Signótica | ISSN: 2316-3690 DOI: 10.5216/sig.v38.82500

Dossiê - Literatura e investigação: enquete, entrevista, testemunho e reportagem nos séculos XIX e XX

Trajetórias da realidade romanceada: percalços composicionais e biográficos em *A sangue frio*, de Truman Capote

Trajectories of novelized reality: compositional and biographical mishaps in Truman Capote's *In cold blood*

Trayectorias de la realidad novelada: percances compositivos y biográficos en *A sangre fría*, de Truman Capote

Manfred Rommel Pontes Viana Mourão
Universidade Federal do Piauí (UFPI), Picos, Piauí, Brasil
manfred.mourao@ufpi.edu.br

Resumo: O presente trabalho procura, por meio de uma análise das cartas de Truman Capote entre 1959 e 1965, explicar o processo criativo do autor na elaboração da obra *A sangue frio*, publicada em 1966. Partimos de alguns conceitos-chave dos gêneros do discurso e do romance de não ficção para entender certos mecanismos de criação da obra em questão. Embasados pela crítica biográfica e algumas teorias correlatas, formulamos algumas peculiaridades do nosso método de análise. Adiante, interpretamos o projeto artístico do autor pela análise de sua correspondência. Finalizamos com uma reinterpretação da teoria da não ficção para essa obra.

Palavras-chave: biografia; cartas; criação literária; *a sangue frio*; romance de não-ficção.

Abstract: Through an analysis of Truman Capote's letters between 1959 and 1965, this paper seeks to explain the author's creative process in the writing of the book *In cold blood*, published in 1966. We start from some

key concepts of the speech genres and the non-fiction novel in order to understand certain mechanisms of creation of the work in question. Based on biographical criticism and some related theories, we formulate some peculiarities of our method of analysis. We then interpret the author's artistic project by analyzing his correspondence. We end with a reinterpretation of the theory of non-fiction for this work.

Keywords: biography; letters; literary creation; *in cold blood*; non-fiction novel.

Resumen: A través del análisis de las cartas de Truman Capote entre 1959 y 1965, este artículo pretende explicar el proceso creativo del autor al escribir la obra *A sangre fría*, publicada en 1966. Partimos de algunos conceptos clave de los géneros del discurso y de la novela de no ficción para comprender ciertos mecanismos de creación en la obra en cuestión. Basándonos en la crítica biográfica y en algunas teorías afines, formulamos algunas peculiaridades de nuestro método de análisis. A continuación, interpretamos el proyecto artístico del autor mediante el análisis de su correspondencia. Terminamos con una reinterpretación de la teoría de la no ficción para esta obra.

Palabras clave: biografia; cartas; creación literária; *a sangre fría*; novela de no ficción.

Submetido em: 30 de abril de 2025

Aceito em: 28 de agosto de 2025

Publicado em: 21 de maio de 2026

1 Introdução

In cold blood (*A sangue frio*), livro de Truman Capote lançado pela primeira vez em 1966 (e em capítulos, na revista *The New Yorker*, em 1965), ainda hoje gera controvérsias dentro dos universos acadêmico, literário e jornalístico. Esta obra, desde muito, é vista por diversos teóricos como exemplar do hibridismo dos gêneros do discurso e do vínculo retórico ou filosófico entre realidade e ficção, uma vez que, em sua narrativa, vemos em jogo aspectos factuais e ficcionais. Isso ocorre porque Capote escreveu uma reportagem com técnicas comuns aos romances de ficção, fato que o levou a dizer que havia criado um novo gênero literário: o *nonfiction novel* (romance de não ficção)[1].

Tendo em vista essa problemática, este trabalho busca reinterpretar a obra em questão, a partir da análise do trabalho do autor como jornalista, sobretudo por meio da análise de sua correspondência com figuras-chave do caso retratado na obra. Antes disso, teorizamos o gênero romance de não ficção, com base em alguns estudos importantes para a compreensão da obra; adiante, situamos a crítica biográfica e, por meio da análise das cartas de Capote entre 1960 e 1965, buscamos elucidar o seu processo de composição e captação da realidade romanceada nesse livro.

Cumpre lembrar a relevância do método neste trabalho: a crítica biográfica (Sousa, 2002). Além disso, alguns textos auxiliares são necessários para a nossa análise, porque buscam refazer uma parcela significativa do trabalho dedicado ao livro em relevo. Desta clivagem, posteriormente, buscamos entender qual seria o modo mais legível de definição para o processo criativo em questão.

Além de analisarmos o tipo de trabalho que Capote levou adiante com seu projeto, observamos pontos importantes que atravessam a idealização e confecção da obra. Desse percurso, destacamos uma reflexão necessária sobre as ideias de retórica, de ficção e de realidade contidas na obra-prima do escritor e jornalista esta-

1 Essa designação foi insinuada pelo próprio Capote, em 1966, em entrevista à George Plimpton (Plimpton, 1966).

dunidense, pois o trabalho do autor para este livro – que envolveu cinco anos e meio de procura por evidências sobre a vida e a morte de uma família de fazendeiros no Kansas e o histórico psicológico dos dois assassinos – liga o *leitmotiv* de seu projeto a um debate que, já nos anos 1960, era extremamente comum na crítica literária, na historiografia, no jornalismo e nas Ciências Humanas de um modo geral: a distinção e a definição de ficção e não ficção.

Feito isso, podemos dizer que a obra, como muito bem o próprio autor enfatizou, trata-se de uma reportagem com o uso de muitas técnicas ficcionais que um romancista pode usar. Daí nasce a problemática da definição aqui discutida, sob um escopo metodológico específico. Duas são as questões centrais deste trabalho. E elas são complementares: é possível conjugar o romance e a não ficção? A pesquisa de Capote, assinalada por suas cartas e alguns materiais biográficos, pode iluminar a definição da obra analisada?

Utilizamos, para essa discussão, alguns materiais sobre os conceitos de Literatura, romance e reportagem, seguidos de um breve debate sobre a criação literária, a partir de um recorte de teorias pós-estruturalistas, da análise das cartas de Capote e, por fim, de uma crítica ao debate acerca da ideia de ficção e não ficção dentro dos estudos históricos mais recentes e à luz das concepções ditadas pelo autor de *A sangue frio*.

Tendo por orientação esses problemas e as linhas teóricas supramencionados, temos por objetivo, assim, esclarecer as nuances centrais dos gêneros jornalísticos e literários; elucidar os estudos genéticos e/ou biográficos; entender o gênero romance de não ficção, com base no trabalho de Capote; e explicitar as relações entre ficção e realidade para os estudos da linguagem e do discurso.

Para tal, elaboramos a nossa discussão em quatro seções, que, sistematicamente: 1. Teoriza o romance e a reportagem; 2. Define e explica o método biográfico; 3. Analisa e interpreta a correspondência e o processo de criação de Capote; e 4. Reinterpreta o binômio romance x não ficção, por meio das considerações dos capítulos anteriores e da percepção de arte jornalística de Capote.

2 Gêneros, romance e não ficção: considerações teóricas

De acordo com a crítica especializada, podemos verificar que *A sangue frio* (Capote, 2003) é uma espécie de romance-reportagem: uma obra jornalística interseccionada por caracteres da ficção, ou mesmo *nonfiction novel* (o romance de não ficção[2]), termo que Capote utilizou para defini-lo. O resultado desta definição, contudo, gerou um embate que levou a uma série de discussões sobre o gênero, devido à problemática de lidarmos com um gênero que pode ser jornalístico, fictício ou algo entre os dois.

Tal proposição não é nada incomum, visto que a teoria moderna dos gêneros entende o hibridismo como fenômeno corriqueiro nas obras da contemporaneidade. Mikhail Bakhtin (1999) nos apresenta uma teoria dos gêneros que admite a complementaridade ou mistura de gêneros do discurso, chamados por ele mesmo de secundários ou estandardizados. Além disso, em sua teoria do romance, o filólogo russo afirmou que a principal característica do romance era sua polimorfia, uma vez que este supragênero admitia todos os outros em seu interior (Bakhtin, 1997).

Para inúmeros críticos, parece ter sido a partir da obra de Capote que surgiu a definição romance de não ficção e congêneres ainda hoje famosos como o romance-reportagem[3]. Dividido em quatro partes, o livro em questão, além de contar a história da família de fazendeiros assassinada e dos dois assassinos, também insere o detetive do caso, Alvin Dewey, no percalço de suspeitas sobre os assassinatos.

Há, na obra, elementos que conhecemos serem próprios da ficção: *flashbacks*, descrições, diálogos, imersões nos pensamentos dos personagens, monólogo interior, entre outros. Logo, a

2 A designação é variável. Os termos mais conhecidos são: romance de não ficção, *faction*, romance-jornalístico, romance sem ficção e romance-reportagem, dentre outros.

3 Rildo Cosson (2001, p. 19) argumenta que o "novo" gênero foi acolhido pela crítica contemporânea, pois ela "parece ter aceitado o desafio do autor e da obra ao buscar compreendê-lo". Cosson (2001, p. 32) ainda propõe que o romance-reportagem é o resultado "do entrecruzamento do gênero 'literário' romance com o gênero 'não-literário' reportagem [...] da intersecção das marcas constitutivas e condicionadoras da narrativa romanesca e da narrativa jornalística".

questão sobre ser o texto literário ou não é inevitavelmente necessária. Complementar a isso é a indagação sobre fazer sentido o binômio romance *versus* não ficção.

Quanto aos gêneros do discurso, sabe-se que no decorrer do século XX muitas teorias parecem concebê-los como algo histórico. Assim, os gêneros apresentariam mudanças, em sintonia com o sistema da Literatura, a conjuntura social e os valores de cada cultura. A análise e descrição de um gênero literário, assim, depende das expectativas de produção e recepção dos textos e não somente de suas marcas retóricas (Soares, 2007).

Além disso, o próprio conceito moderno de Literatura está relacionado ao fator tempo e ao contexto. Como defende Luiz Costa Lima (2006), o romance gira em torno da matéria da vida individual dentro de conjunturas específicas. Romance e poesia delimitariam a noção de Literatura e as suas especificidades de gênero, mas sempre alinhada ao que é o sujeito num contexto específico.

Georg Lukács (2000), na obra *Teoria do Romance*, defende que o romance é um descendente da epopeia clássica. Seguindo o caminho de Hegel (2004), Lukács (2000) afirma que o gênero reflete a individualidade dentro da realidade social como totalidade, a depender do tipo de arranjo social nele retratado: "O romance conta a aventura do valor próprio na interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas provada e, pondo-se à prova, encontra sua própria essência" (Lukács, 2000, p. 91).

Adendo a isso, Bakhtin (1997) demonstra que o romance é um gênero histórico: seu desenvolvimento ocorreu alinhado à perspectiva histórica que consolidou o gênero. Nesse sentido, o romance é uma intricada forma nascida do romanesco, peculiarmente modelada pela conjuntura do espaço-tempo: o cronotopo. Com Apuleio, Rabelais e Cervantes, citados por Bakhtin (1997), as marcas romanescas e modernas do gênero, cuja principal função

é refletir o caráter inacabado do presente por meio da narrativa, alinham-se às multiformas, intertextualidade e polifonia[4].

Já a reportagem caminha em um trilho próximo ao do romance. Os gêneros de não ficção têm uma origem bastante remota, advindos de descendentes clássicos, como os trabalhos de Heródoto, Tucídides ou Apuleio, apontados por Wolfe (1996). Na modernidade, as bases para a reportagem do século XX foram os trabalhos jornalísticos de escritores como Defoe, Balzac, Dickens, Tchekhov, e Mayhew, dentre outros, estabelecendo muitas das características que solavancariam as reportagens do século XX (Wolfe, 1996).

O termo reportagem possui diferentes acepções, mas todas parecem caminhar para algo em comum: o trabalho aprofundado de captação da realidade contemporânea em forma narrativa. Edvaldo Pereira Lima (2009) une algumas características fundamentais: a complementação da notícia, as relações de fatos e o ensaio (Nilson Lage); a narrativa (Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari); a ampliação da notícia (José Marques de Melo); e a pluralidade de vozes que a reportagem comporta (Cremilda Medina).

Devido, então, à quantidade de aspectos formais e históricos contidos nos dois gêneros, além de ambos influenciarem-se entre si, podemos dizer que o seu entrecruzamento foi uma consequência natural. Durante o percurso literário e jornalístico no século XIX e, sobretudo, no XX, gerou-se um incessante fluxo cultural que, antes mesmo dos anos 1960, já nos tinha dado obras híbridas na ficção e na não ficção.

Não obstante, é comum o uso de recursos de gêneros diversos para a composição de muitos textos relativamente fechados, como é o caso dos gêneros jornalísticos. Por esse mesmo motivo, a retórica da ficção, muitas vezes, se confunde com a histórica, a jornalística e a científica. Como admite o famoso estudo de Paul Ricoeur (2010), a ficção é quase histórica e a história é quase ficcional, visto o fato de ambos os discursos se retroalimentarem historicamente e retoricamente.

4 Para maiores explicações, ver Mourão e Cunha (2021).

Segundo Ivan Jablonka (2017) e outros teóricos que analisaram a questão da retórica literária nas obras tidas como históricas, "reais", o que vai diferenciar a obra de ficção da não ficção é o tipo de trabalho ou método por detrás da sua concepção. Por essa razão, buscamos revisar a discussão do "romance de não ficção" com base em um método que pode explicar esses procedimentos para a distinção entre o fictício e o factual: os estudos genético-biográficos.

3 A crítica biográfica

Foucault (2001) chama de função autor o poder social e discursivo da criação literária. Tal função está diretamente relacionada aos critérios de seleção, determinação e articulação do universo dos discursos. Esses, porém, não exercem as mesmas funções em todas as épocas e em todas as civilizações, mas variam conforme as condições de produção às quais o autor está subordinado. Não se define espontaneamente o discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas, que o historiador francês chama de transdiscursividade.

Nessa seara, Eneida Maria de Sousa (2002) reflete sobre a criação literária na cena epistemológica de Roland Barthes, relacionando *A morte do autor* (Barthes, 1968) com a proposta de Foucault (2001) e reconfigurando a suposta divergência entre os dois. O autor, para ela, não está ausente do texto; ele é ator do meio acadêmico e social: "Preserva-se, portanto, o conceito de autor como ator no cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural" (Sousa, 2002, p. 110).

É dessa forma que cada escritor constrói sua biografia, fantasmática, como pensava Barthes (1968). Mas a relação autor-escritor avança, ao integrar este no cenário literário e cultural recomposto pela crítica que aqui chamamos de biográfica. A visão crítico-biográfica traz para si a posição própria do sujeito em relação ao objeto, o que implica a percepção da figura do autor e a sua necessidade de se assumir como ser no mundo. Dessa forma, a

heterogeneidade das práticas discursivas "[...] exige a inserção do componente biográfico como resposta aos procedimentos analíticos anteriormente pautados pela objetividade e pelo distanciamento excessivo do sujeito da enunciação" (Sousa, 2002, p. 110).

O posicionamento genealógico, no que se refere aos aspectos da obra, inaugura a compreensão de desvendar esses textos com base naquele "que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real" (Foucault, 2003, p. 28). A articulação de textos prévios ou paralelos, entre os quais se incluem memórias, cartas, biografias, artigos, depoimentos e diários, é fundamental para a pesquisa biográfica de obras.

Essa vinculação à vida do autor pretende fazer do texto algo que ultrapasse e metaforize os acontecimentos sem, contudo, recalcar o valor documental e o estatuto da experiência que aí se inscrevem. Por meio da biografia, podemos identificar o que permitiu ao escritor concluir seu trabalho e como seus procedimentos foram organizados.

Para Sousa (2002), a abordagem contemporânea do discurso acaba por instaurar uma defasagem teórica da produção do saber. Saídas produtivas encontram-se na crítica biográfica e nos Estudos Culturais: "A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da Literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção" (Sousa, 2002, p. 105).

A articulação obra-vida rege o método biográfico, escolhendo tanto a obra ficcional quanto a documental do autor como objetos de análise, fazendo com que a matéria literária se expanda para além da obra, implicando características culturais que não promovem somente o trabalho crítico do sujeito que a aborda. As observações apontadas a seguir discutem, portanto, o lugar transdiscursivo da Literatura e as suas relações interdisciplinares. O saber narrativo, intrínseco ao modelo biográfico, quebra com a possibilidade de registrar ali uma verdade fora dos padrões da metáfora. Lembran-

do os jogos de linguagem de Wittgenstein, Sousa (2002) esclarece o emprego da narrativa sem a prescrição autoritária da verdade e dos fragmentos de biografia (os biografemas), de Barthes.

Assim, além dos manuscritos dos autores, diversos documentos podem nos ajudar a compreender como a escrita funciona, sempre condicionada por fatores sócio-históricos que influenciam os formatos e conteúdos dos textos (incluindo os próprios manuscritos), que também auxiliam no entendimento dos mesmos. A saber, os principais documentos são: correspondência, diários, autobiografias, memórias, entrevistas, críticas, ensaios, biografias, historiografia, depoimentos, demais obras do autor etc. Aqui, vamos analisar a concepção estética do autor e o trabalho de coleta de dados com foco na correspondência.

4 As cartas de Capote entre 1960 e 1965

Capote escreveu *A sangue frio* (2003) perante uma situação específica da sociedade, da política e da cultura norte-americana: época sujeita a uma intensa mudança, caracterizada pelo ocultamento das lutas sociais contra a guerra do Vietnã, dos direitos civis e dos debates acerca da intensa violência, cujo efeito impactou o meio jornalístico e literário. Devido a esses e outros fatos, jornalistas e escritores buscaram formas flexíveis de escrita, crítica ao romance, à reportagem e à escritura, modos de penetrar na ficcionalidade do real, impelindo os escritores no sentido da reportagem e os repórteres no caminho da ficcionalidade (Bradbury, 1991).

Linda Hutcheon (1988) coloca que a ficção escrita nos Estados Unidos dos anos de 1960 possui a particularidade (ou o direito) de mesclar a ficção à história. Sob a dinâmica do *New Journalism*[5] e influência de obras literárias classificadas pela teórica de meta-

5 O *New Journalism* foi um movimento que mudou formalmente a maneira de fazer jornalismo nos EUA durante os anos de 1960, devido ao fato de jornalistas e escritores utilizarem em suas reportagens técnicas típicas da ficção. *A sangue frio* (Capote, 2003) é visto por muitos, inclusive o próprio Wolfe, como o ponto alto do movimento. No entanto, sabe-se bem que técnicas da ficção no jornalismo têm uma longa tradição, como se percebe no *Hiroshima* de John Hersey; em algumas reportagens romanceadas de Hemingway; *Na pior em Paris* e *Londres*, de Orwell; em *Journey to Sakhalin*, de Anton Tchekov, ou em *Dez dias que abalaram o mundo*, de John Reed (Wolfe, 1996).

ficção historiográfica[6], a literatura estadunidense reivindica os fatos omitidos sobre a guerra no Oriente, dentre outros.

A arte de tal época destacou-se por essa revisão dos modos de encarar a realidade. Contudo, a respeito de *A sangue frio*, a teórica destaca algo distinto das obras do *New Journalism*: "uma reescrita moderna do romance realista, universalista em sua presunção e onisciente em sua técnica narrativa" (Hutcheon, 1988, p. 115, tradução nossa)[7].

O romance realista de que Hutcheon (1988) trata aqui está vinculado à escola de época que damos o nome de Realismo, mas também se liga a um tipo de captação linguística e filosófica da realidade que coaduna o sujeito e a realidade objetiva representados. O crítico inglês Ian Watt (2010) deu a esse tipo de estética mais objetiva e referencial, típica do romance e presente em muitos momentos da Literatura, o nome de realismo formal.

Está claro que a menção da autora canadense situa o realismo como período literário, mas também dá margem para entender que esse estilo de época guarda consigo características que não se fixam apenas num período da história da Literatura, confirmando a possibilidade de seu uso em outros contextos, anteriores ou posteriores ao romance do século XIX.

Para o nosso caso, a técnica do romance realista pode ser verificada além do critério formal. Se nos ativermos ao processo criativo, aos elementos biográficos e aos indícios do trabalho jornalístico do autor, veremos que a hipótese de Hutcheon (1988) está parcialmente correta. Neste tópico, demonstramos, com base na correspondência do autor e em alguns materiais biográficos, como o projeto idealizado pelo autor corresponde a um tipo de romance omnisciente realista, mas também configura uma reportagem estilizada.

6 Para Hutcheon (1988), o ponto essencial é que esses textos expõem a ficcionalidade da própria história; eles negam a possibilidade de uma distinção claramente sustentável entre história e ficção ao darem relevo ao fato de que só podemos conhecer a história com a mediação de várias formas de representação ou de narrativa. Nesse sentido, toda história é uma espécie de literatura. Esse tipo de ficção pode-se verificar em autores como Ismael Reed, Thomas Pynchon e Doctorow, dentre outros (Connor, 2004, p. 106).

7 No original: "*a modern rewriting of the realist novel, universalist in its assumption and omniscient in its narrative technique*".

De início, cumpre lembrar que a ideia de escrever *A sangue frio* (Capote, 2003) surgiu de uma nota de jornal encontrada por Capote no *New York Times,* em novembro de 1959. Em dezembro do mesmo ano, ele visitou a cidade de Holcomb, onde aconteceram os assassinatos narrados no livro, e começou a tomar notas com os moradores locais e o detetive do caso, Alvin Dewey. O livro começou a ser escrito em 1960, impulsionado pela prisão dos assassinos (e personagens do livro) Perry Smith e Dick Hickock. Tal acontecimento levou Capote a escrever uma reportagem aprofundada, o que lhe custou quase cinco anos e meio de trabalho.

Um dos fatos mais interessantes do livro é a forma como Capote (2003) o construiu, já que os meios utilizados pelo autor vão além da característica jornalística da obra. Assim, desvendar o que há por trás dessa composição pode oferecer alguma definição adequada para o gênero. Além disso, o projeto pessoal do autor já dá mostras, nos anos 1950, da pretensão de estilizar o gênero reportagem, como ele comenta em sua obra *Os cães ladram* (2007), na qual admitia uma teoria acerca da reportagem que a tensionasse por meios literários, tornando o gênero jornalístico uma forma de arte: "[...] poderia ser uma forma de arte tão elaborada e excitante quanto qualquer outra modalidade da prosa – ensaio, conto, novela" (Capote, 2007, p. 11).

Quanto aos detalhes de composição da obra, podemos obtê-los nas cartas de Capote, organizadas e publicadas originalmente por Gerald Clarke, em 2003, em seu livro *Too Brief a Treat* (2005). Na publicação encontram-se minudências sobre a elaboração do livro, sugestivas de uma pesquisa jornalística longa e seletiva, mas com estética precisa. Tendo em mente essa perspectiva, Capote buscou, por meio de informações coletadas em diversas cartas enviadas aos moradores de Holcomb e à Alvin Dewey, detetive do caso e herói de seu livro, um panorama das circunstâncias em torno dos envolvidos: "Truman continuou sua reportagem pelos correios, bombardeando seus amigos em Garden City, com perguntas e pedidos de atualizações sobre as notícias" (Clarke, 2005a, p. 330, tradução nossa)[8].

8 No original: "*Truman continued his reporting by mail, bombarding his friends in Garden City with more questions and requests for updates on the news*".

A partir desse ponto, as cartas de Capote apresentam algumas características comuns ao trabalho jornalístico e ao romance do século XIX: do primeiro, está a pesquisa, o levantamento de dados, a variedade de métodos e a seleção de informações; do segundo, situa-se uma perspectiva polifônica e omnisciente do romance. Quanto à pesquisa em si, a maioria das informações estão centradas em Alvin Dewey, base para a escrita do livro. São inúmeros os exemplos[9].

Em cartão postal enviado em 3 de maio de 1960, Capote questiona Dewey acerca de citações nos diários de Nancy Clutter[10]: "Alvin, uma coisa muito importante! O diário de Nancy tem anotações referentes aos últimos quatro anos. Preciso das anotações referentes a sab. 14 de nov. em 1958, 1957, 1956. Urgente! Se você não tem mais o diário, quem tem? Saudades de todos vocês. Amor" (Clarke, 2014, p. 331)[11].

Em outra carta, datada de 17 de maio do mesmo ano, para Alvin e para Mary Dewey, Capote declara: "As pequenas questões relacionadas ao livro continuam e vão continuar surgindo. Por exemplo, segundo minhas anotações, os Clutter construíram a casa em 1943: mas isso não parece possível; seria 1943 ou 1953?" (Clarke, 2014, p. 332)[12]. Capote, aqui, questiona a data de construção da casa dos Clutters. Mais adiante, também busca informações sobre distâncias em torno da região e indica uma provável nova data para a sentença dos acusados. Por esses dois exemplos do início de 1960, já fica claro que o andamento da pesquisa depende, em boa parte, das conexões com Dewey, cuja figura acaba por se tornar heroica no decorrer da trama do livro e da própria pesquisa.

Vale assinalar que o detetive tinha informações muito privilegiadas, uma vez que era inspetor de Holcomb, estava acompa-

9 Para manter uma linha lógica de análise, privilegiamos apenas os materiais relacionados ao caso, algumas vezes sintetizados ou comentados, em vez de apenas citados. No mais, sempre que possível e relevante, as citações diretas e suas traduções estarão explícitas no corpo do texto.

10 Nancy Clutter foi uma das vítimas da chacina, juntamente com seu pai Herbert Clutter, sua mãe Bonnie Mae Clutter e seu irmão Kenyan Neal Clutter.

11 "*Alvin, something very important! Nancy's diary had entries for the last four years. I need the entries for Sat. Nov 14th in 1958, 1957, 1956. Urgent! If you no longer have a diary who has? Miss you all. Love*" (Clarke, 2005b, p. 280-281).

12 No original: "*Small questions in connection with book continue, and will continue, to arise. For instance, according to my notes, the Clutters built their house in 1943: but this does not seem possible; was it 1943 or 1953?*" (Clarke, 2005b, p. 281).

nhando o caso de perto e conhecia os Clutters. Não é de se admirar que Capote tenha insistido na correspondência e amizade com ele. Isso continua até a finalização do caso, como demonstrado adiante. Contudo, outros nomes estão presentes em sua pesquisa.

Em carta enviada em 20 de junho de 1960, destinada a Donald Cullivan[13], Capote fala sobre um problema técnico do livro: "Nenhuma parte do livro é narrada em primeira pessoa – ou seja, 'eu' não apareço e tecnicamente não devo aparecer" (Clarke, 2014, p. 337)[14]. Além disso, afirma querer incluir no livro um encontro entre o próprio Cullivan e Perry Smith, e pede descrições físicas e detalhes sobre o ambiente e os indivíduos presentes em tal cena.

Verifica-se, nesse caso, a formulação do ponto de vista e da estética da obra que, de fato, lembra os romances realistas do século XIX. Da perspectiva do jornalismo, também aponta para uma busca que entende os fatos com base em uma visão bastante peculiar: daquele que vê de fora. Ademais, chama a atenção igualmente a necessidade de coletar detalhes sobre situações e eventos sistematicamente.

É incontestável que Capote executava uma pesquisa árdua. Em declarações à Willian Shawn[15], em outubro de 1960, isso fica muito bem exemplificado[16]:

> Recentemente consegui uma arca do tesouro cheia de material suplementar: é o registro oficial do FBI com TODAS as entrevistas ligadas ao caso. Conheço a maioria das coisas, mas não com detalhes ricos e surpreendentes. A maneira como finalmente tive acesso a esses documentos dá uma história: basta dizer que a correspondência com

13 Donald Cullivan era amigo de Perry Smith. Capote usou essa amizade para recriar cenas entre os dois e que, de fato, aparecem no livro. O jornalista, neste caso, perguntou se poderia usar Cullivan para substituir Capote em uma cena em que detalha uma conversa entre o autor e o assassino na cela de Smith na prisão.

14 No original: "*no part of the book is narrated in the first person – that is. 'I' do not, and technically cannot, appear*" (Clarke, 2005b, p. 286).

15 Editor chefe da revista americana *The New Yorker* de 1952 até 1987.

16 Sublinhados e palavras em caixa alta são opções gráficas do editor das cartas, que se mantêm tanto na versão original do livro quanto na tradução para o português. Optamos por mantê-los.

> meus diversos informantes no Kansas me toma metade de cada dia (Clarke, 2014, p. 351)[17].

Numa carta com data entre 25 e 31 de julho de 1960, Capote fala sobre a obtenção de mais de 4000 páginas datilografadas, adquiridas com pouco mais de seis meses de trabalho. O total de material obtido pelo autor, contudo, chegou a 8000 páginas, como o próprio salientou em entrevista concedida a Lawrence Grobel, em 1982. Capote assegurou que a pesquisa total de seu livro rendeu o dobro da quantidade em 1960: "Umas oito mil páginas de pura investigação" (Capote *apud* Grobel, 2006, p. 113, tradução nossa)[18].

Isso sugere um trabalho de seleção e orientação dos fatos e elementos representados. A Teoria do Jornalismo e a Sociologia da Comunicação, de modo geral, admitem que a seletividade é algo frequente na concepção de textos do campo, o que nos leva a refletir sobre aspectos de manipulação no discurso jornalístico[19]. Nesse caso, contudo, é necessário entender que se trata mais do que uma simples manipulação: o autor pretende criar uma perspectiva do discurso que dispensa algumas informações. Verifiquemos novos contatos com Alvin Dewey.

Em carta a Alvin e Marie Dewey (esposa do detetive), em 16 de agosto de 1961, Capote pergunta o que Floyd Wells[20] recebeu em troca da informação sobre Perry e Dick. Nesta mesma carta, ele ainda pergunta sobre o que Marie tratou com Alvin da primeira vez que ouviu falar dos assassinos. Capote afirma que gostaria de refazer esta "cena": "Você consegue lembrar de mais alguma coisa a respeito (não que eu goste de inventar detalhes, como você

17 No original: "*[I] Have recently acquired treasure-chest of supplementary material: the FBI's official record of ALL interviews connected with the case. I knew most everything they contained, but not in such rich and surprising detail. How I finally got these documents is quite a tale suffice to say that correspondence with my various Kansas informants takes up half of everyday*" (Clarke, 2005b, p. 298).

18 No original: "*unas ocho mil páginas de investigación pura*".

19 Sobre isso, ocorre que "*A seleção de aspectos* do fato que é objeto da atenção jornalística obedece a princípios semelhantes aos que ocorrem no padrão de ocultação. Embora tenha sido escolhido como um fato jornalístico e, portanto, digno de merecer estar na produção jornalística, o fato é decomposto, atomizado, dividido, em particularidades, ou *aspectos do fato*, e a imprensa seleciona os que apresentará ou não ao público. Novamente, os critérios para essa seleção não residem necessariamente na natureza ou nas características do fato decomposto, mas sim nas decisões, na linha, no projeto do órgão de imprensa, e que são transmitidos, impostos ou adotados pelos jornalistas desse órgão" (Abramo, 2016, p. 42).

20 Floyd Wells era o colega de prisão de Dick Hickock. Quando soube da notícia dos assassinatos dos Clutters no rádio, enquanto estava deitado em sua cela, pensou em Dick. Wells, um ex-empregado de uma fazenda chamada River Valley, disse a Hickock sobre uma "provável" fortuna dos Clutters, e Hickock propôs a Perry roubá-los. Wells ficara nervoso quando soube do acontecido e esperou por várias semanas para relatar as informações para as autoridades.

verá!)? Outra coisa, Alvin poderia me mandar os tais dados do verso das fotos?" (Clarke, 2014, p. 381)[21].

Mais uma vez, a estética e o ponto de vista previstos são buscados aqui. A ideia é escrever cenas de perspectivas fraturadas ou associando várias vozes. Vale ressaltar, também, a busca por informações. Isso continua em 2 de novembro de 1961, quando, em carta enviada a Alvin Dewey, Capote pergunta sobre Jonathan Daniel Adrian[22] e outros casos de assassinatos na região.

Quanto às informações em que pesa o contexto de violência e mesmo a expansão do caso, em carta a Cecil Beaton[23], em 3 de novembro de 1961, Capote fala sobre a sua próxima estadia no Kansas, mais precisamente, em Holcomb. Na mesma carta, Capote fala a respeito dos seus estudos sobre assassinatos, citando nomes importantes sobre o assunto, como o de Colin Wilson e seu *Encyclopedia of Murder*[24]. Capote pede a Beaton um exemplar do livro de Wilson.

Nessa trilha de pesquisa sobre assassinatos e a relação entre o assunto, de modo geral, e o caso, em particular, o autor procurará obter informações diversas. Entre elas, destacam-se dados tirados do psiquiatra de Perry e Dick, seus advogados, carcereiros e funcionários da prisão em que os dois assassinos estavam. Os próprios assassinos, sobretudo Perry Smith, o ajudaram muito em seu projeto.

Capote chega mesmo a visitar com frequência os dois assassinos e relata uma dessas visitas em carta enviada a Cecil Beaton, em 9 de fevereiro de 1962. Tal visita é contada a Beaton com estas palavras: "Visitei os assassinos na prisão de Lansing – uma expe-

21 No original: "*Can you remember anything more about it (not that I mind inventing details, as you will see!)? Also, can Alvin send me that statistics that were on the back of the photographs?*" (Clarke, 2005b, p. 326).

22 Jonathan Daniel Adrian se tornou o principal suspeito do caso até encontrarem os verdadeiros assassinos. Jonathan era um andarilho e passou a dormir na casa dos Clutters devido ao seu abandono. Quando foi preso, estava na posse de uma de uma espingarda de calibre 12 e uma faca de caça.

23 Cecil Beaton foi um famoso fotógrafo e estilista inglês. Fez parte do círculo de amigos de Truman Capote.

24 Colin Henry Wilson foi um escritor e filósofo inglês que escreveu muitas obras do gênero "*True Crime*": narrativas de não ficção criativa com foco em evidências factuais e interpretação de crimes, sobretudo homicídios. Capote pede uma cópia do seu "*Encyclopedia of Murder*", livro que Wilson escreveu em conjunto com Patrícia Pitman.

riência extraordinária e terrível. Mas não consigo escrever sobre isso – é algo que eu vou ter que lhe contar pessoalmente" (Clarke, 2014, p. 393)[25].

Numa carta enviada a Bennett Cerf, editor da Randon House, datada de 28 de abril de 1962, Capote explica como obteve uma carta de Perry Smith, que subornou guardas na prisão: "Recebi uma carta realmente fantástica, de 50 páginas, de Perry Smith, que arrumou um jeito de persuadir um guarda a contrabandeá-la para fora de Lansing e enviá-la para mim" (Clarke, 2014, p. 405)[26].

Nova carta enviada a Alvin e Marie Dewey, em 20 de outubro de 1962. Capote está satisfeito por saber que enfim Perry e Dick serão executados. Contudo, a execução acaba sendo adiada. Ainda na mesma carta, o escritor pede para que Alvin esteja presente na execução dos dois assassinos, justifica por um detalhe narrativo que deve usar para compor a sua história: "Sempre planejei usar você como o ponto de vista - então, em certo sentido, eu preferiria que você fosse, em vez de mim. Ficaria chocado se houvesse alguma dúvida a esse respeito. Você é a pessoa com mais direito e mais motivos para comparecer" (Clarke, 2014, p. 426)[27].

A primeira carta endereçada a Perry Smith, e presente no livro editado por Gerald Clarke, data de 7 de agosto de 1963. Nessa carta, o autor fala sobre algumas fotografias pedidas por Smith acerca do grupo de Curtis[28] e fala sobre a uma carta que Nelle Harper Lee[29] enviara ao próprio Perry, além de um poema transcrito de Robert W. Service, chamado "*The Men That Don't Fit In*". Este poema está no livro de Service, *The Spell of the Yukon and Other Verses* (1960):

25 No original: "*I visited the murderers at Lansing Prison – an extraordinary and terrible experience. But I cannot write about it – it's something I'll have to tell you*" (Clarke, 2005b, p. 336).

26 No original: "*I had a really fantastic, 50-page letter from Perry Smith, who somehow persuaded a guard to smuggle it out of Lansing and mail it to me*" (Clarke, 2005b, p. 348).

27 No original: "*I've allways planned to use you as the point-of-view – so in a sense I'd rather you went than I did. I'm shocked there should be any question about it. You are the one person who has the most right and even reason to attend*" (Clarke, 2005b, p. 367).

28 Carece de fontes, mas é possível que Capote esteja falando de Robert Curtis (Smith), um músico americano que se destacou pela influência do blues. Nascido no Mississipi, Curtis trabalhou como agricultor e sustentou sua mulher e oito filhos dessa forma. Regravado várias vezes, começou a ganhar notoriedade no final dos anos 1950 e início dos 1960.

29 Grande amiga de Capote e autora de *To kill a mockingbird* (*O sol é para todos*). Ela teve uma participação significativa no início da pesquisa de *A sangue frio* (Capote, 2003).

Há um tipo de homem que não tem jeito
  Um tipo que nunca fica parado;
Ferem parentes e amigos do peito;
  E vagam à vontade, por tudo que é lado.
Cruzam terra e mar, ano após ano.
  E escalam a montanha mais elevada;
Vivem o feitiço do sangue cigano,
  E nunca se encontram na vida parada.
Reto andariam até o fim do mundo
  Pois sempre são fortes, ousados, leais;
Porém cansam das coisas num segundo,
  Amam o estranho e o novo muito mais
(Clarke, 2014, p. 449)[30].

O poema acima é citado na segunda parte do livro de Capote (2003), *Persons Unknown*, assim como outros poemas de predileção de Perry Smith. Capote, na mesma carta, lamenta-se de não conseguir a segunda estrofe para Perry. É importante lembrar que, desde julho de 1963, Capote já tinha autorização para visitar os dois assassinos.

Em outra carta, enviada a Perry Smith, em 15 de dezembro de 1963, Capote escreverá sobre as incríveis similaridades entre ele e Perry; e que é matéria para trechos importantes de seu livro. Tais semelhanças incluem pais divorciados e casados mais de duas vezes, a distância dos parentes, os problemas mentais e alcoolismo de suas mães etc. A mesma carta relata ainda o suicídio da mãe do autor e sua tendência artística e intelectual muito precoce, salientando também a sua imaturidade emocional.

30 No original: "*There's a race of men that don't fit in / A race that can't stay still; / So they break the hearts of kith and kin; / And they roam the world at will. / They range the field and they rove the flood, / And they climb the mountain's crest; / Their's [sic] is the curse of the gypsy blood, / And they don't know how to rest. / If they just went straight they might go far / They are strong and brave and true; / But they're ever tired of the things that are, / And they want the strange and new*" (Clarke, 2005b, p. 387).

Em outubro de 1964, Sandy Campbell, pesquisadora da *New Yorker*, verifica os fatos do livro, como datas e lugares[31]. Contudo, Capote ainda acatará a opinião de Mary Louise Aswell sobre o livro[32], como é possível observar na carta de 22 de novembro de 1964: "Fiquei meio receoso da sua opinião - porque sabia que se eu tivesse me enganando e cometido um verdadeiro equívoco (a respeito das possibilidades estilísticas de uma narrativa-reportagem), você não seria capaz de mentir (ainda bem)" (Clarke, 2014, p. 471)[33].

Em 24 de janeiro de 1965, Capote envia sua última carta a Perry Smith. Nela, o autor pedirá o endereço e telefone de Robert Binghan, advogado de Perry. Na mesma carta, Capote falará sobre suas crenças e sua opinião sobre uma obra citada por Perry em carta enviada anteriormente ao escritor.

Já em carta enviada a Cecil Beaton, em 27 de janeiro de 1965, Capote falará sobre um roteiro e dirá que ainda não terminou as últimas páginas de seu livro, cujo desfecho precisa do conhecimento da execução de Perry Smith e Dick Hickock. A execução ocorre pouco tempo depois, em abril.

Em carta enviada a Cecil Beaton, em 19 de abril de 1965, a primeira depois da execução de Perry e Dick, Capote falará sobre a experiência: "Perry e Dick foram executados última terça-feira. Eu estava lá porque eles queriam que eu estivesse. Foi uma experiência terrível. Uma coisa da qual nunca vou me recuperar de fato. Um dia eu conto melhor - se é que vocês vão conseguir aguentar" (Clarke, 2014, p. 486)[34].

Em 16 de junho de 1965, em carta enviada a Cecil Beaton, Capote assegura ter finalmente terminado o seu livro: "Terminei as páginas finais do meu livro há três dias" (Clarke, 2014, p. 487)[35].

31 Capote vai ao Kansas com Sandy Campbell para checar a veracidade dos fatos a serem publicados, como datas e distâncias.

32 Mary Louise Aswell era escritora, editora e grande amiga de Capote.

33 No original: "*I sort of dreaded your reading it – because I knew that if I was fooling myself and had made a real mistake (about the artistic possibilities of reportage) you wouldn't have [been] able to lie (successfully)*" (Clarke, 2005b, p. 407-408).

34 No original: "*Perry and Dick were executed last Tuesday. I was there because they wanted me to be. It was terrible experience. Something I will never really get over. One day I will tell you about it – if you can bear it*" (Clarke, 2005b, p. 421).

35 No original: "*Finished the final pages of my Book three days ago*" (Clarke, 2005b, p. 421).

Em nova carta ao fotógrafo, Capote falará sobre a publicação de seu livro na revista *The New Yorker*, no formato de fascículos. Bem mais tarde, em carta enviada a Alvin e Mary Dewey, em fevereiro de 1966, Capote explica que o seu livro será publicado em março.

Feito esse panorama, pode-se relatar algumas características do trabalho executado e a perspectiva estética do autor. Suas cartas mostram o seu embasamento e a variedade de fontes ligadas diretamente aos eventos narrados, além de revelar um universo muito particular: retratos de personagens situadas em determinado contexto social (a região de Garden City no Kansas), marcado por uma vida pacata do interior, em contraste com os dois assassinatos e as marcas da violência, em uma relação do todo (EUA) para o particular (Holcomb).

O autor busca o detalhe na composição, concentrado nas pesquisas e nas visitas a todos os lugares por onde os assassinos passaram durante a fuga: "Eu fui a todo canto onde os garotos foram, todos os quartos de hotéis, todos os lugares citados no livro, México, Acapulco, todos" (Plimpton, 1966, tradução nossa)[36].

Em suma, Capote adere à dinamicidade de fontes e seletividade, tirada de material adquirido para o livro e que é, na verdade, uma quantia menor de tudo que tinha em mãos. Assim, procura reduzir as informações obtidas a um exemplar estilisticamente condizente àquilo que ele acreditava ser uma obra de arte do jornalismo.

Por fim, ele demonstra claramente um projeto estético alinhado ao realismo omnisciente do romance do século XIX, bem como uma proposta de composição jornalística que redimensiona o tratamento com as fontes e a linguagem. Vale igualmente lembrar o heroísmo retratado em Dewey e a polifonia do romance, cujas matizes deixam claro um alinhamento com o projeto do discurso romanesco do realismo literário do século XIX.

36 No original: "*I went everywhere the boys are gone, all the hotel rooms, every single place in the book, Mexico, Acapulco, all of it*" (Capote *apud* Plimpton, 1966).

5 Reinterpretando o gênero com base no material biográfico

Capote acreditava ter criado um novo gênero literário, o romance de não ficção. Entre os momentos em que defendeu isso, podemos citar a entrevista a George Plimpton, em 1966, na qual o escritor disse que muitos jornalistas exploraram as possibilidades da narrativa romanesca ou romanceada em suas reportagens. E cita, em especial, o nome de Lilian Ross: "Miss Ross, em seu brilhante 'Picture', conseguiu, pelo menos, um romance de não ficção. Ainda assim, no geral, o jornalismo é o mais subestimado, o menos explorado dos meios literários" (Plimpton, 1966, tradução nossa)[37].

Contudo, é bom lembrar que esse trabalho pecou em seu aspecto jornalístico, uma vez que ele inventou cenas, situações, diálogos e outros detalhes que o próprio autor admitiu, como a cena final do romance, totalmente inventada, que acontece no cemitério de Holcomb. Para Capote, a cena dos enforcamentos, devido a seu horror (inclusive mencionado nas suas cartas), não fechava o romance como ele pretendia que fosse, feliz ou 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" (Clarke, 2005, p. 359, tradução nossa) (Clarke, 2005a, p. 359, tradução nossa)[38].

Ainda assim, é incontestável que a pesquisa jornalística existiu, só que permeada de elementos estéticos que a reportagem tradicional não admite. Por isso mesmo suas ideias sobre a designação do livro não foram muito aceitas pela crítica. Nem mesmo seu próprio biógrafo aceitou a terminologia, o que foi explicado em diversos momentos: "*A sangue frio* é um livro notável, mas não

37 No original: "*Miss Ross, in her brilliant 'Picture', achieved at least a nonfiction novel. Still, on the whole, journalism is the most underestimated, the least explored of literary mediums*". O site do *The New York Times* disponibiliza a entrevista concedida por Truman Capote em 1966 a George Plimpton. Aqui, usamos o ano da publicação da entrevista.

38 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*".

é uma nova forma de arte. [...] O termo que ele cunhou, o romance de não ficção, não faz sentido. [...] Se uma narrativa é não ficção não é um romance, se ele é um romance não é ficção" (Clarke, 2005a, p. 359, tradução nossa)[39].

Por certo, Capote arquitetou uma obra fruto de um trabalho jornalístico intenso e com as características de uma obra de ficção. Da perspectiva da Sociologia da Comunicação, está claro que a objetividade do jornalismo é um mito e o perspectivismo do romance é facilmente aceito na composição de reportagens, pois nenhum texto jornalístico é neutro e sempre está à mercê das ideias do seu articulador. Capote (2007, p. 10) estava ciente disso: "o jornalismo nunca pode ser totalmente puro e nem a câmera, pois afinal a arte não é água destilada: impressões pessoais, preconceitos e a seletividade subjetiva comprometem a pureza da verdade cristalina".

Logo, quem é levado à leitura de *A sangue frio* (Capote, 2003) encontra um misto de fatos e ficções, adensado pelo trabalho jornalístico de Capote, que teve como fruto uma espécie de reportagem crítica e criativa, elaborada a partir do trabalho e da desenvoltura jornalísticos, mas também reflexão da própria concepção de reportagem (e jornalismo de modo geral) e pela inserção de elementos característicos da forma artística romance, sobretudo o realista do século XIX.

É importante comentar, ademais, a tendência entre os escritos contemporâneos à elaboração de obras em que a relação de fato e ficção acaba por sucumbir os parâmetros que determinam os conceitos de "história" e "literatura". Contemporaneamente, diversos autores criticam a legitimidade da escrita do ficcional e do histórico, como Hayden White (2009), Linda Hutcheon (1988), Paul Ricouer (2010), entre outros. Eles procuram uma abordagem da história como um discurso sujeito à representação e que, de certa forma, expurga a possibilidade de uma objetividade.

Nesse sentido, a transposição da realidade para o texto está sujeita à metáfora e à narrativa; e deve ser vista como simbólica.

39 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*".

Os signos representam o real e estão submetidos às convenções de uma sociedade e do tempo. Logo, as concepções sobre fato e ficção são admitidas como voláteis, de acordo com o contexto em que essas técnicas narrativas, sejam elas factuais ou ficcionais, salienta.

Não é à toa que estudos mais recentes defendem que toda narrativa é uma espécie de ficção, devido à prática diegética. Porém, muitos autores da virada linguística e da Teoria da Narrativa, de meados do século XX para cá, chamam a atenção para o fato de que o tipo de trabalho e a abordagem por detrás do texto mudam a perspectiva da classificação da obra, seja ela jornalística, historiográfica ou literária (Jablonka, 2017)[40].

A sangue frio (Capote, 2003), da perspectiva biográfica que avaliamos, seria classificada com todas as características de uma obra jornalística, mas com uma retórica que o próprio Capote sugere ser da ficção; antevemos isso na análise de suas cartas. Dessa forma, podemos provisoriamente concluir que a designação imposta por Capote, o romance de não ficção, apesar de contestada pela contradição que a terminologia apresenta, consegue abranger de alguma forma a relação com o mundo proposto pela obra.

Os procedimentos jornalísticos do autor podem até não ter criado um "novo tipo de arte", algo frequentemente citado em seus materiais biográficos, mas certamente demonstram que ele busca uma retórica da Literatura (mais precisamente do romance omnisciente e polifônico do século XIX) e um trabalho de coleta do jornalismo investigativo (variedade de fontes e posições) que coadunam o texto com o mundo.

6 Considerações finais

O romance de não ficção deriva da tradição romanesca e jornalística e, sob uma perspectiva nova para a escrita destes gêneros na época, catalisa o entrecruzamento do romance e da reporta-

40 Uma boa ilustração disso é o que propõe Ivan Jablonka (2017, p. 16, grifo nosso): "Para teorizar sobre a literatura do real, é necessário partir, portanto, não da mimese ou da representação (ainda que ela pudesse ser um retrato sem retoques da sociedade), mas de *sua forma de abordagem.* Reconhecer essa capacidade literária e cognitiva da investigação é fundar a literatura do real, uma literatura que não pode ser estabelecida pela sua factualidade, mas por sua relação com o mundo, por *sua vontade de compreender aquilo que os homens fazem*".

gem, originando assim uma forma "híbrida", baseada no trabalho jornalístico e no perspectivismo do romance realista do século XIX. Isso é admitido pelo próprio Capote no material biográfico selecionado para análise no presente trabalho.

Podemos verificar que a crítica biográfica, método usado em nossa análise, mostrou-se favorável neste trabalho em função de podermos analisar o texto de Capote fora dos formalismos que pretendem definir a Literatura e a linguagem dentro de um plano exclusivamente textual. Para entender as ideias de ficção e fato é preciso uma abordagem psicossocial, sociológica e outras que averíguem o contexto de criação.

Além disso, podemos considerar que tanto as cartas que Capote enviou, entre 1960 e 1965, quanto as declarações, entrevistas e documentos, dentre outros, constituem um exemplo considerável do trabalho e da perspectiva artística do autor. O escritor descreve a criação de sua obra como uma reportagem investigativa no sentido tradicional do trabalho e edição do texto, mas, ao mesmo tempo, usa de uma retórica própria do romance polifônico do século XIX, que acabou tendo forte impacto na Literatura do século XX, inclusive em obras anteriores do próprio autor.

As concepções sobre fato e ficção atuais cooperam para embasar este tipo de trabalho e o contexto em que o autor escreveu a obra. Contendas teóricas sobre as narrativas de não ficção estão vinculadas ao livro e os teóricos que lidam com esses estudos, sobretudo jornalistas e historiadores contemporâneos, costumam aceitar que todo discurso é uma prática diegética e, por isso mesmo, a relação com a retórica da Literatura é inevitável.

No entanto, chamam a atenção para o tipo de trabalho empregado em cada obra em particular, o que, por um lado, torna o trabalho de Capote mais próximo da reportagem, mas, por outro, sua retórica mais associada ao romance.

Apresentando captação jornalística com técnicas ficcionais, notamos que as cartas nos dão os aspectos de uma reportagem com uma linguagem e perspectiva de romance realista. Por isso, talvez,

que *A sangue frio* (Capote, 2003) seja polêmico: trata-se de uma reportagem que questiona o modelo tradicional do gênero, faz incursões pela forma romanesca do realismo oitocentista e apresenta um molde estilístico que o autor pretendia alcançar desde o início do projeto. É uma reportagem crítica que usa e abusa da escrita imaginativa, inclusive desvirtuando o que de fato aconteceu.

Referências

ABRAMO, Perseu. *Padrões de manipulação na grande imprensa*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1997.

BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. *Manteia*, Marseille, n. 5, 1968.

BRADBURY, Malcolm. *O Romance americano moderno*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991.

CAPOTE, Truman. *A sangue frio*: relato verdadeiro de um homicídio múltiplo e suas consequências. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

CLARKE, Gerald (org.). *Um prazer fugaz*: as cartas de Tuman Capote. São Paulo: LeYa, 2014.

CLARKE, Gerald. Capote, a biography. New York: Vintage Books, 2005a.

CLARKE, Gerald (org.). *Too brief a treat. The letters of Truman Capote*. New York: Vintage Books, 2005b.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*: introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

COSSON, Rildo. *Romance-reportagem*: o gênero. Brasília: Editora UNB, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2003.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GROBEL, Lawrence. *Conversaciones Intimas com Truman Capote*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética* (vol. I). São Paulo: Edusp, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poetics of postmodernism*: history, theory, fiction. London: Routledge, 1988.

JABLONKA, Ivan. O terceiro continente. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 9-17, 2017. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/41248. Acesso em: 5 nov. 2025.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas*: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. São Paulo: Editora Manole, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MOURÃO, Manfred Rommel Pontes Viana; CUNHA, Roseli Barros. O novo épos como forma histórica: Breves considerações sobre as teorias do romance de Lukács e Bakhtin. *Signótica*, Goiânia, v. 33, p. e65284, 2021. DOI: 10.5216/sig.v33.65284. Disponível em: https://revistas.ufg.br/sig/article/view/65284. Acesso em: 5 nov. 2025.

PLIMPTON, George. The story behind the nonfiction novel. *The New York Times*, 16 jan. 1966. Entrevista com Truman Capote. Disponível em: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html. Acesso em: 5 nov. 2025.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*: o tempo narrado. Tomo III. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SOARES, Angélica. *Os gêneros literários*. São Paulo: Princípios, 2007.

SOUSA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. *In*: SOUSA, Eneida Maria de. *Crítica cult*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 105-114.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WHITE, Hayden. *Metahistória*: a imaginação histórica no século XIX. São Paulo: Edusp, 2009.

WOLFE, Tom. *The New Journalism*. London: Picador, 1996.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.