minha posição e seguir adiante com aquela visão, sempre. [...] É verdade que um autor tem mais controle sobre personagens ficcionais porque ele faz o que quiser com eles, desde que eles permaneçam verossímeis. Mas no romance de não-ficção o autor também pode manipular: Se eu introduzir alguma coisa sobre a qual eu não concorde, eu sempre posso posicioná-la em um contexto de qualificação sem precisar

colocar meus pés dentro da história para pôr o leitor no caminho certo. (THE NEW YORK TIMES, 1966).

É justamente essa relação entre pessoa e personagem que assegura às narrativas a verossimilhança indispensável para que sejam lidas como relatos da realidade, conforme Bianchin. “Esclareçamos antes, que entendemos o verossímil como aquilo que instaura uma ilusão da realidade por sua relação de semelhança com a verdade” (BIANCHIN, 1997, p. 102). Assim, toda a verdade do romance-reportagem constrói-se, em nível de discurso, pelo princípio da verossimilhança - mesmo que o texto esteja amparado em fatos.

Se a verdade do romance-reportagem, em nível de discurso, é construída pelo processo de verossimilhança, mas continua sendo apresentada ao leitor como verdade, poderíamos concluir que os autores desses textos enganam seus leitores apresentando como verdadeiros acontecimentos apenas verossímeis? Acreditamos que essa não seria uma conclusão correta, isso porque os acontecimentos em si continuam sendo verdadeiros e, portanto, está mantido o compromisso fundamental. Agora, a forma como eles são enredados na construção da narrativa é que segue livremente o imaginário do autor, que os interpreta conforme sua visão. (BIANCHIN, 1997, p. 111).

Segundo Sodré e Ferrari, a importância da verossimilhança no jornalismo não se limita ao romance-reportagem, mas abrange, também, a reportagem factual. “Não é bastante ser verdadeira; a reportagem tem que *parecer* verdadeira - ser verossímil. Isso exige certa técnica na dosagem da seleção e combinação de elementos. (SODRÉ e FERRARI, 1986, p. 107).

Apesar do fatício no jornalismo literário não se basear na veracidade - mas sim na verossimilhança, ou seja, na mimetização da realidade - Felipe Pena alerta que é preciso deixar bem clara a diferença entre o romance-reportagem e a ficção-jornalística. “Enquanto o primeiro usa adereços literários para aprofundar a abordagem sobre os fatos reais, a segunda apenas parte desses mesmos fatos para construir seu enredo, que será complementado por novas narrativas inventadas pelo autor” (PENA, 2006, p. 103).

4.4.2 Um pé na ficção jornalística

Enquanto o romance-reportagem busca reconstruir fielmente os acontecimentos sob uma forma ficcional, a ficção-jornalística não possui qualquer compromisso com a realidade, que serve apenas de suporte para sua narrativa.

Ambos trabalham mais com a verossimilhança do que com a verdade. A diferença, segundo Pena, está na intenção ou não de fazer ficção. “O autor de ficção-jornalística inventa deliberadamente, enquanto o escritor de romances-reportagem está impregnado pela promessa solene do jornalismo de relatar somente a verdade factual, ainda que isso seja ontologicamente impossível” (PENA, 2006, p. 114).

Ao público, Capote nunca admitiu ter inventado qualquer acontecimento mostrado em *A sangue frio*. Sua intenção, ao menos em nível de discurso, nunca foi de fazer ficção. George Plimpton foi incisivo neste ponto ao realizar a seguinte pergunta:

Com o romance de não-ficção, eu suponho que a tentação de ficcionalizar eventos, ou uma linha de diálogo, por exemplo, pode às vezes ser esmagadora. Em *A sangue frio* houve alguma forma de invenção deste tipo? Eu estava pensando especificamente no cachorro que você descreveu trotando pela estrada no final da seção com Perry e Dick, e então mais tarde você introduz a próxima seção com os dois com Dick desviando para atingir o cachorro. Existia realmente um cachorro naquele exato ponto da narrativa, ou você usou este hábito de Dick como um dispositivo ficcional para ligar as duas seções? (THE NEW YORK TIMES, 1966).

Plimpton se referiu ao cão moribundo que aparece em duas passagens do livro. Primeiro, encerrando uma cena de Perry e Dick - “Inesperadamente, ele disse a Perry: ‘Agora cale a boca!’. Depois ligou o motor e, de ré, saiu do promontório. à sua frente, na estrada coberta de poeira, viu um cão trotando ao sol quente.” (CAPOTE, 2003, p. 147). Pouco depois, o cachorro volta à narrativa, encerrando a cena seguinte:

O carro estava em movimento. Trinta metros adiante, um cachorro trotava ao longo da estrada. Dick desviou o carro em sua direção. Era um vira-lata meio morto, esquelético e sarnento, e o impacto, quando o carro atingiu o animal, foi apenas um pouco maior do que teria sido produzido por um passarinho. Mas Dick ficou satisfeito. “Rapaz!”, disse ele - e era o que invariavelmente dizia depois de atropelar um cachorro, o que fazia sempre que tinha a oportunidade. “Rapaz! Esse a gente esmagou mesmo!”. (CAPOTE, 2003, p. 150).

Entre as duas aparições do animal, Perry e Dick discutem sobre o crime cometido dias atrás. Capote mostra que ambos, internamente, aguardam um inevitável castigo pelos seus atos. A situação de ambos é simbolizada pela figura do cão, que, desnutrido e sem qualquer perspectiva, espera passivamente pelo atropelamento - no caso da dupla, pela força. Trata-se de um simbolismo que talvez seja perfeito demais, bem amarrado demais, para a realidade factual. Daí vem o

questionamento de Plimpton, respondido prontamente por Capote: “Não. Havia um cachorro, e foi exatamente como descrito. Ninguém dedica quase seis anos em um livro, cujo ponto é a precisão factual, e depois cede lugar à pequenas distorções” (THE NEW YORK TIMES, 1966).

Entretanto, é possível que Capote tenha cedido a uma (não tão pequena) distorção. Segundo Gerald Clarke, seu biógrafo, o escritor teria revelado que inventou a última cena de *A sangue frio* - um encontro entre Alvin Dewey e Susan Kidwell no cemitério de Valley View, onde a família Clutter está enterrada:

Dewey tinha imaginado que, com as mortes de Smith e Hickock, ele teria uma sensação de clímax, de alívio, de um destino justo que se cumpria. Em vez disso, surpreendeu-se lembrando um incidente de quase um ano antes, um encontro casual no cemitério de Valley View, que, em retrospecto, tinha de alguma forma encerrado para ele o caso Clutter. (CAPOTE, 2003, p. 420).

Como o herói do seu livro, Alvin Dewey, foi difícil para Capote encontrar o clímax de sua obra após testemunhar as execuções de Perry e Dick. A morte de Perry, com quem havia desenvolvido uma forte amizade, o deixou profundamente abalado:

Bennet Cerf, um dos fundadores da Random House, contou várias vezes que Capote teve náuseas e vomitou durante a primeira execução. À segunda, o autor não conseguiu assistir. Escapou da sala antes de Perry Smith ser enforcado. Havia uma grande empatia entre o personagem real, Smith, e o escritor Capote. [...] Joe Fox disse que, no avião, de volta para Nova York, Capote segurou sua mão e chorou durante quase toda a viagem. (SUZUKI JR., 2003, p. 427).

A saída encontrada por Capote teria sido, portanto, inventar um desfecho que proporcionasse ao leitor este clímax, um encerramento satisfatório que ele próprio não havia encontrado no universo factual:

Dewey olhou para a lápide cinzenta onde estavam inscritos quatro nomes, e a data da morte: 15 de novembro de 1959. “Você costuma vir muito aqui?”
 “De vez em quando. Meu Deus, o sol está forte.” Cobriu os olhos com óculos escuros. “Lembra-se de Bobby Rupp? Casou-se com uma moça linda.”
 “Ouvi dizer.”
 “Colleen Whitehurst. Ela é linda mesmo. E muito simpática também.”
 “Bobby tem sorte.” E, para espicaçar Sue, Dewey acrescentou: “Mas e você? Deve ter muitos pretendentes.”
 “Bem. Nada sério. Mas, por falar nisso, o senhor pode me dizer as horas? Ah”, exclamou ela, quando ele lhe disse que já passava das quatro, “preciso ir correndo! Mas foi um prazer encontrar o senhor, senhor Dewey.”
 “E um prazer para mim encontrar você, Sue. Boa sorte”, gritou ele enquanto ela desaparecia pela alameda, uma linda moça apressada, os cabelos macios

balançando e brilhando ao sol - exatamente como a moça que Nancy teria sido.” (CAPOTE, 2003, p. 422).

A biografia de Capote, que contém essa revelação, foi lançada em 1988. Capote morreu em 1984, e Dewey em 1987. Em vida, nenhum dos dois admitiu publicamente a falsidade da cena. Nem Phillip Tompkins encontrou evidências sobre o assunto, em sua minuciosa investigação - na qual conversou diversas vezes com Dewey - que resultou em *In cold fact*. Entretanto, Clarke - um jornalista de renome, que trabalhou por décadas como redator da revista *Time* - não teria motivos aparentes para falsear a declaração. O que Truman Capote de fato assumiu, em diversas entrevistas, foi sua exaustão emocional para finalizar *A sangue frio*. Tanto que precisou escrever as últimas sete páginas com uma máquina datilográfica - ele escrevia suas obras à mão - devido a uma paralisia nas mãos, causada pelo stress.

Eu ainda estou muito assombrado por tudo. Eu terminei o livro, mas, num certo sentido, eu não o finalizei: ele continua girando na minha cabeça. Ele se particulariza de vez em quando, mas não num sentido que traga uma conclusão total. É como o eco das Cavernas Marabar, de E. M. Forster, um eco insignificante e ainda assim está lá: continua sendo escutado o tempo todo. (THE NEW YORK TIMES, 1966).

Ficção ou não, na visão de Pena, o que prevalece, no fim das contas, é uma nova realidade, pois ela sempre é socialmente construída - seja pela linguagem, pela cultura ou pelas forças políticas e sociais. “Não existe um real acabado, definitivo, que seja a expressão absoluta da verdade. Estamos sempre construindo o cotidiano, inserindo novos dados e novas interpretações que alteram nossa cognição sobre o mundo que nos cerca” (PENA, 2006, p. 114).

O mesmo processo acontece com o passado, que também não está pronto, pois é “reconstruído diariamente nos discursos articulados no presente. Carrega símbolos e promove interpretações que mudam suas significações e o transformam em um novo passado. E esse movimento é infinito” (PENA, 2006, p. 114).

Pense bem. Até mesmo quando você presencia um acontecimento e o conta para alguém, sua narrativa não é a realidade absoluta, mas apenas uma reconstrução possível. O fato foi filtrado por seus sentidos e reportado por intermédio da linguagem. Só essas duas características já seriam suficientes para demonstrar a impossibilidade de narrar a realidade imediata, sem alterações. (PENA, 2006, p. 115).

Ele ainda levanta um questionamento polêmico: poderia a ficção falar mais sobre a realidade do que a própria tentativa de retratá-la?. “As representações ficcionais da realidade permanecem no imaginário por muito mais tempo do que as narrativas baseadas em compromissos com a verdade factual” (PENA, 2006, p. 117). Pena cita o cinema hollywoodiano como prova, apontando que a abundância de representações quase dissolve a fronteira entre o ficcional e o real. Para o autor, “a chave para a construção do fato é o espetáculo” (PENA, 2006, p. 117).

O fato é que a verdade é um mosaico. Fala por mil vozes. Tem mil faces. É interpretada, construída e reconstruída. Está inserida em uma teia de conexões e complexas estruturas. E até as simplificações, paradoxalmente, confirmam a complexidade. Como a frase de Mário Quintana: “A mentira é uma verdade que se esqueceu de acontecer”. Qualquer reflexão crítica contemporânea precisa levar em conta essas considerações. Não há mais lugar para discursos totalizantes ou verdades absolutas. Nem para teorias messiânicas, que ignorem os conceitos de indeterminação, complementaridade e tolerância às ambiguidades. Não há mais lugar para a arrogância. (PENA, 2006, p. 118).

Pena ressalta que sua intenção não é cair num relativismo absoluto, nem diminuir a importância do jornalismo e da verdade em si. É, apenas, evidenciar “a crescente dificuldade em definir fronteiras rígidas entre o *facto* e o *ficto*” (PENA, 2006, p. 118)

5 SOBRE O REPÓRTER, ESCRITOR, ROTEIRISTA E DRAMATURGO

5.1 Jornalista ou romancista?

O primeiro contato de Truman Capote com o jornalismo aconteceu em 1941, quando, aos 17 anos, começou a trabalhar como contínuo e apontador de lápis na editoria de arte da *The New Yorker* - “um belo jovem de cabelos dourados, vestindo roupas exóticas, desfilando com passos de bailarina pelos corredores com uma visão cínica do pessoal da redação” (SUZUKI JR., 2003, p. 424). Ele foi demitido da em 1944 por ter se apresentado como representante da revista na Conferência dos Escritores de Bread Loaf. O problema é que tratava-se de uma mentira - o jovem Capote não estava representando nada nem ninguém. Para piorar, ele ainda teria desrespeitado o poeta Robert Frost ao dormir durante a leitura de um de seus poemas.

Em 1945, conseguiu publicar um conto na revista *Harper's Bazaar* e outro na *Mademoiselle*. Três anos depois, ganhou reconhecimento após o lançamento do seu primeiro romance - *Other voices, others rooms* (Outras vozes, outros quartos). Com o prestígio, veio um convite para retornar à *The New Yorker*. A editora de ficção da publicação, Katharine White, adorou o conto *Shut a final door* (Feche uma última porta) e pediu a volta de Capote a Harold Ross, fundador da revista. Ross, então, mandou que o editor Gus Loblano ligasse para o agente de Truman e “dissesse que a *The New Yorker* estava interessada em dar uma olhada em qualquer texto de Capote que não fosse muito psicótico”. (SUZUKI JR., 2003, p. 425).

A primeira incursão jornalística de Capote ocorreu em 1956, ao acompanhar uma excursão da ópera *Porgy and Bess* à União Soviética.

No auge da guerra fria, um trem com o elenco negro da ópera de George e Ira Gershwin *Porgy and Bess* cruzou o que se chamava de “cortina de ferro.” Capote estava a bordo, na condição de enviado especial de New Yorker, em companhia, segundo a ordem de importância da sua lista, de “cinquenta e oito atores, sete auxiliares de bastidores, dois maestros, diversas esposas e funcionários administrativos, seis crianças e a respectiva professora, três jornalistas, dois cachorros e um psiquiatra”. Gastou lápis anotando fatos, queimou neurônios inventando cenas. Descrições soberbas de lugares e instantes, personagens reais montados com a ourivesaria do romance, muito diálogo, observações ferinas, uma história completa na primeira pessoa saiu, em outubro de 1956, na New York, dividida em duas partes eqüitativamente soberanas. (INSTITUTO GUTENBERG, 1998).

O resultado foi a reportagem *Ouvindo as musas*, que, após ser publicada em duas partes na *The New Yorker*, virou livro. Seria sua primeira incursão no gênero que o consagraria dez anos depois, batizado por ele de “romance de não-ficção”. Ao invés de entregar um texto jornalístico nos moldes tradicionais, Capote aproveitou o forte apelo dramático do contexto da Guerra Fria para incorporar técnicas ficcionais à sua escrita.

Apesar de bem recebida pelo público e pela crítica, sua primeira obra não ficcional irritou parte das pessoas retratadas no livro, que acusaram o repórter Capote de criar diálogos, forjar cenas e atribuir aos personagens atitudes e pensamentos que eles negavam. Seu lado romancista, portanto, teria sobrepujado sua face jornalista - polêmica que serviu como uma espécie de aperitivo para as acusações que ele sofreria uma década mais tarde, com *A sangue frio*.

Uma das vítimas de Capote na viagem à União Soviética, Nancy Ryan, secretária da companhia, a quem ele conduziu à revelia pela estação de Brest Litovsk para um passeio empolgante inteiramente inventado, desculpou-o ao falar com o biógrafo do escritor, jornalista Gerald Clarke, autor de *Capote - Uma biografia*:

— Ele brincava com as coisas. Mas não alterava a verdade básica ou o espírito genuíno de tudo aquilo. (INSTITUTO GUTENBERG, 1998).

Ainda em 1956, Capote escreveu um perfil do ator Marlon Brando, também para a *The New Yorker*, intitulado *O duque em seu domínio*. Desta vez, nenhuma controvérsia foi registrada - Brando frisou que o escrito foi, de fato, fidedigno. Já em 1958, Truman finalmente alcançou fama e fortuna como romancista após a publicação de *Bonequinha de Luxo*, um sucesso de vendas.

Em 1959, já um escritor consagrado e um repórter de grande influência dentro da *The New Yorker*, Capote encontrou seu próximo desafio na forma de uma pequena nota de jornal. A notícia dizia que uma família próspera e tradicional, de uma cidadezinha no interior do Kansas, fora assassinada friamente dentro de casa. Truman viu no caso a chance de pôr em prática uma ideia que, há tempos, o perseguia: legitimar um novo gênero dentro da literatura e do jornalismo, o romance de não-ficção.

Capote sentiu que ali poderia alcançar o clímax de seu projeto de narrar realidade como ficção. A *New Yorker* aprovou a viagem do escritor como “enviado especial” ao Kansas para produzir um “artigo”, mas durante cinco anos ele se extenuava esculpindo um “romance jornalístico”. Entrevistou, pesquisou, perguntou, perguntou, perguntou, conquistou a cidade, levantou

os pormenores mais ínfimos, ficou amigo dos policiais e dos dois assassinos, Perry Smith e Dick Hickock, e embatucou no livro até que ambos fossem eletrocutados. O tino jornalístico levou-o a convocar a checadora da revista, Sandy Campbell, para verificar se as *informações* – nomes, datas, descrições, distâncias — estavam corretas, e *quase tudo* conferia. (INSTITUTO GUTENBERG, 1998).

Com o apoio da *The New Yorker*, Capote viajou até a cidade de Holcomb e levou consigo uma amiga, a também escritora Harper Lee - autora de *O sol é para todos*, que seria lançado em 1960. O livro demorou seis anos para ser finalizado, pois Truman não queria terminar a obra antes da execução dos assassinos que cometeram o crime. Durante este período, entrevistou, por inúmeras vezes, as pessoas que tinham qualquer relação com o crime ou com a família Clutter.

Consta (sempre e novamente) que Capote não lançou mão de 80% de suas pesquisas. Consta que se tivesse publicado 20% do material acumulado naqueles anos de entrevista acabaria com um livro de mais de 2 mil páginas. Há uma infinidade de “consta” na vida de Capote. Na obra, para felicidade geral, nada consta, a não ser talvez o melhor texto da literatura e da reportagem americana do século XX. (LESSA, 2003, p. 10-11).

No fim das contas, *A sangue frio* tornou-se seu maior sucesso junto ao público e à crítica, porém, assim como *As musas são ouvidas*, foi alvo de diversas acusações relacionadas à veracidade dos acontecimentos apresentados durante os anos que sucederam sua publicação.

Capote ainda tinha um último projeto ambicioso na banca: *Answered prayers* (Preces respondidas), romance em que pretendia apresentar um grande painel da burguesia norte-americana. Entretanto, o livro nunca seria concluído. Ao seu editor, Capote adiou a entrega da obra inúmeras vezes. O motivo era o consumo crescente de álcool e cocaína. Desde o final dos anos 1970, seu comportamento também havia mudado, o transformado num homem amargurado e solitário. Vítima do vício, Truman morreu em Los Angeles, em 1984, aos 59 anos, após sofrer uma parada cardíaca.

5.2 O gravador humano

Capote possuía uma característica peculiar no seu método de trabalho que, invariavelmente, alimentava a desconfiança na veracidade de suas obras não ficcionais. Ao entrevistar as pessoas, não fazia anotações nem usava um gravador. Ele acreditava que a anotação e a gravação intimidam e tiram a naturalidade do

entrevistado, atrapalhando a obtenção de revelações importantes - além de prejudicar a observação do ambiente e dos personagens.

Capote dizia que para realizar apropriadamente um romance de não-ficção, passou a treinar com um amigo uma técnica que ele batizou de “gravador humano”. Funciona assim: o camarada lia, em voz alta, longos trechos de um livro; em seguida, Truman tentava transcrever literalmente a passagem. Ele afirmava que havia treinado o recurso por um ano e meio, até alcançar uma precisão de cerca de 95%:

Eu sempre tive o que equivale a uma versão auditiva de uma memória fotográfica, e tudo que eu fiz foi aperfeiçoar este dom. Isso é muito importante no tipo de reportagem que eu faço, porque é absolutamente fatal fazer anotações ou usar um gravador de voz quando você entrevista alguém. A maioria das pessoas é bem pouco sofisticada sobre ser entrevistada, e se você erguer qualquer tipo de barreira mecânica, vai destruir o clima e inibir a pessoa de falar livremente. No caso de *A sangue frio*, era vital que eu vivesse dentro da situação, me tornasse parte da cena que estava registrando e não me cortar fora dela de qualquer maneira. E por isso eu me treinei nessa assim chamada técnica do gravador humano. Qualquer um pode aprendê-la, mas ela só será útil para um especialista como eu. (PLAYBOY, 1968)

No site Casa das Focas, destinado a jornalistas em início de carreira, há um artigo chamado “Quais são os 9 itens que todo jornalista deve ter?”¹⁶. Os três primeiros itens da lista são, respectivamente, bloco de notas, canetas e gravador. Em *Jornalismo investigativo*, Cleofe Monteiro de Sequeira ouve diversos repórteres experientes sobre seus métodos de trabalho - e de Fernando Rodrigues, então repórter da *Folha de São Paulo*, a recomendação é a seguinte: “É muito importante dizer para a fonte, logo de cara, que é uma entrevista. Anotar tudo. Estabelecer os limites de proximidade”. (SEQUEIRA, 2005, p. 84).

5.3 Relacionamento com seus personagens

Quanto ao tratamento das fontes, é seguro afirmar que, pelo menos em dois casos, Capote passou longe de estabelecer os tais limites de proximidade. O autor desenvolveu uma relação de amizade com seus dois “personagens” principais: Alvin Dewey e, especialmente, Perry Smith - coincidentemente (ou não), as duas fontes de informação mais importantes sobre o crime: o responsável pela investigação e o homem que cometeu os assassinatos.

¹⁶ Disponível em: <<http://casadosfocas.com.br/quais-sao-os-9-itens-que-todo-jornalista-deve-ter/>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

Relacionar-se com fontes qualificadas é essencial para a obtenção de informações reveladoras, segundo Sousa. Porém, ele alerta que é dever do repórter “não se envolver demasiadamente em relações problemáticas de amizade que podem criar dificuldades à atividade jornalística e mesmo à atividade da fonte” (SOUSA, 2005, p. 51). Também diz que é preciso ficar claro, aos olhos do jornalista e da fonte, que o relacionamento entre ambos é puramente profissional.

Goodwin também atenta para o perigo de se tornar amigo de uma fonte de informação. “Os repórteres que fazem amizade com as suas fontes de notícias, convivendo com elas tanto social quanto como profissionalmente, podem cair, de maneira fácil, na armadilha do favoritismo” (GOODWIN, 1993, p. 135). Entretanto, ele diz que é compreensível que essas relações aconteçam, principalmente em cidades pequenas:

E em ambientes jornalísticos menores, os repórteres e suas fontes têm mais oportunidades de se ver e de estar juntos socialmente porque, justamente, o ambiente é pequeno nessas pequenas cidades e são poucas as oportunidades de evitar tais encontros. (GOODWIN, 1993, p. 136).

A relação estreita entre Capote e Perry é fato notório. Rumores de um suposto relacionamento amoroso entre eles repercutem até hoje. Na época, os policiais envolvidos no caso espalharam o boato de que o autor subornava os guardas da prisão para encontrar Smith. Gerald Clarke, que passou 13 anos ouvindo confissões de Truman para escrever sua biografia nega veementemente¹⁷:

Uma grande bobagem, do começo ao fim. Não há qualquer fio de evidência a endossar tal alegação. Imagina: orgias no corredor da morte! Ridículo. Essa história teve início com um detetive de Kansas, que se sentiu mal retratado no livro de Truman. Mas ele mesmo admitiu que teria escutado tal balbúrdia de alguém que ouviu de alguém, que ouviu de alguém... E por aí vai. (CORREIO BRAZILIENSE, 2015).

A afeição que Truman sentia por Perry contrastava com sua antipatia por Dick. Alvin Dewey e sua esposa, Marie - que por diversas vezes jantaram informalmente com Capote - declararam que o autor claramente admirava Perry e não gostava de Richard Hickock. Em *A sangue frio*, esta preferência fica evidente.

¹⁷ Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/01/04/interna_diversao_arte,464598/biografo-de-trumam-capote-revela-bastidores-da-mente-do-jornalista.shtml>. Acesso em: 27 out. 2017.

Na primeira descrição de ambos, Perry é apresentado como um jovem bonito, aparentemente gentil e culto - um “maníaco por dicionários”, violonista talentoso, atraente com sua “pele cor de iodo”, seus “olhos escuros e úmidos”, “lábios rosados” e “nariz atrevido” (CAPOTE, 2003). Dick, por sua vez, é exposto ao leitor como um indivíduo perverso, frio, vulgar e pedófilo (no livro, antes de assassinar os Clutter, pretendia estuprar Nancy, mas foi impedido por Perry):

Era como se a sua cabeça tivesse sido cortada ao meio como uma maçã, e depois remontada um pouco fora de alinhamento. [...] os lábios um pouco enviesados, o nariz torto e 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).

Apesar de jornalisticamente condenável, a amizade com Perry proporcionou a conquista de declarações profundamente pessoais. À Capote, Smith confessou suas fantasias, traumas e motivações. E através da figura do condenado, o autor pôde expressar a tragédia humana que envolveu a morte dos Clutter. Também pôde adicionar ao seu romance de não-ficção uma forte carga de crítica social, como nesta transcrição de um sonho de Smith, que serve para reafirmar sua figura trágica e, ao mesmo tempo, denunciar a realidade das prisões e da pena de morte nos Estados Unidos:

O centro geográfico do sonho era uma boate de Las Vegas em que, usando uma cartola e um smoking branco, ele desfilava por um palco iluminado tocando gaita, violão, banjo e bateria, cantava “You are my sunshine” e subia sapateando um curto lance de escadas com os degraus pintados de dourado; no alto, de pé numa plataforma, agradecia ao público. Mas não se ouvia nenhum aplauso, embora milhares de espectadores se apinhassem na vasta e suntuosa platéia - um público estranho, composto quase que exclusivamente de homens, na maioria negros. Olhando para eles, o artista suado finalmente entendia seu silêncio, porque de repente percebia que eram todos assombrações, os fantasmas dos executados, dos enforcados, dos asfixiados pelo gás, dos eletrocutados - e no mesmo instante ele compreendia que estava lá para juntar-se a eles, que os degraus dourados o tinham levado ao cadafalso, que a plataforma em que se encontrava abria-se debaixo de seus pés. Sua cartola caía; urinando, defecando, Perry O’Parsons partia para a eternidade. (CAPOTE, 2003, p. 393-394).

Também existem aqueles que acreditam que Capote projetou partes de si no personagem de Perry que é mostrado no livro. Tompkins chega ao ponto de acusar Truman de inventar a questão envolvendo a fragilidade da sanidade mental de Smith

- que é apresentada no último capítulo do livro - por não entender como aquele homem tão parecido com ele seria capaz de tamanha atrocidade. Ele alega que a proximidade com Perry fez o autor substituir um assassinato premeditado cometido a sangue frio por um homicídio não antecipado realizado em um ataque de insanidade. “A arte triunfou sobre a realidade, a ficção sobre a não-ficção” (TOMPKINS, 1966, p. 57).

Mesmo assim, *A sangue frio* não esconde a faceta nociva de Perry. Capote não deixa dúvida de que foi Perry, e não Dick, quem puxou o gatilho perante Herb, Bonnie, Nancy e Kenyon Clutter. Também expõe seus discursos racistas e homofóbicos, seus ódios reprimidos e sua forte tendência à violência física. Trata-se, portanto, de um personagem “extraordinariamente complexo”, como definiu Pilkington, “capaz de posicionar um travesseiro embaixo da cabeça de Kenyon para deixá-lo mais confortável minutos antes de mata-lo com um tiro” (THE GUARDIAN, 2009).

Com Alvin Dewey, a proximidade da relação, ao que tudo indica, foi no aspecto profissional. O detetive teria facilitado o acesso de Capote aos documentos e testemunhas do caso. Truman teria tido uma relação mais íntima com a esposa de Alvin, Marie Dewey. Segundo o *The Wall Street Journal*, ao vender os direitos de adaptação do livro para a *Columbia Pictures*, Capote exigiu que Marie ganhasse um cargo como consultora do filme, que seria lançado em 1967. Pelo contrato, ela receberia US\$ 10 mil.

A amizade com os Dewey parecia incomodar o agente Harold Nye. Ao *The Guardian*, seu filho, Ronald Nye, sugeriu que Capote teria aumentado a importância de Alvin Dewey na investigação, criando uma figura heróica que não correspondia à realidade. À George Plimpton, Harold admitiu que não gostava do jeito “excêntrico” de Capote - que era assumidamente homossexual:

Al Dewey me convidou para conhecer esse cavalheiro que veio até a cidade para escrever um livro. Então nós quatro, os agentes da K.B.I., fomos até um quarto naquela noite após jantarmos. E lá estava ele vestindo um tipo novo de negligê rosa pink, de seda com rendas, desfilando pelo andar com as mãos na cintura nos contando sobre como ele iria escrever esse livro. Não foi uma boa impressão. E aquela impressão nunca mudou. (THE NEW YORKER, 1997, p. 64).

Em *A sangue frio*, Dewey é retratado como um homem justo e honrado, que respeitou a dupla de assassinos até o fim, teve a saúde debilitada pelo grande envolvimento emocional com a investigação, além de ser “profissionalmente qualificado para lidar mesmo com um caso tão complicado” (CAPOTE, 2003, p. 111)

- é, em suma, o mais próximo de um herói da história. Enquanto isso, a primeira frase usada por Truman para descrever Nye é “um homenzinho baixo” (CAPOTE, 2003, p. 117).

5.5 Retomando a análise

Este estudo tem como objetivo desvendar como uma obra que acumula tantas acusações – algumas, de fato, comprovadas – contra a veracidade do seu relato e a atuação profissional do seu autor ainda pode ser vista como um produto próprio do jornalismo. Durante o percurso desta pesquisa, a escolha foi de analisar o objeto de estudo relacionando-o de forma orgânica a cada princípio apresentado. Agora, estas análises serão retomadas, de modo a desembaraçar o entendimento do tema. O primeiro elemento abordado foi o conceito de verdade no jornalismo, considerado o objetivo único dos profissionais da área – e exigência em comum entre os códigos deontológicos da profissão. Por isso a gravidade das acusações contra a veracidade de *A sangue frio*: um livro que fere um princípio tão fundamental não poderia ser considerado uma obra jornalística.

Em resposta a essa premissa, SILVA (2006) defende que o jornalismo não deveria ser tratado como um produtor de verdades, pois cada fato noticiado é continuamente construído por cada indivíduo que compõe seu público, criando, assim, uma autonomia em relação ao objeto ao qual se referia. Schaff (1987), por sua vez, explica que a verdade só pode ser buscada, partindo do acúmulo de verdades parciais, tendo, desta forma, a incompletude como característica inerente. Algo parecido é apontado por Cornu (1994) ao admitir a inexistência de uma verdade absoluta que possa ser empregada no jornalismo.

Portanto, este trabalho defende que é arbitrário desconsiderar o valor jornalístico de *A sangue frio* por conta de suposições acerca de detalhes da obra que não corresponderiam à veracidade dos fatos, visto que nenhuma notícia ou reportagem de qualquer vertente do jornalismo contém em seu discurso a integralidade da verdade.

Em seguida, este estudo expõe os critérios de noticiabilidade, na forma dos valores-notícia elencados por Traquina (2013). Conclui-se que Truman Capote, na condição de repórter, fez uso dos principais padrões de atuação dos profissionais da reportagem em relação à avaliação do tema escolhido para ilustrar o seu romance de

não-ficção – no caso, o assassinato dos quatro membros da família Clutter – como algo de interesse ou relevância jornalística. Aqui, a intenção é ressaltar a atuação do autor como um profissional do jornalismo.

O crime continha elementos associados aos valores-notícia de morte (o crime em si); notoriedade (Herb Clutter, vítima que chegou a trabalhar para o presidente dos EUA Dwight D. Eisenhower); proximidade cultural (vítimas eram de uma família, branca e abastada financeiramente); relevância (pelo subtexto contrário à pena de morte); novidade (pela linguagem inovadora do romance de não-ficção); tempo (trabalho de reportagem propício a reedições); violência, infração e escândalo (associados à brutalidade do assassinato); e a notabilidade, visto que Capote conseguiu transformar o caso e seus personagens em elementos tangíveis, próximos do leitor.

Já os critérios referentes às condições de produção da reportagem foram totalmente subvertidos por Capote e pela revista que o empregava, a *The New Yorker*. Ao optar por uma cobertura de difícil realização e longa duração, quebrou o princípio da disponibilidade; por não se importar em dar destaque ao mesmo assunto por quatro edições seguidas, foi descumprido o valor do equilíbrio; por desconsiderar a utilização de elementos visuais, como fotografias das vítimas para ilustrar o texto, contrariou a visualidade; por ignorar o “furo” jornalístico na escolha do tema, contrariou o critério da concorrência; e evitou o valor-notícia do dia noticioso de forma natural, por se tratar de uma revista semanal.

Ou seja, o “repórter Capote” insubordinou o modo de produção tradicional do jornalismo, mas se manteve atento aos elementos que trazem importância ao conteúdo jornalístico. Além disso, soube construir seu texto de modo a maximizar seu alcance junto ao público, o que foi demonstrado com a observância aos valores-notícia de construção.

A simplificação está na aparente falta de ambiguidade do caso retratado – por exemplo, as vítimas e os assassinos são identificados desde as primeiras páginas. A relevância impressa no tema foi comprovado pelo sucesso de vendas do livro. A personalização pode ser percebida pela valorização da humanidade dos protagonistas do livro – principalmente Perry Smith, que ganha uma descrição tridimensional e empática. A dramatização está presente na maioria das cenas escritas, mas especialmente nos acontecimentos que abrem e fecham a história: o assassinato dos Clutter e a execução de Perry e Dick. Finalmente, a consonância é observada na

inserção do caso que fora notícia nos jornais dentro de uma estrutura própria dos romances.

Depois, buscou-se diluir a dicotomia entre objetividade (apontada como um critério básico na busca pela verdade) e subjetividade no jornalismo, para mostrar que *A sangue frio* pode ser considerado um trabalho objetivo, mesmo contendo uma linguagem por vezes subjetiva. Para tanto, é destacada a visão de Bucci (2000) sobre o assunto. Ele defende que a personalidade do jornalista – que é, lembremos, um ser humano – compromete o distanciamento idealizado pelos defensores da objetividade. Isso ocorre pela falta de diferenciação entre o sujeito (repórter) e o objeto (a fonte), o que perturba a crença na capacidade do profissional em emitir um relato absolutamente objetivo e imparcial. Vale, assim, justificar a relação deveras próxima entre Truman Capote e sua principal fonte, o protagonista do seu livro, Perry Smith – que até hoje é alvo de críticas e desconfianças, comumente utilizada como argumento contra a credibilidade do autor de *A sangue frio*.

Apesar de ser um narrador ausente, um descritor de terceira pessoa, Capote não atua como um repórter indiferente aos acontecimentos. Seu ponto de vista, seus sentimentos e suas preferências pessoais podem ser percebidas ao longo do texto, desde que se tenha um conhecimento prévio sobre as condições em que o livro foi produzido. Mas isso não necessariamente diminui a qualidade ou a confiabilidade do relato, assim como o distanciamento e a pretensa imparcialidade não são garantias de uma notícia ou reportagem totalmente fiel aos fatos (BUCCI, 2000).

Mesmo sendo alvo de críticas, a postura de Capote adicionou contexto, perspectiva e interpretação ao caso, fundamentos geralmente ausentes em reportagens realizadas integralmente a partir dos preceitos da objetividade (TRAQUINA e MESQUITA, 2003). Entretanto, mesmo as desaprovações contra a existência de um produto jornalístico que contenha elementos subjetivos – neste caso, *A sangue frio* – podem ser rebatidas pela comprovação do cumprimento de três dos quatro critérios de objetividade apontados por Tuchman (apud TRAQUINA, 2005). O único que não é respeitado é o que demanda que as informações sejam estruturadas com base no formato da pirâmide invertida. Contudo, Tuchman reconhece que esta é a norma mais problemática, pois carrega consigo ingredientes de parcialidade, visto que o repórter poderia se basear em seus valores pessoais para determinar o que é mais ou menos importante dentro de um acontecimento.

O próximo passo foi situar a obra dentro dos domínios do jornalismo literário, ramificação que serve de subterfúgio perante a realidade insípida das redações de jornal, que, segundo Pena (2006), deixaram os interesses da sociedade de consumo sobrepujarem os valores primordiais da profissão. Apesar de Capote ter defendido o caráter “imaculadamente factual” de sua obra, e de já termos mostrado que ela se enquadra nos critérios de objetividade, o fato da produção de *A sangue frio* ter subvertido o modo de produção jornalístico convencional – junto com a forte presença de elementos subjetivos em sua narrativa – situa o romance de não-ficção dentro deste escopo.

A sangue frio perfaz a chamada “estrela de sete pontas” trazida por Pena (2006), que caracterizam uma obra jornalística como, também, literária. Os recursos do jornalismo são potencializados pela associação das técnicas ficcionais ao modelo de reportagem. Os limites do acontecimento cotidiano foram ultrapassados pela falta de compromisso com a novidade dos fatos retratados no livro. Uma visão ampla da realidade foi apresentada ao descrever com profundidade os personagens e os desdobramentos relacionados à morte dos Clutter. A cidadania foi exercitada ao trazer um pano de fundo repleto de críticas sociais à realidade dos EUA pós-guerra. As correntes do lead foram rompidas. As fontes oficiais foram evitadas, dando preferência à versão de testemunhas que normalmente não seriam consultadas. Por último, até mesmo a existência deste estudo comprova a perenidade do trabalho de Truman Capote.

A exposição dos princípios que caracterizam os romances-reportagem foi feita por entendermos que é o modelo tradicional no qual *A sangue frio* melhor se encaixa. Trata-se do gênero que proporciona, em forma de preceito, a desobediência à regra que proíbe a participação do jornalista e a valorização do personagem (BIANCHIN, 1997), em sua forma incompleta e fragmentada, como toda fonte o é. Além disso, admite que o conteúdo da reportagem nada mais é do que uma ilusão da realidade, um produto calcado na verossimilhança – pensamento que é nublado pela crença na objetividade, a fé na possibilidade da existência de um relato completamente verdadeiro e imparcial.

Já a ficção jornalística é apresentada pelos questionamentos que traz ao debate, por tratar-se da única vertente conhecida que não tem qualquer compromisso com a verdade. Seus partidários defendem que a realidade sempre é socialmente construída. Um real acabado inexistente, assim como uma verdade absoluta (PENA,

2006). Novas informações, compreensões e perspectivas são inseridas diariamente. O passado é refeito diariamente a partir do presente. Logo, uma obra que destacada há quase seis décadas, apontada como uma das precursoras do novo jornalismo pelo próprio Tom Wolfe (1973) e um marco nas relações entre jornalismo e literatura, invariavelmente será um alvo eterno de reinterpretações, dúvidas e acusações.

Diante dos referenciais teóricos apontados, é possível olhar para a obra de Capote como um produto das mais variadas vertentes do jornalismo, que plana entre os universos factual e subjetivo. Uma reportagem que potencializa sua linguagem objetiva com técnicas ficcionais, realizada por um repórter (ou escritor, ou ambos) que subverteu os meios tradicionais de produção, mas soube reconhecer os elementos com apelo jornalístico na hora de contar a história das mortes de Herb, Bonnie, Nancy, Kenyon, Dick e Perry.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, vale ressaltar que a intenção deste estudo não é exaltar ou mesmo justificar o uso da mentira dentro do jornalismo. Por óbvio, é primordial que a busca pela verdade norteie a atuação profissional de todo jornalista. O objetivo desta pesquisa é somente afirmar *A sangue frio* como uma obra jornalística não ficcional. Para tanto, comprovou que o livro atende aos critérios de objetividade e às normas que regem o jornalismo literário – dois polos distantes que se encontram no romance de não-ficção de Truman Capote, mostrando que uma abordagem subjetiva não necessariamente elimina o caráter factual de uma reportagem. Também mostrou que, dentre as acusações contra a veracidade da obra, apenas aquelas sem maiores efeitos práticos sobre os acontecimentos retratados foram, de fato, comprovadas – como o valor de uma vaca leiloadada ou o número de dias que os detetives levaram para visitar a casa de Dick –, enquanto as outras, mais graves, ainda habitam no campo das suposições.

Neste ponto, cabe questionar se este apego às minúcias de cada informação apurada não é um reflexo natural da crença na infalibilidade da objetividade – na existência de um relato desinteressado, livre de preconceitos, equilibrado e infalível, como ironicamente apontou Merrill (1984). Justamente por isso, os dois tópicos que abrem o desenvolvimento deste estudo mostram um resumo de *A sangue frio* e a íntegra da notícia publicada no *The New York Times* sobre o caso, um dia após o ocorrido.

Se considerarmos, pura e simplesmente, somente as normas de objetividade que há décadas orientam profissionais nas redações e estudantes de jornalismo nas salas de aula, então a notícia de 300 palavras do *The New York Times* é um produto melhor acabado, mais confiável e digno de ser reconhecido como uma “obra” jornalística do que *A sangue frio* – um livro de mais de 400 páginas, que expressa as consequências do crime; aprofunda o perfil das vítimas, dos assassinos e das pessoas envolvidas; problematiza a questão da pena de morte; denuncia o panorama de profunda desigualdade social dos EUA pós-guerra...

Além disso, Truman Capote também mostra que é possível fazer jornalismo subvertendo o cânone que rege o modo de produção e a atuação profissional na área. Capote não se comportava como um jornalista. Não entrevistava como um jornalista. Não registrava informações como um jornalista. Não escrevia como um jornalista. Não

se vestia, falava, caminhava ou, enfim, se comportava como um jornalista. Porém, mesmo assim, escreveu um clássico do jornalismo.

Pessoalmente, considero reconfortante a existência de uma obra como *A sangue frio*, que se apresente com um rótulo tão naturalmente problemático como “romance de não-ficção”. Por isso o escolhi como objeto de estudo. Para mim, é uma lembrança de que existiram e sempre existirão novas formas de fazer jornalismo – inusitadas, polêmicas e revolucionárias –, que inevitavelmente serão chamadas de mentirosas ou indignas de confiança por aqueles amarrados aos modelos tradicionais. É a prova de que, de tempos em tempos, o jornalismo encontra novas formas de entender o mundo, lá fora.

REFERÊNCIAS

ADLER, Renata. **Gone: The Last Days of The New Yorker**. Nova York: Simon & Schuster, 2011.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BBC. **In Cold Blood – the book that changed me**. In: Magazine, 19 jan. 2015. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/magazine-30846163>>. Acesso em: 27 out. 2017.

BIANCHIN, Neila. **Romance reportagem: onde a semelhança não é mera coincidência**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BUCCI, Eugênio. **Sobre Ética e Imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

CLARKE, Gerald. **Capote – uma biografia**. São Paulo: Globo Livros, 2006.

CORNU, Daniel. **Ética da informação**. Bauru: EDUSC, 1998.

CORNU, Daniel. **Jornalismo e Verdade: Para Uma Ética da Informação**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

COSTA, Caio Túlio. **Ética, jornalismo e nova mídia: Uma moral provisória**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

GOODWIN, Eugene. **Procura-se ética no jornalismo**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1993.

HELLIKER, Kevin. **‘Capote Classic ‘In Cold Blood’ Tainted by Long-Lost Files**. In: The Wall Street Journal, 8 fev. 2013. Disponível em: <<https://wsj.com/articles/SB10001424127887323951904578290341604113984>>. Acesso em: 20 set. 2017

_____. **‘In Cold Blood’ Killer’s Never-Published Memoir Raises Questions About His Motive**. In: The Wall Street Journal, 17 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/the-lost-memoir-of-americas-most-infamous-murder-1489759410>>. Acesso em: 22 set. 2017.

HILL, Pati. **Truman Capote, The Art of Fiction Nº17**. In: The Paris Review, 1957. Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/interviews/4867/truman-capote-the-art-of-fiction-no-17-truman-capote>>. Acesso em: 20 set. 2017.

INSTITUTO GUTENBERG. **Novo Jornalismo**: Truman Capote. Boletim Nº 20, Janeiro-Fevereiro de 1998, Disponível em: <<http://www.igutenberg.org/newjorna.html>>. Acesso em: 20 set. 2017.

KEENAN, John. **Truman Capote and the old failings of New Journalism**. In: The Guardian, 5 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/dec/05/truman-capote-failings-new-journalism-in-cold-blood>>. Acesso em: 22 set. 2017.

KNICKERBOCKER, Conrad. **One Night on a Kansas Farm**. In: The New York Times, 16 jan. 1966. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-blood2.html>>. Acesso em: 20 set. 2017.

LAGE, Nilson. **Ideologia e Técnica da Notícia**. 3ª Ed. Florianópolis: Insular, 2001.

LESSA, Ivan. **Sangue quente no chicote**. In: CAPOTE, Truman. A sangue frio. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LIPPMAN, Walter. **Opinião Pública**. 2 Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

MCCRUM, Robert. **The 100 best novels: No 84 – In Cold Blood by Truman Capote (1966)**. In: The Guardian. 27 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/27/100-best-novels-84-in-cold-blood-truman-capote-observer-robert-mccrum>>. Acesso em: 27 out. 2017.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PILKINGTON, Ed. **In Cold Blood, half a century on**. In: The Guardian, 16 nov. 2009. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2009/nov/16/truman-capote-in-cold-blood>>. Acesso em: 27 out. 2017.

PLAYBOY. **Truman Capote – Playboy Interview**. In: Scraps From The Loft, 16 nov. 2016. Disponível em: <<http://scrapsfromtheloft.com/2016/11/16/truman-capote-playboy-interview/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

PLIMPTON, George. **Capote's Long Ride**. In: The New Yorker, 13 out. 1997. Disponível em: <<http://archives.newyorker.com/?i=1997-10-13#folio=062>>. Acesso em: 20 set. 2017.

_____. **The Story Behind a Nonfiction Novel**. In: The New York Times. 16 jan. 1966. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html>>. Acesso em: 20 set. 2017.

SCHAFF, Adam. **História e Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SEQUEIRA, Cleofe Monteiro de. **Jornalismo Investigativo**. São Paulo: Summus, 2005.

SILVA, Marconi Oliveira da. **Imagem e verdade: jornalismo, linguagem e realidade.** São Paulo: Annablume, 2006.

SODRÉ, Maria; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de Reportagem: Notas sobre a Narrativa Jornalística.** São Paulo: Summus, 1986.

SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de Jornalismo Impresso.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2005.

STEINER, George. **A cold-blooded happening.** In: The Guardian. 2 dez. 1965. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/1965/dec/02/classics>>. Acesso em: 20 set. 2017.

SUZUKI JR., Matinas. **Nem tudo é verdade, apesar de verdadeiro.** In: CAPOTE, Truman. A sangue frio. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

THE NEW YORK TIMES. **Wealthy Farmer, 3 Of Family Slain.** 16 nov. 1959. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-headline.html>>. Acesso em: 17 set. 2017.

TOMPKINS, Phillip K. **In Cold Fact.** In: Esquire, jun. 1966. Disponível em: <<http://archive.esquire.com/issue/19660601>>. Acesso em: 22 set. 2017.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: Volume I, Porque as notícias são como são.** Florianópolis: Insular, 2005.

_____. **Teorias do Jornalismo: Volume II, A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional.** Florianópolis: Insular, 2013.

TRAQUINA, Nelson; MESQUITA, Mário. **Jornalismo Cívico.** Lisboa: Livros Horizontes, 2003.

VOSS, Ralph F. **Truman Capote and the Legacy of In Cold Blood.** Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2015.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação.** Lisboa: Editora Presença, 1987.

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

YAGODA, Ben. **About Town: The New Yorker and The World it Made.** Cambridge: Da Capo Press, 2001.

_____. **Fact Checking “In Cold Blood”.** In: Slate, 20 mar. 2013. Disponível em: <http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2013/03/fact_checking_in_cold_blood_what_the_new_yorker_s_fact_checker_missed.html>. Acesso em: 25 set. 2017.