

O ROMANCE MODERNO E O ROMANCE DE NÃO-FICÇÃO: NARRATIVAS E CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS EM *IN COLD BLOOD*

Rafael Fonseca Santos¹

Resumo: Este trabalho apresenta a aproximação do Novo Jornalismo com a literatura, por meio da análise da obra *In Cold Blood*, de Truman Capote, considerado o primeiro romance nesse estilo. São estudadas as estruturas narrativas e a construção da personagem principal da obra, Perry Smith, utilizando-se, para tanto, de uma comparação com *Ilusões Perdidas*, de Honoré de Balzac, precursor do romance realista. Este artigo apresenta, ainda, uma breve discussão a respeito das identidades norte-americanas do meio do século XX construídas e desconstruídas por Capote.

Palavras-chave: novo jornalismo; capote; balzac; identidades.

Abstract: This paper presents the approach of the New Journalism with the literature, by the analysis of the book *In Cold Blood*, from Truman Capote, considered the first novel in that style. It studies the narrative structures and the construction of the main character of the work, Perry Smith, using to this, a comparison with *Illusions Perdues*, from Honoré de Balzac. This article also presents a brief discussion about the North-American identities of the middle of twentieth century constructed and deconstructed by Capote.

Key words: new journalism; capote; balzac; identities.

A estrutura do romance de não-ficção *In Cold Blood*

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

O Novo Jornalismo faz parte do chamado jornalismo literário e é um subgênero do jornalismo que surgiu em meados dos anos 50 e 60 nos Estados Unidos. O livro objeto de estudo neste trabalho é considerado o primeiro romance nesse estilo. No entanto, muitos outros nomes

¹ Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo e aluno do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

surgiram à época reivindicando tal posto. Mas foi Tom Wolfe o primeiro a teorizar o que seria esse Novo Jornalismo: uma teoria que capta na essência a construção narrativa de Capote.

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

Tom Wolfe havia percebido que eram muito poucos os jornalistas que publicavam na íntegra um diálogo que tiveram com as pessoas durante a apuração de uma matéria. Percebeu, ainda, que esse era um recurso literário que aproximava o leitor do ambiente e das personagens da cena narrada.

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

Outro recurso, que “sempre foi o menos entendido” (WOLFE, 2005, p. 55), é a descrição. Para Wolfe, a descrição tem uma função importante no Novo Jornalismo uma vez que é por seu intermédio que se pode transmitir ao leitor o “status de vida” (2005, p. 55) das pessoas e lugares retratados. A descrição do ambiente, do envolvimento, de detalhes, de gestos, de coisas que por vezes passam despercebidas assume, portanto, um papel simbólico. Simbólico justamente porque, por meio desse tipo de descrição, pode-se passar uma série de informações implícitas, informações que não estariam claras caso não houvesse essa ambientação promovida pelo jornalista.

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

A apresentação de cenários e pessoas através de pontos de vista da terceira pessoa também foi uma marca do Novo Jornalismo. Wolfe mostra que a voz do narrador muitas vezes é o menos interessante e o que se torna relevante é a voz de pessoas que viram o fato.

Em vez de chegar como um locutor descrevendo a grande parada, mudava o mais depressa possível para dentro das órbitas oculares das pessoas da história, por assim dizer. Muitas vezes, mudava o ponto de vista no meio de um parágrafo, até

no meio de uma frase. (...) Eu sempre mudava de um ponto de vista para outro, às vezes de maneira abrupta, em muitos artigos que escrevi em 1963, 1964 e 1965. Um crítico chegou a me chamar de camaleão (...) (WOLFE, 2005, p.34-35)

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

Este trabalho se propõe a analisar as estruturas literárias (narrativa e construção de personagem) que compõem o livro *In Cold Blood*, de Truman Capote. Para tanto, serão usadas comparações às estruturas propostas por Honoré de Balzac em sua “Comédia Humana”, mais especificamente, no romance “Ilusões Perdidas”, dada a pertinência desse autor, tido como pioneiro do romance moderno.

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

Contraditórios pela história, próximos pela prática

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

retratar o que pode apreender da realidade. Isto é, o seu relato é muito próximo ao real, mas é recheado de ficção.

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

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

Not everybody. Certainly not Holcomb's widowed post-mistress, the intrepid Mrs Myrtle Clare, who scorned her fellow townsmen as 'a lily-livered lot, shaking in their boots afraid to shut their eyes', and said of herself, 'This old girl, she's sleeping as good as ever. Anybody wants to play a trick on me, let 'em try.' (Eleven months later a gun-toting team of masked bandits took her at her word by invading the post office and relieving the lady of nine hundred and fifty dollars.) As usual, Mrs Clare's notions conformed with those of very few. 'Around here,' according to the proprietor of one Garden City hardware store, 'locks and bolts are the fastest-going item. Folks ain't particular what brand they buy; they just want them to *hold*.' Imagination, of course, can open any door – turn the key and let terror walk right in. (CAPOTE, 2000, p.83-84)²

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

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

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

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

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

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

Pode até parecer que as duas obras são uma espécie de contravenção das tradições de suas respectivas áreas, mas a realidade é que os dois autores se utilizaram de uma estratégia narrativa muito parecida. Balzac por vezes quer se ver neutro frente à narrativa, enquanto Capote, parcial. Ambos aproximam o jornalismo da literatura.

Narrativa ficcional

Assim como descreve Wolfe (2005), Capote se utilizou da técnica do ponto de vista de outras pessoas em sua obra. No caso do assassinato narrado em *In Cold Blood*, o narrador não descreve o que aconteceu exatamente até a quarta parte do livro. O que o leitor fica sabendo é o que outras pessoas (personagens) disseram: o que o delegado de polícia encontrou ao entrar na cena do crime, o que o caseiro da família Clutter observou quando entrou na casa e etc. Dessa maneira, podemos identificar uma pequena ruptura na escrita de Capote em relação a Balzac. O primeiro usou-se mais de um locutor que de um narrador, enquanto o segundo, o oposto. Isto é, *In Cold Blood* é apresentado com uma espécie de locução, alguém que dá voz a quem vai contar a história, por meio de inúmeros relatos e diálogos. O autor alterna as vozes como um bom jornalista. Faz apuração e usa os depoimentos. *Ilusões Perdidas*, por sua vez, é permeado por um narrador que apresenta os fatos sob seu ponto de vista único.

Ainda retomando a teoria de Wolfe, um recurso que o próprio Balzac usou e que muitos escritores ao longo da história da arte utilizaram é a narração cena a cena, ou seja, a manutenção do tempo linear na história. Em “*Ilusões Perdidas*”, o que se nota é a construção da história linearmente. O leitor acompanha a trajetória das personagens como se estivesse acontecendo naquele exato instante da leitura. Esse é um recurso que o Novo Jornalismo ressuscitou para os meios de comunicação.

Este último é o mais nítido dos recursos usados por Capote em seu livro. O autor traz à mente do leitor, por meio desse método, uma imagem bem clara de algumas identidades construídas e vividas pela população norte-americana. O caso da família Clutter é uma clara representação da identidade interiorana do meio-oeste dos Estados Unidos, enquanto os perfis dos dois assassinos são a personificação de algumas identidades execradas naquele país.

Personagens

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

Durante toda a narrativa o leitor vai descobrindo coisas novas a respeito do que faziam, como são e etc. É evidente que na obra de Balzac, o leitor também descobre coisas novas ao longo

da narrativa, mas em *In Cold Blood*, o leitor não consegue formular um quadro completo das personagens no início, é necessário o transcorrer da narrativa para que isso ocorra.

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

American authors in the fifties show that they are very uncomfortable in the post-war world. The new political fears (of Communism and the Bomb) are less important to them than their own psychological problems in the new American society. It is not a period of important experiments in style. Rather, the most interesting authors are developing new and important themes. Many writers in this period try to find new answers to the old question, "Who Am I? (..) Some writers of the sixties and the seventies look deep into the nature of American values in order to understand what is happening in their souls. In many ways, they continue the psychological studies of the fifties (HIGH, 2008, p. 176 e p. 195)³

Um homem complexo

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

Para tanto, tratarei de uma das personagens principais da obra e, talvez, a mais complexa: Perry Smith. Ele é um dos assassinos da família Clutter e companheiro de Richard Hickock, o Dick. Cabe, aqui, algumas explicações sobre a obra: o livro é dividido em quatro capítulos, que foram publicados na revista *The New Yorker*, em 1965 e que, no ano seguinte, foi unido e publicado como *In Cold Blood*. São estes os capítulos: *The Last to see Them Alive*; *Persons Unknown*; *Answer*; e *The Corner*. Para estas páginas iniciais, vou me focar na construção da personagem Perry no primeiro capítulo, ou seja, como o narrador inicia sua (des)construção dos valores norte-americanos.

Na busca dos valores tradicionais da sociedade norte-americana o narrador de *In Cold Blood*

³ "Escritores americanos mostram, nos anos cinquenta, que estão inconformados com o mundo pós-guerra. Os novos medos políticos (o comunismo e a bomba atômica) são menos importantes para eles do que seus próprios problemas psicológicos na nova sociedade americana. Esse não é um período de importantes experimentos no estilo. Dessa forma, os mais interessantes autores estão desenvolvendo novos e interessantes temas. Muitos escritores desse período tentam encontrar novas respostas para a velha pergunta "Quem sou eu?". Alguns escritores dos anos sessenta e setenta olham com profundidade para os valores americanos a fim de entender o que está acontecendo em suas almas. Sob muitos aspectos, eles continuam os estudos psicológicos dos anos cinquenta". (Tradução do autor)

apresenta Perry Smith pela primeira vez comparando-o com Herbert Clutter, o pai de família respeitável exposto anteriormente. Interessante notar a ironia do autor que começa o romance colocando assassino e assassinado no mesmo patamar de personalidade.

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

Na mesma cena, Perry é apresentado como um sonhador. Imaginava-se em uma ilha, vivendo tranquilamente. Pensava em mulheres, pesca em mares profundos, cassinos, ouro, tesouros e etc. Essas características são parte de alguns imaginários populares que ainda pairavam sobre a sociedade norte-americana. Conforme explica Stuart Hall, “a possibilidade de que a globalização possa levar a um fortalecimento de identidades locais ou à produção de novas identidades” (2006, p.84), podemos deduzir que todas as sociedades são possuidoras de muitas identidades, no geral, e que cada indivíduo também possui muitas identidades, em particular.

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

Perry é visto como um homem robusto e forte, enquanto está sentado. Há até um comentário do narrador dizendo que seu hobby era o levantamento de peso. Contudo, em pé, era nítida a sua desproporcionalidade física. Tinha pés muito pequenos, semelhantes aos das mulheres, e era baixo como um garoto de doze anos. Ainda quanto à aparência, Perry é apresentado como mestiço, cuja mãe é uma índia Cherokee e o pai um irlandês. Na tradução de Sergio Flaksman (CAPOTE, 2003), ele aparece como cigano.

A multiplicidade de identidades na construção da personagem é mostrada pelo narrador quando ele menciona que Perry adorava se olhar no espelho para passar o tempo. Essa é uma

indicação de que ele mesmo está em busca de sua própria identidade. Esse trecho serve como um presságio do que virá em seguida, uma vez que essa busca por uma identidade irá permear todo o romance.

Time rarely weighed upon him, for he had many methods of passing it – among them, mirror gazing. Dick had once observed, 'Every time you see a mirror you go into a trance, like. Like you was looking at some gorgeous piece of butt. I mean, my God, don't you ever get tired?' Far from it; his own face enthralled him. Each angle of it induced a different impression. It was a changeling's face, and mirror-guided experiments had taught him how to ring the changes, how to look now ominous, now impish, now soulful; a tilt of the head, a twist of the lips, and the corrupt gipsy became the gentle romantic. (CAPOTE, 2000, p.13 e p.14)⁴

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

O romance segue alternando cenas da família Clutter e dos assassinos no dia do assassinato. Na retomada das ações dos dois criminosos, o narrador começa a mostrar traços psicológicos importantes a respeito de Perry. Durante os preparativos para a viagem que fariam até a cidade de Holcomb, onde vive a família Clutter, Dick é quem prepara e pensa em tudo, de tal forma que Perry é mostrado como um impulsivo, ou seja, alguém que dificilmente teria sangue frio o bastante para planejar um assassinato cruel. Tudo o que ele havia separado para a viagem eram suas caixas cheias de mapas, livros, livros de música e seu violão. No mesmo trecho, o narrador começa a explorar a relação dos dois contando como eles se conheceram na Penitenciária Estadual do Kansas. Aqui, o leitor é introduzido pela primeira vez em um histórico mais assustador dos dois criminosos.

O narrador segue a história com relatos da família Clutter e, quando retorna aos dois assassinos, mais uma vez se vale da ironia nas descrições físicas e psicológicas. Para tal explicação é necessário alguns comentários sobre a descrição de Dick, o companheiro de Perry. Nessa parte, os

⁴ “O tempo raramente lhe pesava, pois conhecia vários métodos de fazê-lo passar – entre eles, olhar-se no espelho. Dick certa vez observou: ‘Toda vez que vê um espelho você parece que entra em transe. Como se estivesse olhando para uma mulher muito gostosa. Meu Deus, você nunca se cansa?’. Longe disso, Perry era fascinado pelo próprio rosto. Cada ângulo produzia uma impressão diferente. Seu rosto era mutável, e experiências conduzidas diante do espelho lhe haviam ensinado a controlar aquelas mudanças de expressão a adquirir uma aparência assustadora, depois maliciosa e depois nobre; bastava uma inclinação da cabeça, uma torção dos lábios, para o cigano perverso transformar-se num romântico inofensivo”. (CAPOTE, 2003, p.37)

dois assassinos são descritos como monstros, fisicamente. Um tem as pernas tortas e desiguais e o outro tem o rosto desfigurado. E, exatamente em uma descrição do rosto de Dick, o texto acrescenta:

(..) his eyes not only situated at uneven levels but of uneven size, the left eye being truly serpentine, with a venomous, sickly-blue squint that although it was involuntarily acquired, seemed nevertheless to warn of bitter sediment at the bottom of his nature. (CAPOTE, 2000, p.29)⁵

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

Uma das mais importantes críticas identitárias levantadas pelo narrador de *In Cold Blood* é, sem dúvida, com relação à religião. Em uma cena emblemática sobre a questão, a narrativa leva o leitor a mergulhar no mundo de credices que permeavam a sociedade protestante norte-americana. Aproveitando uma ocasião em que os assassinos vão a busca de meias pretas para o crime, o narrador volta ao histórico de Perry e começa a falar de seu ex-companheiro de prisão, Willie-Jay, tido pelo próprio Perry como um ídolo ou uma projeção de um ser ideal. Willie-Jay era o ajudante do capelão na prisão em que Perry cumpriu pena de três anos. Os dois tiveram uma relação de amizade intensa em que Willie-Jay tenta “conquistar” o incrédulo Perry ao cristianismo. Essa nova personagem surge como um outro “eu” de Perry, detentor de características admiráveis e extremamente religioso. É ele, também, quem vai fazer uma análise profética do comportamento de Perry:

The flaw? *Explosive emotional reaction out of proportion to the occasion. Why? Why this unreasonable anger at the sight of others who are happy or content, this growing contempt for people and the desire to hurt them? All right, you think they're fools, you despise them because their morals, their happiness is the source of your frustration and resentment.* (CAPOTE, 2000, p.42)⁶

⁵ “(...) seus olhos não só desnivelados como com tamanhos díspares, o olho esquerdo francamente viperino, com uma expressão franzida e venenosa, e uma cor azul doentia que, embora involuntariamente adquirida, parecia ainda assim anunciar o sedimento amargo que havia no fundo de sua natureza”. (CAPOTE, 2003, p.56)

⁶ “O defeito? *A reação emocional explosiva, totalmente desproporcional aos acontecimentos.* Por quê? Por que essa raiva sem razão quando vê outras pessoas que estão felizes ou satisfeitas, por que esse desprezo cada vez maior pelos outros, e esse desejo de feri-los? Certo, você acha que são uns idiotas, sente desprezo por eles porque a moral, a

Retomando as ações para o presente da narrativa, o narrador começa a traçar as características não-cristãs das personagens principais. Diante de uma sociedade extremamente valorativa no que tange à religião protestante, colocar os dois assassinos como ignorantes da fé contribui para a construção de identidades execráveis sob o ponto de vista norte-americano. A ausência de fé cristã, no entanto, não significa ausência de crença. Daí a ironia do autor, que traz à tona credences que sobreviviam à margem das religiões tradicionais. No final da cena em questão, o texto mostra essa ironia: “Perry Said, ‘Maybe it’s just as well. Nuns are a bad-luck bunch” (CAPOTE, 2000, p.44).⁷

A construção das personagens segue cena a cena, enquanto a narrativa caminha para a tragédia tema do livro. Os assassinos são sempre contrapostos com a descrição da família Clutter. Os primeiros são detentores de características horrendas e baixas, enquanto a família é apresentada como perfeita. Segundo Bakhtin, “o rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal.” (1999, p. 325). Ou seja, o que se pode verificar nessa construção realizada pelo narrador de *In Cold Blood* é, justamente, esse rebaixamento dos mitos identitários norte-americanos. Os assassinos são mostrados como grotescos.

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

He hated it, as he hated the Texas plains, the Nevada desert; spaces horizontal and sparsely inhabited had always induced in him a depression accompanied by agoraphobic sensations. Seaports were his heart’s delight – Yokohama, where as an American Army private he’d spent a summer during the Korean War. ‘Christ – and they told me to keep away from Kansas! Never set my pretty foot here again. As though they were barring me from heaven. And just look at it. Just feast your eyes’. (CAPOTE, 2000, p.47)⁸

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

felicidade deles é a fonte da sua frustração e do seu ressentimento”. (CAPOTE, 2003, p.71)

⁷ “Perry disse: ‘Pode ser que tenha sido melhor assim. Freiras dão muito azar”. (CAPOTE, 2003, p.74)

⁸ “Ele detestava aquela paisagem, assim como detestava as planícies do Texas e o deserto de Nevada; espaços horizontais e pouco habitados sempre induziam nele uma depressão acompanhada de sensações de agorafobia. Seus lugares favoritos eram os portos de mar – cidades movimentadas, barulhentas, cheias de navios, com cheiro de esgoto, como Yokohama, onde passara um verão inteiro durante a Guerra da Coréia como recruta do Exército americano. ‘Meu Deus – e eles ainda me disseram para ficar longe do Kansas! Para nunca mais voltar a pôr os pés aqui. Como se estivessem me expulsando do paraíso. E olhe só para isso. Uma verdadeira festa para os olhos”. (CAPOTE, 2003, p.77)

justificativa para os atos que ele e seu companheiro cometerão.

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

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

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

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

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

Não-ficção, romance e identidade

O Novo Jornalismo foi uma tentativa de aproximação do jornalismo com a literatura. Para tanto, foram utilizadas inúmeras técnicas literárias para a construção das histórias e matérias. Conquanto as narrativas desse movimento se baseiem em fatos reais, elas se tornam ficção quando o autor passa para o papel o que observou. Ele cria personagens, peripécias, enredos, narradores e etc. Processo muito semelhante ao que ocorre na ficção propriamente dita. Balzac mesmo se inspirou em pessoas e profissionais reais para criar suas personagens. No entanto, a grande diferença que se levanta em relação ao fazer jornalístico é que ele não deveria se aproximar do ficcional (ao menos

na teoria da imparcialidade jornalística). Essa teoria é posta em cheque por Capote e por Balzac, que nas “Ilusões Perdidas” mostra a corrupção dos meios jornalísticos.

Este trabalho mostrou, assim, que o livro *In Cold Blood*, de Truman Capote, pode e deve ser analisado como uma obra literária, já que carrega as marcas da literatura tradicional. A obra de Balzac, embora tenha objetivos muito distintos dos de Capote, apresenta uma série de técnicas que foram largamente utilizadas pelos jornalistas do século XX. Evidentemente, cada autor traz suas preferências estilísticas e métodos de construção da narrativa, contudo o âmago de todas essas técnicas já era utilizado por Balzac no início do século XIX.

Tendo em vista o que foi aqui exposto, é possível verificarmos, também, que Truman Capote se envereda na discussão das identidades norte-americanas, tanto escancarando os perfis ideais do *American Way of Life* e do *American Dream*, como confrontando-os. Para tanto, são apresentados ao leitor o perfil de uma típica família interiorana americana, com seus aspectos religiosos, sociais e comportamentais e os perfis de dois criminosos execrados pela sociedade e dignos da pena de morte.

Por meio deste trabalho pode-se verificar um pouco da imensa discussão trazida pela obra de Truman Capote com relação às identidades. Um dos grandes méritos do autor na obra estudada se dá na construção das personagens. Isso porque ele se utiliza de pessoas reais, em fatos reais, para construir um mundo literário que em muito se assemelha ao próprio real, mas que não deixa de ser literatura. Suas personagens ganham, assim, uma vida mais instigante e passível de estudo neste trabalho. Esse movimento de Capote no sentido de saltar à literatura identidades de um regionalismo do meio-oeste norte-americano é explicado por Kiernan, em uma referência aos autores sulistas (dos quais Capote fazia parte):

A vida da literatura nos anos do pós-guerra tem sido profundamente tocada por essa confusão cultural, embora nem sempre de uma forma simples ou previsível. Por um lado, a literatura regional floresceu com surpreendente vigor na década de 1950, quando um país homogeneizado parecia ser o ideal nacional nos Estados Unidos; e como a sociedade adquiriu um caráter cada vez mais urbano nessa década, os escritores sulistas celebram insistentemente uma sensibilidade rural e tradicionalista. (1983, p.17)

Stuart Hall, teórico da pós-modernidade, também comenta sobre a questão do geral e do particular:

De acordo com essas 'metanarrativas' da modernidade, os apegos irracionais ao local e ao particular, à tradição e às raízes, aos mitos nacionais e às 'comunidades imaginadas', seriam gradualmente substituídos por identidades mais racionais e universalistas. Entretanto, a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do 'global' nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do 'local'. (2006, p.97)

Este trabalho mostrou, portanto, de que maneira o narrador de *In Cold Blood* apresentou ao seu leitor a sua personagem Perry Smith, de tal forma que Capote conseguiu construir uma anti-identidade americana, ou seja, no primeiro capítulo do livro, os aspectos abordados e filtrados sob o ponto de vista do narrador mostram uma personagem totalmente às avessas do que estava em voga na sociedade daquele país naquela época.

A identidade de Perry é colocada em cheque pelo narrador sob ao menos três aspectos: físico, mental e moral. Quanto ao físico, é visto como um monstro. Em uma sociedade altamente preocupada com o visual e com a beleza, isso era uma afronta. Mentalmente, Perry é um perturbado. Traços psicológicos cooperam para a construção de uma mente inconstante e ambígua. Finalmente, no que tange à moral, seus hábitos e costumes mostram que a personagem é uma encarnação de características abomináveis nos Estados Unidos dos anos 50 e 60.

Referências bibliográficas

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

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

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

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

_____. **In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences**.

Londres: Penguin Classics, 2000.

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

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

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

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

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

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