

## O NON-FICTION NOVEL EM PARALAXE: DUAS LEITURAS POSSÍVEIS DE *IN COLD BLOOD*, DE TRUMAN CAPOTE\*

### THE NON-FICTION NOVEL IN PARALLAX: TWO POSSIBLE READINGS OF TRUMAN CAPOTE'S *IN COLD BLOOD*\*

Manfred Rommel Pontes Viana MOURÃO\*\*  
Roseli Barros CUNHA\*\*\*

**Resumo:** Este artigo busca, através de uma discussão sobre a dupla natureza discursiva da obra *In cold blood* (1965), de Truman Capote, apontar para duas leituras feitas do gênero ícone do jornalismo literário estadunidense: a primeira desvela os traços que fariam do gênero um legítimo “romance de não-ficção”, tal como sugeriu Capote; a outra sonega esta nomenclatura. Valemo-nos de uma análise da obra segundo as premissas da *Reader-Response Criticism*, avaliando as relações de texto, contexto e leitura, conforme advoga Richard Beach (1993), exame cujos traços salientam as nuances de caráter sócio-histórico e a estrutura dos elementos referenciados. Esses traços serão pensados de acordo com a atmosfera de produção da obra, relacionados, ainda, com os tipos de abordagem que alguns analistas elucidaram sobre o gênero. Nesse âmbito, buscamos problematizar, a partir da avaliação de duas leituras da obra, o desacordo em termos de gênero. Propomos um estudo metodologicamente pautado nas observações de Beach (1993), mas também nos serão de grande utilidade as leituras do romance feitas, primeiro, por Jesse Brady (2006), e, posteriormente, por Philip K. Thompkins (1968), Gerald Clarke (1989) e Ralph Voss (2011).

**Palavras-chave:** Gêneros literários. *In cold blood*. Leituras Literárias. *Nonfiction novel*.

**Abstract:** Through a discussion about the double discursive nature of *In cold blood* (1965), by Truman Capote, this paper presents two possible readings for the icon genre of American literary journalism. The first reading unveils the features that would make “non-fiction novel” a genre, as suggested by Capote; while the other would withhold this nomenclature. The readings are also the basis for the problematization of the conflict in terms of genre. Reader-Response Criticism is used to evaluate the relations of text, context and reading, as advocated by Richard Beach (1993), as well as to exam the features that highlight the nuances of socio-historical character and structure of the referenced elements. These features are considered according to the production atmosphere of the work, as highlighted by some analysts. Analyses are based on Beach (1993), on the readings of the novel made by Jesse Brady (2006), Thompkins (1968), Gerald Clarke (1989) and Ralph Voss (2011).

**Keywords:** Literary genres. *In cold blood*. Readings. Nonfiction novel.

### Introdução

Percebemos, no decorrer do século XX, que a teoria literária permitiu abordar os objetos literários segundo algumas correntes. Obras canônicas sobre o assunto, como *Teoria da*

---

\* Este texto é uma adaptação de três tópicos da dissertação de mestrado *Cinco leituras de In cold blood, de Truman Capote, e uma teoria dos gêneros literários* (MOURÃO, 2015).

\*\* Doutorando em Letras (Literatura Comparada) na Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: manfred\_rm@hotmail.com.

\*\*\* Professora da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: roselibc@gmail.com.

*literatura* (1942 – 1951) de Austin Warren e René Wellek, mostram-nos uma grande profusão dos estudos literários, ao abordar conceitos, categorias e desdobramentos no transcurso das ideias ligadas ao assunto na história, que culminariam com a criação da disciplina Teoria da Literatura.

No universo dessa disciplina, algumas vertentes estariam disponíveis para o enfoque das obras literárias, que podemos dividir em cinco grupos relativamente coesos: 1. Formalismo e *New Criticism*: de modo geral estas escolas teóricas acentuam os elementos internos da própria obra; 2. Estruturalismo e Pós-estruturalismo: analisam a relação binária entre os elementos do discurso, o jogo entre significantes e significados; 3. Estética da Recepção e do Efeito: procura verificar como os leitores interpretam e respondem às obras; 4. Crítica histórica e cultural: ressalta os preceitos de lugar, história e autoria para a definição da literatura; 5. Crítica política: intervém na teoria a partir das noções políticas de classe, gênero, raça (LYNN, 2011, p. 17).

Todas essas teorias possuem certa relevância para os estudos da literatura; contudo, com muita frequência, elas sonogam a existência de outras. Para Terry Eagleton (2006), a teoria literária é generalizadora e elabora princípios sem observar fatores específicos. As obras literárias, assim, estão diretamente ligadas às maneiras de se abordar os textos, mas os textos e as teorias são diferentes: “A teoria literária deve refletir a natureza da literatura e da crítica literária. Mas são muitos os métodos da crítica literária.” (EAGLETON, 2006, p. 297-298).

Pensando de uma perspectiva bakhtiniana, podemos dizer que os gêneros, um dos mais importantes componentes da Teoria Literária, são abertos a interpretações múltiplas, conforme a delimitação clássica: tipos relativamente estáveis de enunciados (BAKHTIN, 2003). Ora, ao focarmos os apontamentos sobre os gêneros, facilmente perceberemos que os textos sujeitos ao estudo desse componente ganham conotações diferentes de acordo com a escolha da vertente de estudo, possibilitando ver as formas literárias em paralaxe.

Assim, para delimitar um caminho de análise dos gêneros, escolhemos a *Reader-Response Theory*, método cuja característica geral é examinar as respostas dos leitores às obras. Este artigo analisa um objeto específico, para chamar a atenção das escolhas teóricas que cobrem os estudos de gênero e recepção: trata-se do *non-fiction novel In cold blood* (1965), de Truman Capote (1924 – 1984), que nos leva a questionar a natureza dos campos jornalístico e literário.

Sistematicamente, analisamos: 1. As teorias da recepção e sua utilidade para os estudos de gêneros, e 2. O romance de Capote sob a perspectiva da ficção, elencando uma interpretação positiva sobre o termo *non-fiction novel* (romance de não-ficção) e uma crítica a respeito dele.

Buscamos, ainda que provisoriamente, entender alguns dos mecanismos levados em consideração para examinar essa obra e como as teorias da recepção oferecem uma percepção aberta do processo de interpretação.

### ***Reader-Response Theory***

O estudo da leitura é uma prática antiga, que já remonta às análises da poética clássica. No entanto, ele só se torna teoria estruturada a partir da segunda metade do século XX, com os estudos da recepção e do efeito. Entre os trabalhos dessa linha teórica, destacam-se nomes como Walker Gibson, Wayne Booth, Wolfgang Iser, Umberto Eco, Michael Riffaterre, Brooke-Rose, Prince, Jonathan Culler, Norman N. Holland e Stanley Fish (BEACH, 1993, p. 17)<sup>1</sup>.

Para eles, o texto ganha conotações diferentes na medida em que as expectativas dos leitores mudam. Hans-Robert Jauss (1994) trabalha o conceito “horizonte de expectativas” na terceira e quarta tese do seu *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Segundo ele, é através de um panorama que determinamos o caráter artístico da obra literária. O autor efetua um exame que busca verificar a distância entre o horizonte e a obra, ou seja, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a mudança de horizonte apresentada pela nova leitura. Assim, a mudança de expectativa determina o caráter da obra literária.

Segundo essa visão, o texto nunca é o mesmo em termos de leitura, apresentando múltiplos significados na medida em que novas leituras dele são feitas. Os leitores respondem de formas diferentes porque encaram o texto de maneiras diferentes; logo, ao invés de entender o texto como um todo fechado, essa teoria abre espaço para muitas leituras.

Cada teórico apresenta perspectivas diferentes para este método. Jauss, por exemplo, foca-se nos aspectos históricos que auxiliam o leitor na interpretação do texto e defende uma crítica centrada no público, localizado historicamente, de uma obra e cuja especificidade é estudar a relação entre a recepção no passado e no presente. A perspectiva é abertamente histórica, já que sustenta “a forma como uma obra literária, no momento histórico da sua apresentação, satisfaz, ultrapassa, desilude ou refuta as expectativas do público proporciona, obviamente, um critério para a avaliação do seu valor estético.” (JAUSS, 1994, p. 28).

No nosso caso, em função de considerarmos necessários os elementos internos e externos ao texto para a sua compreensão, procuramos a comunhão das tendências. A *Reader-Response Criticism* admite focar tanto na resposta do leitor quanto no confronto com os aspectos objetivos

---

<sup>1</sup> Todas as traduções são dos autores do artigo, excetuando os trechos da versão em português do romance analisado, traduzida por Sérgio Flaksman (CAPOTE, 2003).

do texto, podendo, o analista, examinar a descrição de como os leitores devem responder aos textos ou na própria resposta do leitor (LYNN, 2005). Assim, o interlocutor da obra pode avaliar muitos aspectos, sejam eles textuais, sociais, culturais, psicológicos, empíricos etc., devido aos muitos propósitos que a leitura pode ter.

Cada um desses propósitos, por sua vez, aponta para outras modalidades menores e específicas, interligados em um sistema de interpretações. Esses modelos possuem suas variações, constantemente conectadas. Como assegura Beach (1993), a leitura se centra em três elementos: o texto, o contexto e o leitor. Por esse motivo, o exame de todas as categorias é fundamental para a compreensão de uma obra.

Segundo o *Reader-Response Criticism*, os mecanismos textuais podem ressaltar o que delimita um gênero, pois o leitor possui uma determinada compreensão de que, por exemplo, em uma história em que o cerne da intriga envolve crimes e a busca por suspeitos trata-se de uma narrativa policial. Segundo Ralph Cohen (1986, p. 212), a compreensão dos gêneros segundo o viés da sua recepção compactua a leitura às convenções dos textos:

Meu ponto não é que as convenções interpretativas não existem, mas que elas existem dentro da crítica literária e da teoria literária e que a tentativa de definir tais convenções leva meramente – como os exemplos de Wolfgang Iser, Stanley Fish, e Jacques Derrida ilustram – a diferentes pontos de vista da leitura de convenções. [...] Os gêneros são identificados pelas convenções de leitura. Mas convenções de leitura são elas próprias partes de gêneros ou gêneros. Assim, convenções de leitura estão elas mesmas envolvidas no problema da especificação genérica<sup>2</sup>.

Sem convenções não existe teoria, mesmo que neste método se dilate as possibilidades de leitura das obras. Por isso, devemos observar que esta análise acerca do objeto em questão, alcunhado de “romance de não-ficção”, utiliza-se de postulados presentes em muitas teorias do texto, pois são destes (pré)conceitos que se pode extrair uma visão da obra. Em suma, para a *Reader-Response Criticism*, o objetivo principal é verificar a resposta do leitor ou as possibilidades de leitura deles.

Ademais, já delimitado o método e objeto, cumpre lembrar que certas teorias dos gêneros literários mostram alguns traços determinantes para a existência dos gêneros segundo diversas perspectivas, sendo possível traçar uma classificação das formas literárias por meio de sua característica de ficção. Uma conhecida abordagem dos gêneros é a dos modos ficcionais, de

---

<sup>2</sup> No original: “My point is not that interpretative conventions do not exist, but that they exist within literary criticism and literary theory and that the attempt to define such conventions merely leads – as the examples of Wolfgang Iser, Stanley Fish, and Jacques Derrida illustrate – to different views of reading conventions. [...] Genres are identified by reading conventions. But reading conventions are themselves parts of genres or genres. Thus reading conventions are themselves involved in the problem of generic specification.”

Robert Scholes. Para ser breve, o autor usa o termo gêneros, ao invés de modos (usados por Northrop Frye), para elucidar o caráter ficcional das obras. Segundo ele, existiriam três categorias ficcionais: aquela que descreve a realidade melhor do que ela é (romance), aquela que a descreve pior do que ela é (sátira) e aquela que descreve a realidade igual a ela (história) (*apud* STALLONI, 2014, p. 34). Seguindo o arcabouço teórico de Scholles, os modos ficcionais mostram que o romance e a sátira são ficções, contrapondo-se, assim, à história. Contudo, essa distinção é válida somente para o exame das obras a partir de critérios textuais específicos, elencados pelo próprio autor em sua obra.

Conforme o entendimento dos teóricos adiante expostos, apontamos para duas leituras possíveis a respeito da classificação *nonfiction novel*: uma histórica (em que as convenções de gênero são observadas à luz da sua produção e contexto) e outra crítica (em que as mesmas convenções são criticadas a partir da análise das fontes e estratégias narrativas do autor).

### **Um romance de não-ficção à luz de outro**

Apresentamos a leitura de Jesse Brady (2006) sobre o romance de não-ficção, cuja principal característica é fazer um percurso histórico do romance e do jornalismo americano até os anos 1960 e, ali, identificar os elementos que fazem do gênero analisado uma forma específica. Para isso, o autor faz, em sua tese, uma análise comparada do romance de Capote e *The armies of the night* (1968), de Norman Mailer (1994).

Brady aborda elementos históricos que foram fundamentais para o surgimento do novo gênero, contrastando a obras anteriores, seja na linha da literatura ou do jornalismo. Ele observa que o romance de Capote tem que ser lido à luz de outras formas e modelos para ser entendido como um romance de não-ficção. Igualmente, os “novos jornalistas” eram pensados dentro desse epíteto porque lidavam com um tipo peculiar de trabalho jornalístico ou tinham vínculos com a literatura realista, em detrimento dos jornalistas anteriores.

A tese salienta o empreendimento dos autores, tanto Capote quanto Mailer, os quais tinham uma carreira sólida no jornalismo e, nos anos 1960, buscaram elaborar obras de caráter mais aberto do que o formato padrão das reportagens, devido à crise do romance americano e do jornalismo tradicional. Em defesa dessa hipótese, Brady salienta que o romance de não-ficção é um gênero cuja definição ocorre pela relação que ele tem com os romances e as obras jornalísticas americanas.

Enquanto o Novo Jornalismo era um tipo de movimento amplo e dinâmico, o romance de não-ficção seria algo específico: “a tentativa de transformar as notícias em literatura.”

(BRADY, 2006, p. 4)<sup>3</sup>. Com efeito, o estudo mostra que os dois gêneros, romance e reportagem, embora apresentem marcas dissemelhantes, trabalham com elementos suficientes para validar uma forma híbrida. Segundo as palavras do mesmo autor: “Espero revelar algumas das complexidades e elementos que são exclusivos do romance de não-ficção e mostrar como ele responde a seu tempo, especialmente quando trata dos modos tradicionais de jornalismo e ficção escritos que começaram a falhar.” (BRADY, 2006, p. 4)<sup>4</sup>.

O romance realista americano que, de início, buscava uma relação direta com os fatores socioeconômicos daquela sociedade, passou por uma transformação devido à rápida industrialização do período pós-guerra. Nesse sentido, as novas formas de transformação social trouxeram para a ficção um novo paradigma de arte que questionou o realismo tradicional em troca de um realismo contestador:

Desta forma, o romance realista conecta leitores com o mundo, enquanto entram em um diálogo com o que está sendo representado. O romance realista, então, serve a um propósito maior: criar e manter um discurso político e social entre seus leitores. Mas como a ligação entre o romance e o mundo real é cortada, as conexões sociais e políticas tornam-se mais abstratas e universais. No entanto, como o fabulista de ficção tenta subverter o paradigma do realismo criado, o fabulismo em si carece de um paradigma coerente próprio. Os muitos elementos que ele usa para assaltar o realismo são os mesmos que tornam impossível para o realismo substituir o fabulismo com alguma coesão ou unidade (BRADY, 2006, p. 11)<sup>5</sup>.

Destarte, a Literatura Americana do fim dos anos 1950 e início dos anos 1960 buscava uma nova forma de fabulação e realismo, em que estes elementos, ao invés de se dissociarem, unificaram-se. Tal fato ocorrera por conta de uma série de circunstâncias que mudaram as formas de fazer ficção nos EUA de então, entre elas, a Guerra do Vietnã, a crise social americana, os movimentos libertários, a marcha ao Pentágono etc. Aliás, são os fatos, ou melhor, as versões dos fatos sobre a realidade americana, que se tornaram a fonte de inspiração para a mudança nas formas de escrita nos EUA.

Brady (2006) explica que o jornalismo nos anos 1960 passou por um momento de crise, em que as ideias convencionais de jornalismo e objetividade foram completamente

---

<sup>3</sup> No original: “*attempting to turn the news stories into literature*”.

<sup>4</sup> No original: “*I hope to reveal some of the complexities and elements that are unique to the nonfiction novel and to show how it responded to its time, especially when traditional modes of journalism and fiction writing began to fail*”.

<sup>5</sup> No original: “*in this way, the realist novel connects readers with the world, as they enter a dialogue with what is depicted. The realist novel then serves a greater purpose: to create and maintain a social and political discourse among its readership. But as the link between the novel and the real world is severed, the social and political connections become more abstracted and universal. However, as fabulist fiction attempts to subvert the paradigm realism created, fabulism in itself lacks a coherent paradigm of its own. The very elements that it uses to assault realism are the same that make it impossible for fabulism to replace realism with anything cohesive or unified*”.

transformadas. Essa revolução nas notícias mudou a forma de se encarar o jornalismo, não mais percebido objetivamente, mas como uma forma de construção social e ideológica, que tinha por objetivo pregar determinadas visões acerca da realidade e dos fatos até então. Estudos relevantes como os de Gaye Tuchman (1993) ou Michael Schudson (2011) buscaram justamente retratar tal mudança, arguindo que a imprensa estadunidense passara por um momento de crise e a consequência natural disso fora uma revolução nos meios de comunicação.

A abordagem de Brady mostra que o próprio jornalismo não se contentava com o formato burocrático da época. Nesse âmbito, surgiram ou evoluíram inúmeras revistas especializadas em fazer um jornalismo diferente e alternativo, com vistas a desmistificar a cultura do jornalismo objetivo que se instaurara em todo o território americano:

À medida que a realidade social começou a mudar tremendamente no desenvolvimento dos anos sessenta, muitos jornalistas tradicionais e do *mainstream* se agarraram às noções mais antigas de notícias e reportagens, embora eles já não ressoassem mais com seu público. No entanto, havia aqueles que sentiam que era hora de tentar algo diferente, era o tempo para quebrar algumas das regras que foram construídas artificialmente e ver o que havia além delas (BRADY, 2006, p. 27)<sup>6</sup>.

A nova forma de fazer reportagens foi imensurável nos EUA dos anos 1960, fosse caracterizada por ficção ou não. Este fato, em parte, se dá em função de novas formas que começam a perambular no cenário literário norte-americano. Malcolm Bradbury (1991, p. 170) dá a alcunha de “hiper-realismo autoquestionador” aos escritos de tais autores durante a época; uma maneira, segundo o autor, de penetrar na realidade através da ficção e impulsionar os escritores para o mundo da reportagem e os repórteres para a forma ficcional. Através da história divulgada ficcionalmente, poder-se-ia não mostrá-la, mas subvertê-la, uma proposta que subvertia boa parte da história americana dos anos 1960, muitas vezes tida como uma grande ficção ideológica.

O Novo Jornalismo, alcunhado por Tom Wolfe em 1973, tinha nomes de peso tanto do jornalismo quanto da ficção, destacando-se Gay Talese, E. W. Johnson, Joan Didion, Hunter Thompson entre outros. Nesta corrente se destacam os aspectos ficcionais usados na reportagem. Contudo, como acentua Wolfe (1996) em seu manifesto, é provável que

---

<sup>6</sup> No original: “As the social reality began to shift to tremendously as the Sixties developed, most mainstream and traditional journalists clung to the older notions of news and reporting even though they no longer resonated with their audience. However there were those who felt that it was time to try something different, time to break some of the rules that were artificially constructed and see what lay beyond.”

reportagens com características das obras de ficção possuam vestígios muito mais antigos do que se propõem aquelas dos anos 1960 e 1970.

Wolfe aponta que o Novo Jornalismo deveria ser um manifesto da nova reportagem norte-americana, que propunha ao jornalista mais liberdade e tempo para efetuar seus trabalhos. As revistas *New Yorker*, *Esquire*, entre outras, abriram espaço para essas reportagens, procurando por jornalistas que buscassem uma espécie de trabalho aprofundado da realidade.

A cena, a seguir, aprofunda e detalha as ações descritas, com foco no detetive Harold Nye, a procura de um dos suspeitos, Dick Hickock:

De lá, Nye seguiu de carro na direção norte por estradas locais precárias. Quando se aproximava da propriedade dos Hickock, parou em várias casas próximas; dizia que não sabia o caminho, mas na verdade queria fazer perguntas sobre o suspeito. [...] A noite já tinha caído quando Nye bateu à porta da casa de fazenda de quatro aposentos, acinzentada pela exposição ao tempo. Era como se uma visita como aquela fosse esperada. O sr. Hickock convidou o detetive a entrar na cozinha, e a sra. Hickock ofereceu-lhe café. Talvez, se soubessem o verdadeiro significado de sua presença, teriam recebido o visitante de forma menos generosa, mais reservada. Mas não sabiam, e durante as horas em que os três conversaram, o nome Clutter jamais foi mencionado, nem a palavra homicídio. Os pais aceitaram o que Nye lhes deu a entender – que estava à procura do filho deles só por violação da condicional e estelionato (CAPOTE, 2003, p. 213)<sup>7</sup>.

Neste trabalho, Capote pode trazer a subjetividade e a amplitude dos fatos para narrar a história, podendo às vezes descrever pensamentos, (vale lembrar que os personagens são reais) usar *flashbacks*, descrições, diálogos, monólogo interior e outros recursos. Estas reportagens, para seus autores, embora guardassem as técnicas da ficção, não eram ficções<sup>8</sup>.

Para a época, sem dúvidas, o Novo Jornalismo foi o ponto de encontro entre as duas formas: a ficção e o jornalismo. Grandes jornais como o *New York Times* ou o *Washington Post*,

<sup>7</sup> No original: “From there, Nye steered his car northward along raw country roads. As he neared the Hickock farm, he stopped at several neighboring homesteads, ostensibly to ask directions, actually to make inquiries concerning the suspect. [...] Dusk had fallen when Nye knocked at the door of Walter Hickock’s weathergrayed four-room farmhouse. It was as though some such visit had been expected. Mr. Hickock invited the detective into the kitchen, and Mrs. Hickock offered him coffee. Perhaps if they had known the true meaning of the caller’s presence, the reception tendered him would have been less gracious, more guarded. But they did not know, and during the hours the three sat conversing, the name Clutter was never mentioned, or the word murder. The parents accepted what Nye implied – that parole violation and financial fraud were all that motivated his pursuit of their son.”

<sup>8</sup> Uma das figuras mais célebres do Novo Jornalismo, Gay Talese (2004, p. 9), apontou a distinção entre as duas formas: “Embora muitas vezes possa ser lido como ficção, o Novo Jornalismo não é ficção”. De praxe, o próprio Talese complementa: “O novo jornalismo permite, na verdade exige, uma abordagem mais imaginativa da reportagem, possibilitando ao autor inserir-se na narrativa se assim o desejar”. Para isso os autores se utilizam de uma série de técnicas que catalisam o que já foi dito, mas quase sempre redundante no mesmo tipo de trabalho: “Tento apreender a cena em sua inteireza, o diálogo e o clima, a tensão, o drama, o conflito e então em geral a escrevo do ponto de vista da pessoa retratada, às vezes revelando o que esses indivíduos pensam durante os momentos que descrevo” (TALESE, 2004, p. 10).

e principalmente as revistas de jornalismo alternativo, abriram espaço para histórias sofisticadas, com pontos de vista mais amplos, que colocavam o próprio leitor como figura fundamental para a compreensão e interpretação dos fatos.

Assim, as revistas encontraram nas mudanças dos paradigmas do jornalismo e nos escritores do Novo Jornalismo um lugar ideal para mixar técnicas do jornalismo e da ficção. Segundo Brady (2006), uma das circunstâncias para o surgimento do Novo Jornalismo foi o desgaste do romance realista norte-americano, que segundo ele não era apenas uma mera forma literária, mas um fenômeno psicológico no país.

Nesse sentido, o jornalismo, que agora buscava por novas formas de apreensão da realidade, provocou uma onda de produções estilizadas, se consolidando com a publicação da coletânea de Wolfe e E. W. Thompson *The New Journalism* em 1973. Muito embora a tendência tenha influenciado vários autores nas décadas posteriores, seus principais trabalhos datam dos anos 1960 e 1970, tendo, inclusive, encerrado precocemente, como pontua Mark Weingarten (2010).

O romance de não-ficção nasce da atmosfera de desafios políticos emergenciais e do empobrecimento da imprensa estadunidense durante os anos 1960. E ganha, com sua admissão no Novo Jornalismo, a estilização, característica fundamental da tendência. Aliás, Wolfe assinala que os livros de Capote e Mailer pensam a crise do romance e trazem algumas reflexões sobre a situação de crise dos meios de comunicação e de algumas formas literárias (BRADY, 2006).

No entanto, o gênero é distinto das duas formas, guardando certos traços de ambas, já que o Novo Jornalismo ainda tem uma grande preocupação em reportar as notícias, tal qual o jornalismo tradicional. O romance de não-ficção, por sua vez, procura adentrar nas notícias e questioná-las ao mesmo tempo que as expõe: “O que emerge não é uma única narrativa ou ponto de vista – subjetivo ou não – em vez disso, é um mundo que é complexo e de multi-camadas, no qual os eventos centrais da história se tornam ainda mais obscuros.” (BRADY, 2006, p. 35)<sup>9</sup>. O romancista, para tanto, usa o jornalismo como sua ferramenta contra o realismo e o fabulismo em crise nos anos 1960.

Em oposição a uma proposição de Wolfe, Brady assegura que a forma em questão não está sujeita ao realismo, o que não significa também que os autores abandonaram o romance em troca de um novo gênero. Na verdade, eles se utilizaram de um gênero plural, o romance,

---

<sup>9</sup> No original: “What emerges is not a simple narrative or point of view – subjective or otherwise – rather it is a world that is complex and multi-layered, in which the central events of the story become even more obscure”.

que é capaz de interpretar o mundo e a experiência humana de modo complexo: “o romance é talvez mais importante do que nunca, pois só ele tem todas as funções genéricas de todos os gêneros para lidar com um assunto tão complexo como o mundo moderno.” (BRADY, 2006, p. 36)<sup>10</sup>.

Para Brady, o livro de Capote se encaixa no gênero por que une a narrativa fraturada, a multiplicidade de vozes e segue um relato na estrutura de um romance, com as peculiaridades do gênero. O mesmo faz Mailer, só que ironizando o narrador e alguns artifícios de Capote:

Para Capote, a fragmentação dos pontos de vista narrativos só forneceu a estrutura para o poder real do romance de não-ficção. Porque, enquanto o jornalismo parecia incapaz de articular com precisão a verdade na escala local/específica, Capote voltava-se para a literatura a fim de encontrar algum sentido em três assassinatos no nível artístico/universal (BRADY, 2006, p. 65)<sup>11</sup>.

Igualmente, o gênero questiona o romance e o jornalismo nos seus sentidos mais tradicionais:

Através da combinação de jornalismo e as novas técnicas do romance de Capote introduzidas no reino da reportagem, segue-se um jornalismo que permitiu explorar significados universais. Em uma época em que se estava lutando com a própria realidade, Capote era capaz de reconhecer a subjetividade da realidade e, ao mesmo tempo, esforçar-se para uma compreensão universal (embora um tanto subjetiva) (BRADY, 2006, p. 70)<sup>12</sup>.

A questão salientada por Brady é que só podemos definir o que é não-ficção se compararmos a outros livros que guardam marcas não pertencentes a esse gênero. Para ele, julgar um romance de não-ficção por si só não nos dá uma resposta para o gênero, pois os gêneros literários só podem ser definidos pela relação de dessemelhança com outros. E, nesse caso, jornalismo e literatura que balizam a questão.

Pela aproximação, eles poderão ser enquadrados em um mesmo grupo de obras, que por sua força teórica de definição, pode legitimar o gênero. Basta pensar que inúmeros jornalistas depois do livro de Capote se aventuraram nas reportagens aprofundadas e fizeram sucesso com

<sup>10</sup> No original: “*the novel is perhaps more important than ever, for it alone has the generic functions that all own for the bread than scope to deal with such a complex subject as the modern world.*”

<sup>11</sup> No original: “*For Capote, the fragmentation of the narrative points of view only provided the framework for the real power of the nonfiction novel. Because, while the journalism seemed unable to accurately articulate truth on the local/specific scale, Capote turned to literature to find some meaning in these murders on the artistic/universal level.*”

<sup>12</sup> No original: “*Through the combination of journalism and the novel Capote introduced techniques into the realm of the reporting, then allowed journalism to explore the universal meanings. In an age that was struggling with reality itself, Capote is capable was of recognizing the subjectivity of reality while at the same time striving for a universal (albeit a subjective) understanding.*”

este tipo de escrita. Por conseguinte, é uma comunidade de autores e leitores que faz com que os gêneros existam, mas isso só é possível caso haja uma quantidade de exemplares e estudos suficientes para dar autonomia ao gênero, o que não é pauta aqui.

Depois do romance de Capote, os livros de não-ficção nesse formato cresceram significativamente, bem como o número de estudos sobre este ou outras obras do gênero, sendo o caso de dizermos que ele se tornou autônomo dentro daquele sistema literário. Segundo essa leitura de Brady (2006), o gênero romance de não-ficção é legítimo, no entanto, o outro lado da moeda pode ser apurado.

### **O mito do romance de não-ficção**

O fato de ser um romance que nega uma de suas características fundamentais, a ficção<sup>13</sup>, levou a muitos questionamentos pela crítica da época em se considerar o gênero como jornalismo. Contudo, críticos e leitores à época do lançamento, de forma geral, parecem ter aceitado o desafio desses escritores em compor obras nesse formato. Particularmente, as técnicas de composição de Capote são muito semelhantes às que Wolfe descreve em seu manifesto sobre o Novo Jornalismo, como a narrativa em terceira pessoa ou a factualidade: uma reportagem nos moldes de um romance. Mas alguns teóricos desdizem que tal obra realmente busque os fatos “imaculadamente”<sup>14</sup>.

Consta em sua biografia (CLARKE, 2005) que Capote começou a pesquisa para seu livro sem saber ainda a identidade dos assassinos e, ajudado pela sua amiga Harper Lee, começou a investigação do crime em dezembro de 1959. Além da documentação, muitas vezes tiradas da imprensa diária, Capote ouviu declarações de moradores e de Alvin Dewey, o detetive do caso. Posteriormente, foi à prisão coletar informações com os próprios assassinos.

<sup>13</sup> O termo ficção é, muitas vezes, usado como sinônimo de romance. Contudo sua definição é bem mais abrangente e abstrata “‘Romance’ é, portanto, um termo para o gênero, enquanto que ‘ficção’ é um termo genérico. ‘Ficção’ pode, mais facilmente, designar formas híbridas como ‘romance’; ela pode incluir intenções artísticas e características formais das obras em prosa (estruturas e dispositivos emprestados da narrativa romanceada ou da poesia, pastiche ou formas dramáticas, etc.) que indicam nem o simples desconhecimento dos romances (por exemplo, o *Satyricon*) nem um questionamento deliberado dos pressupostos do gênero romance (por exemplo, *Tom Jones*). Assim, por virtude deste alto nível de generalidade, ‘ficção’ pode ser oposto a ‘romance’, tanto para escritores quanto para críticos.” (CHILDS; FOWLER, 2006, p. 88, tradução nossa). No original: “‘Novel’ is thus a genre term, while ‘fiction’ is a generic term. ‘Fiction’ can more easily designate hybrid forms than ‘novel’; it can include artistic intentions and formal characteristics in prose works (structures and devices borrowed from romance or poetry, pastiche or dramatic forms, etc.) which indicate either simple unawareness of novels (e.g. the *Satyricon*) or a deliberate questioning of the assumptions of the novel-genre (e.g. *Tom Jones*). Thus, by virtue of this high level of generality, ‘fiction’ can be opposed to ‘novel’ by both writers and critics alike.”

<sup>14</sup> Em declaração feita em entrevista a George Plimpton, Capote declarou a imaculabilidade dos fatos contidos em seu livro: “A *sangue frio* pode ter sido escrito como um romance, mas é preciso ao mais ínfimo detalhe – ‘imaculadamente factual’” (PLIMPTON, 2015, tradução nossa). No original: “In *Cold Blood* may have been written like a novel, but it is accurate to the smallest detail – ‘immaculately factual’”.

O livro começou a ser escrito em dezembro de 1959 e Capote não fazia ideia quem eram os criminosos ou o real e mesmo possível motivo da morte dos Clutters, mas o escritor foi impulsionado pela descoberta e prisão dos assassinos. Em 1963, três quartos do livro já tinham sido concluídos. Porém, só pôde ser publicado dois anos depois. A obra foi então lançada em 1965 em forma de fascículos pela *New Yorker*, e pouco depois em livro pela *Hamish Hamilton* (Inglaterra) e a *Random House* (EUA).

De forma geral, a crítica e os leitores aceitaram o desafio de Capote e convencionaram a crença de ser um romance factual. Afinal, Sandy Campbell, checadora da *New Yorker*, foi a Holcomb e analisou todos os dados quando os três quartos do livro já tinham sido escritos. Datas, distâncias, eventos, tudo foi assiduamente checado. E comprovado.

Por conseguinte, não se pode negar que o autor cogitava escrever uma obra factual. Ora, se encararmos o livro do ponto de vista pragmático, facilmente aceitaremos o caráter jornalístico dele. Porém, essa aceitação se torna conflituosa devido ao uso de recursos próprios da ficção em *In cold blood* e a designação paradoxal *nonfiction novel*. Isto implica em uma análise que vai além de texto.

Conforme apontamentos de John Searle (1975), a distinção entre ficção e não-ficção é produzida através da intencionalidade do autor. Para o filósofo americano, são os aspectos extratextuais que envolvem o produtor que nos farão perceber se a obra realmente é ficcional ou não. Analisado o livro pela pretensão e trabalho do autor, certamente poderíamos dizer que se trata de um livro de não-ficção, devido a grande pesquisa e seleção dos fatos. Contudo, para a crítica da obra, estes aspectos intencionais podem ser desmentidos.

Ainda nos anos 1960, algumas apreciações negativas foram endereçadas a Capote, desde os seus rivais escritores e jornalistas aos acadêmicos, se tornando, na época, um caso peculiarmente polêmico. Mais tarde, com a morte do autor e a publicação de sua biografia, muitos fatos vieram à tona para desmistificar a “factualidade” de seu romance. Um dos primeiros autores a questionar isso foi John Thompkins (1968).

Para ele, a nova forma literária de Capote, na verdade, encerra uma contradição, não só porque terminologicamente o autor se utiliza de um termo antagônico, mas também por *In cold blood* conter 1. cenas e dados inventados; e 2. descrição de diálogos e pensamentos dos personagens, improváveis de serem captados. Desse modo, diversos detalhes do livro desdizem fatos reais sobre os personagens, datas e fatos, em troca de uma versão dramatizada do acontecimento.

O uso de certos artifícios acaba por estilizar demais os acontecimentos, a despeito das regras básicas do jornalismo<sup>15</sup>. É claro que a proposta de Capote era fugir do padrão, e isso não era uma tese recente. Em 1957, ao escrever um perfil de Marlon Brando, ele desenvolveu um processo de composição que o próprio já compreendia como distinto do jornalismo comum<sup>16</sup>. Contudo, até que ponto esse estilo não afetaria a veracidade dos fatos em troca de maior plasticidade? Tal resposta pode ser dada por dois vieses, conforme Thompkins (1968) e outros autores.

Primeiro: as adulterações e manipulações dos fatos. Uma destas se refere ao personagem Bobby Rupp, namorado de Nancy Clutter, uma das vítimas da chacina. No livro ele é desenhado como um atleta de grande porte físico, com traços de virilidade. Porém, segundo Thompkins, essa descrição não condizia com a realidade, uma vez que o rapaz, segundo fontes trazidas pelo autor, era franzino e de hábitos bastante interioranos.

Fato curioso, igualmente, envolve Babe, o cavalo de Nancy. O animal havia sido comprado por Capote para permanecer no estábulo da família Clutter, para que ele pudesse descrever cenas do livro em que o cavalo aparece após os assassinatos. Thompkins não deixa de criticar tal fato, assegurando que Capote forçou esta e outras cenas. Em outra parte do livro, o autor construiu, graças ao suborno de Donald Cullivan, amigo de Perry Smith – um dos assassinos –, algumas cenas na prisão em que ele não poderia aparecer. Em carta enviada a Cullivan, o autor pede para que ele visite o amigo na prisão, para, assim, descrever uma cena a partir do ponto de vista do próprio Cullivan. Ele explica a razão: “nenhuma parte do livro é narrada em primeira pessoa – é isto. ‘Eu’ não vou e, tecnicamente, não posso aparecer.” (CAPOTE, 2006, p. 286)<sup>17</sup>.

Segundo: as técnicas narrativas são passíveis de crítica para o jornalismo tradicional. Certos diálogos e monólogos interiores, algo pretensamente inapto para uma reportagem,

---

<sup>15</sup> Neste jornalismo tradicional, a preocupação está principalmente em noticiar os fatos de forma clara e direta, por isso ele está calcado na ideia da pirâmide invertida e no *lead*. Aquilo que é noticiosamente mais importante se encontra no topo, como se fosse uma pirâmide de ponta cabeça. O *lead*, por sua vez, é uma convenção jornalística, em que os produtores de informação apontam para os pontos fundamentais de um evento logo no início do texto, seguindo seis perguntas básicas: “O quê?”, “Como?” “Por quê?” “Quem?”, “Onde?”, “Quando?” (AUBENAS; BENASAYAG, 1999, p. 47-51).

<sup>16</sup> Sobre o perfil, falou Capote (2007, p. 11): “poderia ser uma forma de arte tão elaborada e excitante quanto qualquer outra modalidade da prosa – ensaio, conto, novela”. E o autor tinha ao seu lado muitos autores que ousaram trabalhar deste mesmo modo, entre eles Lilian Ross, John Mcphee, Gay Talese, Tom Wolfe. Para ele, o perfil de Brando, cingia o modelo de apuração convencional, e marcava a diferença entre a “narrativa e escrita ‘estática’” (CAPOTE, 2007, p. 12).

<sup>17</sup> No original: “no part of the book is narrated in the first person – that is. ‘I’ do not, and technically cannot, appear”.

observam ações improváveis de serem captadas do ponto de vista completamente impessoal, como percebemos adiante:

Durante o verão, Perry oscilou entre um estado de semi-consciência e um sono doentio que o deixava coberto de suores. Ouvia vozes a ressoar dentro da cabeça; uma delas perguntava-lhe com insistência: “Onde está Jesus? Onde ele está?” E certo dia acordou a gritar: “O pássaro é Jesus! O pássaro é Jesus!” Este velho pensamento e ainda a ideia de que gostaria de aparecer no teatro sob o pseudônimo de Perry O’Tarsons lhe visitavam-no muitas vezes sob a forma de sonhos (CAPOTE, 2003, p. 296-297)<sup>18</sup>.

No trecho acima é possível notar o autor adentrando na mente dos personagens e relatando os eventos a maneira de uma obra de ficção realista. Isso seria algo impensável para uma reportagem, já que o autor não poderia ter acesso ao que Perry pensava naquele momento, a não ser que admitisse sua intromissão pessoal sobre o relato da fonte.

Ademais, a parte final do livro não chega a ser uma versão fidedigna dos fatos dada ao leitor, mas uma apresentação irônica deles, ao apresentar os meios e motivos pelos quais os assassinatos foram cometidos e suas consequências. Tudo isso nos leva a um ponto: Capote se utilizou de uma série de fatos para criar sua narrativa e, assim, levar adiante a missão de narrar aquela história, mas sempre de um ponto de vista pessoal e seletivo, conforme questiona Thompkins (1968, p. 45): “Quanta licença supostamente objetiva de um repórter objetivo pode ser permitida na seleção e interpretação de um conjunto de fatos em oposição a outro conjunto de fatos tão ou mais convincentes. Na vida, a verdade é complicada e frequentemente é ambígua.”<sup>19</sup>.

Thompkins (1968) enumera várias cenas construídas indevidamente, as quais Capote não tinha provas concretas. Para apontar essas falhas, ele se utiliza das declarações de envolvidos que desmentiam uma série de fatos contidos no livro, entre eles o próprio Perry Smith, que havia lido uma parte significativa do trabalho e contestava alguns detalhes: “Wendle Meier, ex-subcherife de Finney County, disse-me que tinha visitado Smith em Lansing; e que Smith lhe

<sup>18</sup> No original: “All summer Perry undulated between half-awake stupors and sickly, sweatdrenched sleep. Voices roared through his head; one voice persistently asked him, ‘Where is Jesus? Where?’ And once he woke up shouting, ‘The bird is Jesus! The bird is Jesus!’ His favorite old theatrical fantasy, the one in which he thought of himself as ‘Perry O’Parsons, The One-Man Symphony,’ – returned in the guise of a recurrent dream.”

<sup>19</sup> No original: “how much license a purportedly objective reporter can be permitted in selecting and interpreting one set of facts as opposed to another equally or even more convincing set of facts. In life, truth is complicated and often ambiguous.”

disse que havia imprecisões no livro; e quando ele, Meier, perguntado sobre o que seria, Smith simplesmente disse: Leia-o e veja por si mesmo.” (THOMPCKINS, 1968, p. 51)<sup>20</sup>.

Esta crítica de Thompkins já em 1966 foi retratada por outros autores. Um deles, o biógrafo de Capote, Gerald Clarke, demonstrou como se deu o processo de construção, editoração e recepção do livro, desde a sua longa escrita aos comentários posteriores a seu lançamento. Segundo Clarke, o livro fora muito bem recebido de forma geral, por se tratar de algo inovador, sofisticado e bem documentado. Contudo, nem todos os fatos pareciam bater com aquilo que de fato aconteceu, dando margem para muitas críticas.

Uma personagem secundária do livro de Capote, Myrtle Clare, é descrita no livro como moribunda, usando sempre roupas velhas e com péssima aparência. Um repórter da Newsweek questionou essa descrição feita por Capote, ele assegurava que Myrtle se vestia de forma pomposa e elegante. Mais tarde a própria Myrtle afirmou que realmente usava roupas velhas para arrastar os pesados sacos de correspondência, porém, atacou Capote pela sua descrição de Holcomb, que era “como uma cidade quebrada com aldeões, mas esse é o jeito como ela é, e se o sapato se encaixa, devemos usá-lo, é o que eu digo.” (*apud* CLARKE, 2005, p. 358)<sup>21</sup>.

Outros fatos também foram questionados pelos personagens do livro, inclusive por aquele que é tido como o “herói” da trama, o detetive Alvin Dewey. O agente comentou que muitas cenas não condizem com o que de fato aconteceu e que, portanto, não poderiam ser lidas fidedignamente. A mais polêmica é a cena final do livro, em que Dewey está no cemitério de Finney County observando os túmulos e encontra uma amiga de Nancy Clutter, Susan (Sue) Kidwell:

Também gostei muito de te ver, Sue. Felicidades! – acrescentou ainda, enquanto a moça se afastava pela alameda abaixo, uma jovem bonita, de cabelos ao vento, a brilhar, uma mulher bela como Nancy teria podido vir a ser. E depois, de regresso a casa, ao encaminhar-se na direção das árvores, passou por baixo destas, deixando para trás o vasto céu e o murmúrio das vozes do vento que inclinava as hastes do trigo (CAPOTE, 2003, p. 437)<sup>22</sup>.

Capote estava indeciso e não queria terminar o livro com a execução dos dois assassinos.

---

<sup>20</sup> No original: “Wendle Meier, former Undersheriff of Finney County, told me that he had visited Smith at Lansing; that Smith told him that there would be inaccuracies in the book; that when he Meier, asked what these would be, Smith would only say: Read it and see for yourself.”

<sup>21</sup> No original: “as a broken-down place with hicks, but that’s the way it is and if the shoe fits, wear it, that’s what I say.”

<sup>22</sup> No original: “‘And nice to have seen you, Sue. Good luck,’ he called after her as she disappeared down the path, a pretty girl in a hurry, her smooth hair swinging, shining - just such a young woman as Nancy might have been. Then, starting home, he walked toward the trees, and under them, leaving behind him the big sky, the whisper of wind voices in the wind-bent wheat.”

Assim, ao invés de terminar com a cena dos enforcamentos, ele preferiu utilizar uma cena próspera. O grande problema é que os fatos não lhe proporcionavam uma cena feliz. Dessa forma, a sua saída foi inventar um encontro casual entre o detetive e Susan no cemitério de Garden City, em Holcomb.

Dewey afirmou nunca ter pisado no lugar após os enforcamentos e o próprio Capote reconhece ter escrito as últimas passagens da obra desta forma porque queria um final apaziguador: “Fui muito criticado por isso. As pessoas achavam que eu deveria ter terminado com os enforcamentos, essa última cena horrível. Mas eu senti que tinha de voltar para a cidade, para trazer tudo de volta, para fazer um círculo completo e acabar com a paz.” (*apud* CLARKE, 2005, p. 359)<sup>23</sup>.

*In cold blood* foi fruto de um trabalho jornalístico intenso e, em boa parte, aceito como factual. No entanto, colocou muitos “fatos” na berlinda, na tentativa de dramatizar os eventos e conduzir a obra para o formato próprio dos livros de ficção. Negar isso seria contradizer as próprias palavras lançadas por Capote, mas aceitar que o livro é inteiramente factual seria ingenuidade. Seu biógrafo argumenta: “*A sangue frio* é um livro notável, mas não é uma nova forma de arte. [...] O termo que ele inventou, romance de não-ficção, não faz sentido. [...] Se a narrativa é não-ficção ela não é um romance; se é um romance não é não-ficção.” (CLARKE, 2005, p. 359)<sup>24</sup>.

Ralph Voss (2011), mais recentemente, foi outro que trabalhou de forma a desmistificar o livro de Capote. Voss procura trazer o legado do romance de não-ficção, mostrando que o gênero cognominado por Capote nada mais é do que uma reinvenção de um gênero há muito trabalhado pela literatura e jornalismo, que encontrou na atmosfera cultural americana e na obra de Capote um sustentáculo para legitimar-se enquanto forma literária. Ele cita exemplos de romances históricos, narrativas de viagens, diários e reportagens diversas com inúmeras características das obras de ficção.

Para o teórico, o termo romance de não-ficção não faz sentido, sendo mais viável dizer que o livro foi baseado em uma história real. Todavia, ele nos leva a entender a condição de semelhança de outros livros baseados em eventos verdadeiros com o livro de Capote, sendo oportuno entender o mesmo como um gênero autônomo, mas que não iniciou com *In cold*

<sup>23</sup> No original: “I was criticized a lot for it. People thought I should have ended with the hangings, that awful last scene. But I felt I had to return to the town, to bring everything back full circle, to end with peace.”

<sup>24</sup> No original: “*In Cold Blood* is a remarkable book, but is not a new art form. [...] the term he coined, nonfiction novel, makes no sense. [...] if a narrative is nonfiction, it is not a novel; if it is a novel, it is not nonfiction.”.

*blood*. Tal fato, tampouco, quer dizer que quaisquer desses livros denotem a “verdade verdadeira” (*truer truth*):

*A sangue frio*, como vimos, não é totalmente verdade, nem poderia ser; Talvez ele consiga o que queria dizer com Capote Sua referência a uma “verdade verdadeira” mas ser visto apenas como um romance de não-ficção é falta de lógica, a *verdade* é mais frequentemente considerada como um absoluto, algo que pode ser modificado por um adjetivo comparativo, como *verdadeiro*. Deve-se reconhecer que muitos críticos de hoje tendem a colocar aspas em torno do “romance de não-ficção” para expressar sua falta de convicção; no entanto, em seu uso nós estamos em um território sem uma geografia exata, onde a melhor solução, talvez, é apenas usar a descrição pouco exigente de “uma história baseada em fatos reais” e deixá-lo ser (VOSS, 2011, p. 99)<sup>25</sup>.

Ao desmistificar o livro e negar a alcunha romance de não-ficção, Voss justifica que ele não retrata a realidade de forma justa. Sabe-se bem que a objetividade é um mito mesmo para os jornalistas mais tradicionais; mas, nesse caso, é a ficção que se sobrepõe ao jornalismo e não o contrário. Tal fato leva o crítico a questionar o gênero “não-ficção” e defender uma forma já conhecida da ficção: o romance gótico.

Em suma, a ideia de criar uma nova forma de arte, nessas leituras, mostra que o livro de Capote queria colocar a literatura acima da realidade, como disse Thompkins (1968, p. 57): “Para o assassinato premeditado realizado a sangue frio, Capote substituiu a interpretação de um homicídio não premeditado, e realizou-o com um acesso de loucura. A arte triunfa sobre a realidade, a ficção sobre a não-ficção”<sup>26</sup>. Mas não seria o caso de dizer que a arte, sendo uma categoria intimamente ligada ao mundo real, não estaria mesmo acima do real ou em consonância com ele, por descrevê-lo? Não seria a história certo tipo de arranjo escrito, seletivo e retórico, semelhante ao que Capote fez?

Muitos teóricos se debruçaram sobre estas questões. Hayden White (2008), em seu estudo sobre a historiografia do século XIX, mostrou as similaridades entre a historiografia e os tropos da ficção em um vasto estudo<sup>27</sup>. Porém, nesta seção, valemo-nos de uma leitura crítica destes

<sup>25</sup> No original: “In *Cold Blood*, as we have seen, is not completely true, nor could it be; perhaps it achieves what Capote meant by his reference to a ‘truer truth’ [...], but just as nonfiction novel can be seen as an illogicality, the truth is most often considered an absolute, something that can’t be modified by a comparative adjective such as truer. It should be acknowledged that many critics today tend to put quotation marks around ‘nonfiction novel’ to express their lack of conviction; however, in its usage we are in a territory without an exact geography, where the best solution, perhaps, is just to use the undemanding description of ‘based on a true story’ and let it be.”

<sup>26</sup> No original: “For premeditated murder performed in cold blood, Capote substituted unpremeditated murder performed in a fit of insanity. Art triumphs over reality, fiction over nonfiction.”

<sup>27</sup> Hayden White (2008), em seu controverso *Metahistória*, explica que a história, como a ficção, é um artefato verbal de composição, que a partir do “realismo” do século XIX impulsionou tanto a literatura quanto a filosofia da história. A partir do *Anatomy of Criticism* (1957) do crítico canadense Northrop Frye, White, estabelece que historiadores sempre organizaram suas obras a partir de certos arquétipos e símbolos usados por toda a literatura.

métodos de documentação e escrita, baseados principalmente nos trabalhos feitos por Thompkins (1968), Clarke (2005) e Voss (2011). Grosso modo, as percepções destes três autores refutam a hipótese de que *In cold blood* seja um romance de não-ficção, ou apenas isso. O termo, de acordo com os estudos mencionados, seria um mito (VOSS, 2011).

## Conclusão

O jornalismo para Capote sempre pareceu uma forma estilizada e talvez, por esse motivo, ele não o diferenciasse muito de um tipo de arte já estabelecido: o romance. Muitas vezes ele observou que seu livro era um tipo de reportagem mais aprofundada, já que ele desconfiava do jornalismo no seu formato tradicional. Contudo não é apenas o jornalismo ou a literatura que estão em jogo aqui. É a polêmica.

Podemos dizer que nenhum texto jornalístico porta em si uma objetividade plena. Todos os textos desse campo estão sujeitos à percepção particular de seu articulista, mas alcinhá-lo de romance de não-ficção nos leva a discutir a validade da expressão que generaliza muitas obras. Ao escrever um livro que se diz puramente jornalístico e constitui um novo gênero literário, o autor deliberou uma polêmica, não um tratado literário. Esse é ponto que nos chama a atenção.

Entendemos que a tarefa do crítico é, muitas vezes, tentar resolver uma divergência entre conceitos e metodologias, e quando o que está em jogo talvez não seja a proposta mais coerente de abordagem, é necessário esclarecer alguns pontos. Por tais motivos, cremos que *In cold blood* se enquadra mais em uma espécie de meta-gênero, como os teóricos da metafictionalidade já detectaram, pois os aspectos de produção, textualidade e recepção, independente da análise que levemos em consideração, costuma apontar para um mesmo caminho: a contestação das formas.

Não há dúvida que Capote escreveu uma reportagem que vai além do formato tradicional do gênero, e mesmo o questiona, inaugurando uma forma (ou continuando) que expande as possibilidades de compreensão dos fatos para um patamar que leva o leitor a pensar as ideias que eles mesmos têm sobre a ficção e a realidade. Porém, a sua classificação em termos de estudos dos gêneros discursivos e leituras possíveis implica numa querela muito maior do que a encerrada pela alcunha.

Por um lado, o romance (ou a literatura em geral) é expandido, ao assimilar os aspectos

---

Portanto combinações de enredo (a história romanescas, a sátira, a comédia e a tragédia), argumentos, explicações ideológicas e *tropos* discursivos esclareceriam a história representando-a (WHITE, 2008, p. 53).

jornalísticos, psicológicos, sociais, entre outros, e com eles dialoga. Por outro, algumas marcas da ficção usadas nesta obra possibilitam ao crítico revelar certos traços que só seriam perceptíveis caso estivéssemos analisando obras realmente ficcionais.

Muitas conotações podem ser dadas a *In cold blood* dentro dos meandros da crítica. Entretanto a terminologia romance de não-ficção ainda se consagra entre as interpretações existentes do livro e precisa ser questionada e direcionada. Visto isso, é preciso explicitar uma teoria que possa fazer conversar diferentes abordagens, enfocando não somente o texto, mas também o contexto, a situação discursiva, o leitor e outros elementos sumários para o entendimento específico da obra e os desdobramentos dessa definição nos estudos dos gêneros literários. E o caminho a seguir, a nosso ver, é entender a *magnum opus* do autor como uma metáfora de algo muito maior do que o próprio texto contido nas páginas.

## Referências

AUBENAS, Florence; BENASAYAG, Miguel. **La fabrication de l'information: les journalistes et l'idéologie de la communication**. Paris: La Découverte, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. O problema dos gêneros discursivos. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-308.

BEACH, Richard. **A Teacher's Introduction to Reader-Response Theories**. Illinois: University of Minnesota Press, 1993.

BRADBURY, Malcolm. **O romance americano moderno**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRADY, Jessy. **Defining the Nonfiction Novel Through Truman Capote's *In Cold Blood* and Norman Mailer's *The Armies of the Night***. 2006. 118 p. Dissertação – Universidade de Concordia, Quebec. 2006.

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAPOTE, Truman. **In Cold Blood**. Londres: Penguin Books, 2000.

CAPOTE, Truman. **Os cães ladram: pessoas públicas e lugares privados**. Tradução de Celso Nogueira. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

CAPOTE, Truman. **Too Brief a Treat: the Letters of Truman Capote**. Nova York: Vintage Books, 2006.

CHILDS, Peter; FOWLER, Roger. **The Routledge Dictionary of Literary Terms**. 3. ed. Nova York: Routledge, 2006.

CLARKE, Gerald. **Capote: a Biography**. 2. ed. Nova York: Carroll and Graff, 2005.

COHEN, Ralph. History and Genre. **New Literary History: Interpretation and Culture**, Baltimore, v. 17, n. 2, p. 203-218, 1986.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltenir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism: Four Essays**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1973.

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

LYNN, Steven. Critical Worlds: a Selective Tour. In: \_\_\_\_\_. **Texts and Contexts: Writing About Literature with Critical Theory**. 6. ed. South Carolina: Longman, 2011. p. 15-28.

MAILER, Norman. **The Armies of the Night**. Londres: Plume, 1994.

MOURÃO, Manfred R. **Cinco leituras de *In cold blood*, de Truman Capote, e uma teoria dos gêneros literários**. 2015. 119 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.

PLIMPTON, George. The Story Behind the Nonfiction Novel. **The New York Times**, 16 jan. 1966. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html>>. Acesso: 10 jan. 2015.

SCHUDSON, Michael. Objetividade, tratamento da notícia e crítica da cultura. In: \_\_\_\_\_. **Descobrendo a notícia: uma história social dos jornais nos Estados Unidos**. Tradução de Denise Jardim Duarte. Rio de Janeiro: Vozes, 2010. p. 188-226.

SEARLE, John R. The Logical Status of Fictional Discourse. **New Literary History**, v. 6, n. 2, p. 319-332, 1975.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Tradução de Flávia Nascimento. 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2014.

TALESE, Gay. **Fama e anonimato**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TOMPKINS, Philip K. In cold fact. In: MALIN, Irving (org.). **Truman Capote's In Cold Blood: a Critical Handbook**. Belmont, CA: Wadsworth, 1968. p. 44-58.

TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. Tradução de Nelson Traquina In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Vega, 1993, p. 74-90.

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

WARREN, Austin; WELLEK, René. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

WHITE, Hayden. **Metahistória**: a imaginação histórica no século XIX. Tradução de José Laurênio Melo. São Paulo: Edusp, 2009.

Recebido em: 18/05/2020

Aceito para publicação em: 04/08/2020