

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

VALENTINA CEOLIN GINDRI

**O DISCURSO DE SI DE TRUMAN CAPOTE EM MÚSICA PARA CAMALEÕES**

Porto Alegre  
2021

VALENTINA CEOLIN GINDRI

**O DISCURSO DE SI DE TRUMAN CAPOTE EM MÚSICA PARA CAMALEÕES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Jornalismo.

**Orientadora:** Prof. Dra. Thaís Helena Furtado

Porto Alegre  
2021

VALENTINA CEOLIN GINDRI

**O DISCURSO DE SI DE TRUMAN CAPOTE EM MÚSICA PARA CAMALEÕES**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Escola de Humanidades, Curso de Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Tecnólogo em Escrita Criativa.

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

\_\_\_\_\_  
Profª Drª Thaís Helena Furtado – UFRGS Orientadora

\_\_\_\_\_  
Prof Dr Basílio Alberto Sartor– UFRGS

\_\_\_\_\_  
Prof Dr Everton Cardoso – UFRGS

Porto Alegre  
2021

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe por ser a grande protagonista da minha história.

Ao meu irmão, por ter me acompanhado durante todo processo de realização deste trabalho, exercendo a importantíssima função de alívio cômico. Por dividir comigo os fracassos, a alegria das conquistas, a mesa de trabalho, as angústias, o chimarrão, os memes, o riso, a vida.

Quando um irmão mais novo está para chegar, os pais preocupam-se que o primogênito aprenda a dividir. E mal sabemos que aquela tarefa um tanto enfadonha de compartilhar com o pequeno invasor os colos, os brinquedos, as atenções e os pertences, no futuro seria uma grande salvação: dividir a vida.

A todos os personagens que compuseram minha trajetória na UFRGS.

Agradeço às minhas amigas, que já são minha melhor memória do período na faculdade, e aos meus professores, por todo conhecimento que me ajudaram a construir. Em especial à minha orientadora, prof. Thaís, por ter sido sempre um grande exemplo de profissionalismo, dedicação e generosidade, por ter abraçado minha tardia mudança de temática e ter embarcado comigo no ritmo frenético deste trabalho.

Agradeço também a todas as pessoas que o curso me proporcionou travar contato, tendo essa sido a maior riqueza da minha formação em jornalismo: um mosaico de fontes, escuta e histórias.

Agora, para dar um bom salto, que tal esse problema da decadência na ficção hoje?

“Se o que alguns jovens escritores estão escrevendo hoje é decadência, então quero mais dessa decadência”, Sr. Capote diz, pungente.[...]O Sr. Capote hesita um pouco, mais por seriedade do que por qualquer lapso. “Toda escrita”, diz ele, “toda arte, é um ato de fé. Se alguém tenta contribuir para a compreensão humana, como isso pode ser chamado de decadente? É como dizer que uma declaração de amor é um ato de decadência. Qualquer obra de arte, desde que surja de uma motivação sincera para um maior entendimento entre as pessoas, é um ato de fé e, portanto, um ato de amor”.

Truman Capote,  
Entrevista concedida à *New York Times book review*, em 1952

## RESUMO

O presente estudo busca compreender que finalidades do jornalismo Truman Capote sustenta por meio do discurso de si em *Música para Camaleões*. O livro se trata da última obra do autor, publicada em 1980. Como contextualização para a análise, o trabalho apresenta uma exposição sobre a vida pessoal e a carreira do escritor e um compêndio teórico sobre o jornalismo literário e o movimento do Novo Jornalismo. Também são expostas finalidades que compõem o Ethos do Jornalista e o conceito de contrato de comunicação. A pesquisa tem como base metodológica a Análise de Discurso de linha francesa, valendo-se da identificação de paráfrases no discurso sobre si. Foram encontrados dez sentidos de si construídos pelo autor no texto, distribuídos em um total de 131 sequências discursivas. São eles: 1) O menino assustado (21 SDs); 2) O conhecedor de crimes e homicidas (29 SDs); 3) O homem bem relacionado (20 SDs); 4) A personalidade exibicionista e ambiciosa (9 SDs); 5) O ouvinte generoso e compassivo (11 SDs); 6) Alguém fora de padrões (9 SDs); 7) O crítico literário (13 SDs); 8) O crítico de personalidades (3 SDs); 9) O escritor e jornalista do Sul (9 SDs); 10) O escritor e jornalista conectado com o mundo (15 SDs). O trabalho também destaca sete finalidades do jornalismo (REGINATO, 2016) que se associam aos sentidos mapeados e que se relacionam com o contrato de comunicação (CHARAEDEAU, 2008) proposto no livro. São elas: informar de modo qualificado; investigar; interpretar e analisar a realidade; fazer a mediação entre os fatos e o leitor; registrar a história e construir memória; ajudar a entender o mundo contemporâneo; esclarecer o cidadão e apresentar a pluralidade da sociedade (REGINATO, 2016).

**Palavras-chave:** Truman Capote. *Música para Camaleões*. Jornalismo Literário. Discurso de si. Ethos do jornalista.

## **ABSTRACT**

The present study seeks to understand the purposes of journalism that Truman Capote sustains through his self-constituting discourse in *Music for Chameleons*. The book, published in 1980, is the last work of the author. As means of contextualization for the analyses, the study presents an exhibition on the personal life and career of the writer and a theoretical compendium on literary journalism and the New Journalism movement. The purposes that constitute the Journalist's Ethos and the concept of communication contract are also brought to the forefront. The methodological fundament for the research is the French Discourse Analysis, using the identification of paraphrases in the discourse about oneself. Ten self-constituting senses built by the author were identified in the text, distributed in a total of 131 discursive sequences. They are: 1) The scared boy (21 DSs); 2) The expert on crimes and homicides (29 DSs); 3) The well-connected man (20 DSs); 4) The exhibitionist and ambitious personality (9 DSs); 5) The generous and compassionate listener (11 DSs); 6) Someone out of standards (9 DSs); 7) The literary critic (13 DSs); 8) The personality critic (3 DSs); 9) The writer and journalist from the South (9 DSs); 10) The writer and journalist connected with the world (15 DSs). The study also highlights seven purposes of journalism (REGINATO, 2016) that are associated with the mapped senses and that also relate to the communication contract (CHARAEDEAU, 2008) proposed in the book. They are: to inform in a qualified way; investigate; interpret and analyze reality; mediation between the facts and the reader; record history and build memory; help to understand the contemporary world; clarify the citizen and present the plurality of society (REGINATO, 2016).

**Keywords:** Truman Capote. *Music for Chameleons*. Literary journalism. Self-constituting discourse. Journalist's Ethos.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Primeira edição de Outras vozes, outros lugares.....	14
Figura 2 – O baile de máscaras: o anfitrião e a convidada de honra, Katherine Graham.....	31
Figura 3 – Capote morde as mãos que o alimentaram.....	33



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 O PEQUENO GRANDE TRUMAN .....</b>	<b>14</b>
2.1 O INÍCIO DE CARREIRA .....	18
2.2 O MERGULHO NO JORNALISMO.....	21
2.3 QUATRO ASSASSINATOS E A AMBIÇÃO DE UM NOVO GÊNERO LITERÁRIO..	25
2.4 NASCE UMA ESTRELA .....	30
<b>3 SUBJETIVIDADE, VEROSSIMILHANÇA E VERDADE .....</b>	<b>35</b>
3.1 GÊNERO, DISCURSO E AUTONOMIA .....	35
3.2 UMA TRAJETÓRIA COMPARTILHADA: O JORNALISMO COMO VEÍCULO PARA A LITERATURA .....	37
3.3 UMA INSURREIÇÃO AO LEAD - A REVIRAVOLTA DO NOVO JORNALISMO ...	38
3.4 OS MEANDROS DA FICÇÃO E DA REALIDADE .....	43
3.5 RUPTURA, SENSO ESTÉTICO E A ESTRELA DE SETE PONTAS.....	48
<b>4 ATENÇÃO, CAMALEÕES .....</b>	<b>51</b>
4.1 QUE SE FAÇA MÚSICA, O OBJETO .....	51
4.2 RECONHECENDO AS NOTAS MUSICAIS, A METODOLOGIA.....	64
4.3 RÉPTEIS DE OUVIDOS AGUÇADOS, O ETHOS DO JORNALISTA .....	67
4.4 COMPONDO A MELODIA, OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	69
<b>5 ANÁLISE .....</b>	<b>71</b>
5.1 O MENINO ASSUSTADO.....	71
5.2 O CONHECEDOR DE CRIMES E HOMICIDAS.....	73
5.3 O HOMEM BEM RELACIONADO .....	78
5.4 A PERSONALIDADE EXIBICIONISTA E AMBICIOSA.....	81
5.5 O OUVINTE GENEROSO E COMPASSIVO .....	82
5.6 ALGUÉM FORA DE PADRÕES.....	85
5.7 O CRÍTICO LITERÁRIO .....	86
5.8 O CRÍTICO DE PERSONALIDADES.....	88
5.9 O ESCRITOR E JORNALISTA DO SUL .....	89
5.10 O ESCRITOR E JORNALISTA CONECTADO COM O MUNDO.....	90
5.11 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE .....	92
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>95</b>
<b>7 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>98</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Quando tive meu primeiro contato com Truman Capote, há muito tempo um livro não me fazia chorar. O momento em que o assassino Perry Smith – retratado no Romance de não-ficção *A sangue frio* – entrega uma foto sua à mulher que cuidava de suas refeições na cela da prisão antes de ser executado fez as lágrimas correrem: que absurda era vida, que sem sentido havia sido sua existência, iria morrer e, sem família ou amigos, pedia que a senhora desconhecida guardasse um pedacinho de papel com uma imagem sua. Uma patética tentativa de resistência ao apagamento completo. Triste, catártico, verdadeiro.

Depois disso, *A sangue frio* tornou-se um de meus livros preferidos e Capote seguiu me mobilizando e fascinando. Li *A bonequinha de Luxo* e a coleção *20 contos de Truman Capote*. Descobri *Música para Camaleões* em uma disciplina intitulada Não Ficção I, era uma sugestão de leitura complementar. Um título que evocava magia: ora, camaleões, criaturas de olhos espertos que parecem pequenos dragões sem asas e conseguem mudar de cor, camuflando-se e destacando-se com seus pigmentos cintilantes, e a música: algo que envolve, que causa a sensação de elevação. O título já anunciava um enigma, e o livro não deixou a desejar: me proporcionou um novo e diferente encanto.

No prefácio de *Música para Camaleões*, Capote diz:

Deus, quando nos dá um talento, também nos entrega um chicote, a ser usado especialmente na autoflagelação. Mas é claro que eu não sabia disso. Escrevia contos de aventura, de mistério policial, esquetes, histórias que ouvi de ex-escravos e veteranos da Guerra Civil. Era tudo muito divertido — num primeiro momento. Só parou de ter graça quando descobri a diferença entre escrever bem e escrever mal, e em seguida fiz uma descoberta ainda mais alarmante: havia uma diferença entre escrever muito bem e a verdadeira arte; sutil, mas devastadora. Daí em diante, o chicote não parou mais de descer! (CAPOTE, 2006, p. 9-10)

Ainda que seja algo bastante subjetivo, difícil de expressar e até abstrato, entendo a diferença apontada por Capote. Alguns textos com que me deparo são muito bem escritos, fluem, são interessantes e bem estruturados, funcionam. Mas há os textos que têm algo mais. Os escritos que seguem ecoando após a leitura. E considero *Música para Camaleões* um deles, uma obra que é “verdadeira arte; sutil, mas devastadora”.

Escolhi analisar o livro pois ele aliava duas paixões minhas: o jornalismo e a literatura. Perceber e construir sentidos sobre o mundo concreto à minha volta, conversando com pessoas, observando e interpretando foi o que me levou ao curso de Jornalismo. E o desejo de ficcionalizar os dramas da vida, construir narrativas, inventar personagens me levou ao curso de Escrita Criativa, no qual já me formei. Duas áreas nas quais busco circunscrever minha vida profissional.

O autor Truman Capote é uma das figuras enquadradas no movimento do Novo Jornalismo, corrente surgida na década de 60 nos EUA que promoveu o uso de técnicas literárias no texto jornalístico, prezando pela subjetividade e por valores estéticos em contrapartida às regras rígidas de objetividade presentes na imprensa da época. O livro *Música para Camaleões* mistura gêneros da ficção (conto, novela, autoficção) e jornalismo literário (reportagem, entrevista, perfil, relato) em uma obra que carrega valores do jornalismo e a elaboração estética da literatura.

Na leitura do livro, um dos aspectos que mais chamou minha atenção foi o fato de Truman Capote ser também personagem das narrativas. Diferente das outras obras suas que eu havia lido, dessa vez ele próprio era também um tema. Mesmo quando o texto se debruça sobre outra pessoa como a essência principal do que é narrado, Capote está lá, escutando, fazendo comentários, dizendo coisas sobre o outro e também sobre si.

Visto que o livro está mergulhado nos meandros da verdade e da invenção, do real e da ficção, surgiu a curiosidade de entender como essa relação se resolvia para com o leitor. E também de compreender melhor a figura do autor no livro e como ela se relacionava com valores do jornalismo. Dessa forma, meu problema de pesquisa foi construído: Que finalidades do jornalismo Truman Capote sustenta por meio do discurso de si em *Música para Camaleões*?

Para responder a essa questão, tracei alguns objetivos específicos, são eles: a) investigar a trajetória profissional e pessoal de Truman Capote; b) estudar a relação entre jornalismo e literatura a partir do jornalismo literário; c) compreender as finalidades do jornalismo e a ideia de contrato de comunicação; d) identificar os sentidos sobre si de Truman Capote no texto; e) entender o contrato de comunicação que Capote propõe ao leitor. Utilizei a Análise do Discurso como metodologia de pesquisa para realizar a análise do livro, encontrando os sentidos construídos pelo autor a partir do discurso de si. Escolhi a AD pois me pareceu a forma mais aprofundada de apreender a presença de Capote como personagem no texto e sua relação com o jornalismo enquanto discurso.

O segundo capítulo deste trabalho busca explorar a vida e a carreira de Truman Capote, tendo como principais referências a biografia de Gerald Clarke (1993), a série de entrevistas compiladas por Thomas Inge (1987) e a pesquisa de Matinas Suzuki Jr (2003) sobre *A Sangue Frio*. Abordo suas primeiras publicações de ficção, sua incursão no jornalismo e sua proposta de “romance de não ficção”, gênero que afirma ter fundado com a obra *A sangue frio*, narrativa baseada em anos de investigação a respeito do assassinato de uma família em uma zona rural dos EUA na década de 1950. Trago também uma exposição sobre sua infância e juventude,

suas relações familiares, sua inserção na mídia e nos holofotes, assim como interpretações sobre sua figura atípica.

O terceiro capítulo se destina ao estudo do jornalismo literário como discurso autônomo, a partir das propostas teóricas de Borges (2013) e Pena (2017). Destaco algumas de suas técnicas, rupturas e preocupações estéticas. Exponho a história conjunta da literatura e do jornalismo e a quebra de paradigmas trazida pelo Novo Jornalismo, abordando as principais propostas, expoentes e características do movimento. Nesse capítulo, também reflito sobre a relação do jornalismo literário com o real, apontando suas liberdades, compromissos e finalidades.

No quarto capítulo, descrevo meu objeto de pesquisa, o livro *Música Para Camaleões*, apresentando seu conteúdo e elucidando alguns aspectos a respeito da sua mistura de ficção e jornalismo literário. Defino as principais características da Análise do Discurso, baseando-me em Pêcheaux (1990), Orlandi (1999), Charaudeau (2001) e Benetti (2016), e aponto de que forma essa metodologia será utilizada em minha pesquisa. Apresento os conceitos de formação discursiva, sentido e paráfrase, ponto central para minha análise, já que, na análise, busco reunir trechos dispersos ao longo do livro que expressam o mesmo sentido.

Abordo também o Ethos do jornalista, a partir de doze finalidades centrais do jornalismo defendidas por Reginato (2016). Esse entendimento do Ethos também será fundamental para entender que valores do jornalismo busco encontrar em minha análise. Trato também do contrato de comunicação, a partir da perspectiva de Charaudeau (2001), conceito importante para entender de que forma o autor estabelece uma relação com o leitor do livro *Música Para Camaleões*, já que por sua característica diversa habita uma zona nebulosa entre o real e o ficcional. Também exponho os procedimentos metodológicos de minha pesquisa.

O quinto capítulo é o espaço de desenvolvimento de minha análise, no qual apresento dez sentidos centrais identificados no discurso de si de Truman Capote. Relaciono esses sentidos mapeados com as estratégias e finalidades do jornalismo, expondo também a maneira como a recorrência a aspectos biográficos interfere na relação com o leitor do texto, fundamentando o contrato de comunicação em que ele se apoia.

Por fim, nas considerações finais, retomo a trajetória deste trabalho, buscando compreender como cada etapa contribuiu para que eu construísse conhecimentos e argumentos que me possibilitaram responder ao meu problema de pesquisa.

Além de contribuir para os estudos acerca das experiências nascidas do fértil encontro entre jornalismo e literatura, o presente trabalho também cumpriu um propósito pessoal: de me

aproximar do sujeito que através de sua obra provocou em mim sobressalto, dor, alegria, identificação, compaixão, purificação e encanto.

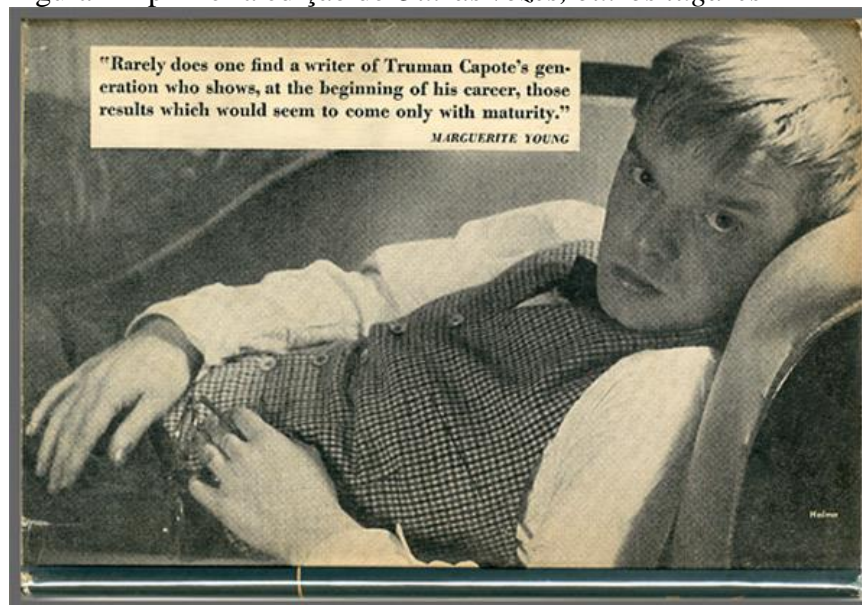
“Aos poucos os camaleões se acumularam; uma dúzia, mais uma dúzia, na maioria verdes, alguns escarlates, outros lilás. Trotavam através da varanda e se aglomeravam à porta do salão, uma platéia sensível e atenta à música executada”, (CAPOTE, 2006, p. 22)

## 2 O PEQUENO GRANDE TRUMAN

Um jovem recostado em um sofá vitoriano, uma mão posicionada sobre a perna, a outra na cintura, encara a câmera, insinuante e provocativo. Tem o cabelo bem escovado alinhado na testa, veste um colete xadrez sobre camisa branca, suas sobrancelhas estão inclinadas e a perspectiva do olhar é de baixo para cima, quase como se estivesse convidando o espectador. A figura languida, que poderia ter quinze anos, inspira relaxamento, ousadia, confronto e sensualidade. É o escritor Truman Capote clicado pelo fotógrafo Harold Halma em 1947 (quando tinha 23 anos). A imagem causou furor ao ocupar toda contracapa de *Outras vozes, outros lugares*, novela de estreia do autor publicada no ano seguinte pela editora Random House.

De fato, sua fotografia na capa do livro provavelmente causou mais comentários que sua prosa. Muitos jornais e revistas imprimiram junto com suas resenhas, a Random House usou nas propagandas – Esse é Truman Capote – e enormes cartazes foram enviados às lojas. Uma noite, quando Truman estava visitando Andrew, Harold Harma foi dar uma caminhada e escutou uma conversa de duas mulheres de meia idade, que analisavam um dos cartazes de Truman na janela de uma livraria na quinta avenida: ‘estou te dizendo, ele só é jovem’. ‘Se ele não é jovem, é muito perigoso’. (CLARKE, 1993, p.154)

Figura 1 – primeira edição de *Outras vozes, outros lugares*



Fonte: William Reese Company<sup>1</sup>

Capote ficou um tanto perturbado com a influência da foto na recepção de sua obra, mas, como aponta Clarke (1993, p. 155), “Fotografias sempre o favoreceram e, no entanto, se aquela fez dele tanto um alvo e uma figura cômica, ao menos alcançou seu primeiro intuito:

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://www.williamreesecompany.com/pages/books/WRCLIT56479/truman-capote/other-voices-other-rooms>>. Acesso em: 30 abr. 2021

deu-lhe não apenas a fama literária, mas também o status público que sempre buscou”. O livro foi um sucesso de vendas e, apesar de uma enormidade de críticas duras, teve um saldo maior ainda de comentários elogiosos e generosos por parte da crítica especializada.

Alguns jornais acusaram a obra – muito em função da foto e da peculiaridade de alguns personagens – de ser apelativa, extravagante demais, pobre, vazia etc. Revistas, jornais e a editora recebiam cartas comentando a publicação polêmica, reclamando do teor de homossexualidade do livro, da pose idiota do autor, da expressão boba do autor na foto, e uma histeria formou-se ao redor de Truman. Como expõe a jornalista Selma Robinson, no artigo “The Legend of Little T”, publicado em 1948 na revista PM, “ ‘Você não pode ir a nenhuma festa hoje em dia sem que as pessoas elenquem prós e contras no assunto Truman Capote’, uma moça comentou-me recentemente. ‘Algumas tomam um lado, outras o outro, e não necessariamente aquelas que leram seu livro’ ”. (ROBINSON, 1987, p.6)<sup>2</sup>

Com os jornais cada vez mais interessados pela vida de Truman e, conseqüentemente, elaborando sua personalidade pública, o caso da fotografia no romance de estreia seria o prenúncio de uma constante em sua carreira: a prosa e o mérito literário misturam-se com a construção de seu mito pessoal, com sua vida agitada na sociedade de Manhattan. Capote vivia no meio da fofoca, convivendo com outros grandes escritores e personalidades da época, o que rendia conteúdo sobre sua vida para a mídia. “A persona que ele criou aos olhos do público, através de entrevistas na imprensa, era uma criação ficcional tanto como qualquer um dos personagens excêntricos que habitavam sua ficção.” (INGE, 1987, p. 9) Como ele próprio disse em uma entrevista com a jornalista Gloria Steinem publicada em 1966 na revista Glamour: “Eu me inventei, e depois eu inventei um mundo para se encaixar a mim” (CAPOTE apud INGE, 1987).

Nascido em 1924 em Nova Orleans, no sul dos Estados Unidos, como Truman Streckfus Pearsons, ele só passaria a se chamar Truman Garcia Capote em 1939, quando o segundo marido de sua mãe, Joseph Garcia Capote, o adotou legalmente, mudando seu nome. Como registrado por Clarke (1993, p. 51), ele dizia ao pai biológico: “Não me chame assim, eu sou Capote agora”. Truman teve uma infância solitária, perturbada e deslocada. Sua mãe, Lillie Mae Faulk, casou-se muito jovem e separou-se pouco tempo depois de Truman nascer. Como consta na biografia de Clarke (1993), ela ocupava-se mais com amantes e algumas tentativas profissionais do que com Truman, deixando-o muitas vezes trancado em quartos de hotel, onde

---

<sup>2</sup> Tradução nossa

o menino passava a noite chorando e gritando, com a instrução de que ninguém lhe abrisse a porta, não importasse os gritos.

Negligenciado, ele relata ter vivido na infância em uma constante tensão e medo do abandono. O pai era vagamente presente e estava sempre prometendo coisas que jamais cumpriria. Ao completar seis anos, o menino foi viver com parentes no Alabama rural, em uma cidade de aproximadamente 1.300 habitantes, cercada por plantações de milho e algodão. A casa dos Faulk era habitada por três tias e um tio, todos irmãos, de meia idade, devotos batistas e solteiros. O negócio da família era uma loja de chapéus. A tia mais velha, Souk, foi a única com que Truman desenvolveu uma relação de afeto, e a mulher seria posteriormente retratada em sua ficção. Assim como o ambiente da cidade, seus acontecimentos folclóricos e personagens peculiares. Souk tinha um espírito de criança, e Clarke (1993) aponta que, por conta disso, algumas pessoas chegavam a achar que ela tinha alguma deficiência mental. Eram, os dois, “outsiders”.

Truman era diferente demais de seus pares. Baixinho, de aparência frágil, trejeitos ditos “afeminados” e uma forma singular de agir e falar. Era visto como estranho, engraçado e incômodo.

“Tive a infância mais insegura que conheço. Foi realmente um pavor. Eu me sentia isolado das outras pessoas. Tinha poucos amigos da minha idade - a maioria deles era muito mais velho do que eu.’ Ele segurou os óculos pela haste e olhou para o outro lado da sala. ‘Mas suponho que muitas pessoas se sentem assim em relação à sua infância.’ (ROBINSON, 1987, p.6)<sup>3</sup>

Mesmo em um lugar remoto e rural, algo na sorte de Truman parecia já indicar sua inclinação à fama. Sua única amiga era a vizinha de porta: a jovem Nelle Harper Lee. Uma menina dois anos mais nova que no futuro viria a ser a célebre escritora de *O Sol é para todos*, um dos maiores clássicos da literatura americana.

Sem interesse na escola e nas outras crianças, Truman só pensava em ler e – sem qualquer exemplo próximo que o inspirasse – começou a praticar a escrita aos oito anos, com enorme afínco e dedicação: “Assim como alguns jovens passam de quatro a cinco horas por dia estudando piano ou violino, eu vivia entre meus papéis e minhas canetas[...]Minha produção literária ocupava todo meu tempo; meu aprendizado no altar da técnica e do domínio do ofício” (CAPOTE, 2006, p.10)

Aos onze anos conquistou seu primeiro feito literário, escreveu “Old Mrs. Busybody”, algo como “velha senhora enxerida”, para um concurso de crianças da Mobile Press. Mas só a

---

<sup>3</sup> Tradução nossa



primeira parte do conto foi publicada no jornal porque os editores perceberam que o texto era baseado na vida de quatro personalidades locais, repleto de fofocas e retratos negativos, como registra Inge (1987). Com um olhar atento e perspicaz voltado ao mundo à sua volta, a mistura de fato e observação à ficção constitui desde cedo uma marca da sua produção.

Capote recebia notas tão baixas na escola que seus familiares levaram-no a uma cidade grande para fazer um teste de QI. O veredicto do médico que examinou Truman foi de que o menino era "um gênio", o que os deixou ainda mais inquietos, queriam apenas um menino normal.(CLARKE, 1993)

Se a imagem do jovem espichado na cadeira vitoriana encarando o espectador já causava inquietação, aqueles que conheciam Truman eram ainda mais impactados por sua voz. Como consta na biografia escrita por Clarke (1993), os adjetivos vindos de amigos, conhecidos e jornalistas são muitos: infantil, afetada, aguda, mimada, petulante, bizarra, irritante, cômica etc. Emmet Long (2008) relata em *Truman Capote Enfant Terrible* que, ao assistir uma leitura de Truman na Universidade de Columbia, no momento em que ele “na mais estranha das vozes” começou a ler, o público irrompeu em incredulidade e risadas. Capote não prestou atenção, continuou a leitura e em poucos minutos o silêncio e a admiração substituíram as risadas. No final, ele recebeu uma enorme ovação. Segundo Clarke (1993, p. 56), sua voz era:

[...] peculiarmente infantil e artificial, como se ele tivesse inconscientemente decidido que parte dele, a única parte que ele poderia impedir que amadurecesse, ficaria estagnada na fase de pequeno menino para sempre, lembrando-o de tempos mais felizes e menos confusos. O seu rosto e seu corpo em algum momento amadureceram, mas o seu jeito de falar, nunca. Sua voz hoje é idêntica à sua voz na quarta série, observou uma de suas professoras muito tempo depois, quando ele era um homem de meia idade.

Mas Truman parecia adorar a própria voz, pois já alegou que falar era a coisa de que mais gostava no mundo. “Eu tenho certeza absoluta que a conversa sempre virá primeiro para mim. Eu gosto de escutar e eu gosto de falar”<sup>4</sup> (CAPOTE apud HILL, 1987, p. 32). Inge (1987) aponta que em vez de aceitar sua tendência às poses estranhas, sua voz aguda e seu gosto pelo bizarro como deficiências e apartar-se da sociedade, ele as transformou em vantagem.

Capote criou uma figura chocante para os palcos do mundo – o escritor como uma figura pop, sensível, mas agressivo, devotado a estética, mas profundamente conectado com o vasto do mundo, preocupado com sua reputação literária, mas disposto a apressar seus livros por aumento de vendas e lucro. O establishment da crítica parece admirar os escritores reclusos, os Faulkners e Salingerms, que mantinham uma relação de privacidade e rejeitavam cortejar a mídia. Eles parecem demonstrar e justificar o mito que os escritores que zelam pelo lucro ou popularidade inevitavelmente prostituem sua arte. Capote ofendeu os críticos que pensavam isso, porque ele insistiu que se podia seguir os dois caminhos, que o escritor podia ser

---

<sup>4</sup> Tradução nossa

devoto à sua arte, a altos valores literários, e ao mesmo tempo cortejar o público, e ele criou isso com audácia e um comportamento público extravagante. (INGE, 1987, p.9)<sup>5</sup>

Depois de viver com parentes no Sul, Capote mudou-se para Nova York com a mãe e o padrasto. Frequentou as escolas internas Trinity School, St. Johns Military academy, e Greenwich High School. Clarke (1993) registra que Truman era um péssimo aluno em todas as matérias, até mesmo inglês. Faltava às aulas, não se dava bem com a maioria dos colegas e muitos professores o consideravam imbecil. A exceção foi a professora de inglês Catherine Wood, que viu em Truman uma pessoa singular de enorme talento. Acreditou nele como ele próprio acreditava, o incentivou e protegeu de outros professores na escola. Truman frequentava a casa de Mrs. Wood, ela o convidava para jantar, lia suas histórias e oferecia comentários e elogios. Ele também passou a ter seus textos publicados na revista da escola. Não ingressou no ensino superior, não teria notas para isso. Clarke (1993) revela que Truman sofreu abuso sexual por parte de um professor da Trinity School e que, quando foi mandado a St. Johns Military Academy, teve suas primeiras experiências sexuais, nem sempre com um consentimento bem delimitado.

Clarke relata que apesar de muitos dos seus contemporâneos de escola na juventude não gostarem dele, “aqueles que ele queria que fossem seus amigos, aqueles que ele buscava, ele geralmente conquistava. Poucos conseguiam resistir ao implacável ataque de sua afeição. 'Ele tinha uma grande, imensa, capacidade para a amizade', disse Phoebe Pierce, uma das primeiras a sucumbir", (CLARKE, 1993, p.58).

Nos anos finais da escola, ele era o líder de um grupo vibrante que frequentava clubes de jazz e a cena noturna de Manhattan da época. Infiltravam-se naquilo que era conhecido como Café Society<sup>6</sup>, indo em clubes icônicos como El Marroco e Stock Club. Além de Phoebe, uma aspirante a poeta, as outras amigas eram alguns rapazes e moças abastadas, com sobrenomes conhecidos, debutantes festeiras, como aponta Clarke (1993), que inspirariam a personagem Holly Golightly em *Bonequinha de luxo*.

## 2.1 O início de carreira

Em 1942, aos 18 anos, Truman começou a trabalhar como uma espécie de office boy no departamento de artes da revista *The New Yorker*, abrindo desenhos e peças gráficas que a revista recebia, categorizando-os, organizando-os e sugerindo ideias para uma seção de

---

<sup>5</sup> Tradução nossa

<sup>6</sup> Descrição dada a um grupo de pessoas abastadas que frequentava cafés, clubes, bailes e jantares privados no início do século XX, em capitais como Nova York, Paris e Londres

anedotas. Na época (e mesmo ainda hoje) a revista *The New Yorker* era um expoente do jornalismo de mais alto nível, um terreno fértil para ensaios, críticas e ficção. Nas palavras de Ivan Lessa, era “berço esplêndido de tantos astros e estrelas do futebol literário norte-americano”, (LESSA, 2003, p.3). Ainda que Truman não estivesse em nenhuma posição importante, o período na revista lhe rendeu contatos e amizades, fez com que ficasse conhecido por editores e pessoas do meio literário. Mesmo sendo um office boy, ele chamava muita atenção, era matéria para fofoca e especulação por parte dos trabalhadores da revista e destilava pelos cantos suas aspirações literárias, relatando a quem pudesse – e a quem seria relevante relatar – as coisas que escrevia e iria escrever. Truman chegou a mandar alguns contos para o departamento de ficção, todos educadamente recusados.

No verão de 1944, Truman assistiu a uma conferência de escritores na qual deu a impressão de estar presente por causa da *The New Yorker*, o que não era o caso. Sentado na primeira fileira de uma leitura do escritor Robert Frost, foi coçar o tornozelo e não conseguiu levantar, acometido de um súbito “mal jeito” no corpo, como relata Long (2008). Congelado na cômica posição, saiu no meio da leitura. O poeta ficou furioso, fechou o livro e encerrou o evento. O caso chegou até a revista, e Capote foi despedido.

Truman iniciou de fato sua carreira na literatura quando publicou, em 1945, o conto *Miriam* na revista *Mademoiselle*. A história é um mistério psicológico que relata uma sombria menininha, com cabelos prateados e olhos adultos que não piscam, que aparece na vida de uma viúva solitária. Primeiro a mulher fica encantada com a menina, mas, à medida que as visitas vão aumentando, Miriam desorganiza e desintegra a vida da senhora. No final da história, a menina se muda para a casa da mulher, toma conta da sua vida e identidade. Com um tom de ambiguidade, o leitor fica na dúvida se a menina realmente existe, se ela é uma criatura fantástica ou apenas uma parte da viúva, uma criação esquizofrênica de sua cabeça. O conto faz Truman ser percebido pelo público e por editores, faz com que conquiste a crítica e alcance o que parecia querer tanto: os holofotes. A partir de *Miriam*, o escritor passa a receber diversas propostas de editores querendo publicá-lo. Em 1946, *Miriam* recebe o prêmio "O. Henri Memorial Award", um dos mais importantes na categoria conto.

Logo, Capote publica *Uma árvore da noite* e *O falcão sem cabeça* na *Harper's Bazaar* e em 1947 *Fechar a última porta* na revista *Atlantic*. “Conto em revista, na época, era o equivalente a vender direito de filmagem para Hollywood. Além do dinheiro, dava cartaz”, (LESSA, 2003, p.3). Clarke (1993) também ressalta que contos atraíam mais atenção naqueles tempos do que agora. “As pessoas falavam sobre eles da forma em que discutem um filme de

sucesso ou um romance best-seller hoje em dia – e a reação era quase instantânea, mais gratificante do que até Truman poderia ter desejado." (CLARKE, 1993, p.107).

Em 1948, foi publicado *Outras vozes, outros lugares*, com a estrondosa foto na contracapa. O romance conta a história de Joel Knox, um menino de 13 anos que após a morte da mãe é enviado para morar com o pai, que o havia abandonado no nascimento. Chegando a uma mansão vasta e decadente na zona rural do Alabama, o menino conhece sua soturna madrasta, o travesti Randolph e a desafiadora Idabel, uma menina que se torna sua amiga. Ele também vê uma mulher esquisita e espectral com “cachos gordos” observando-o de uma janela. O paradeiro de seu pai é um mistério. Quando finalmente consegue encontrar o pai, Joel descobre que ele é tetraplégico, tendo caído em um lance de escadas após ser baleado inadvertidamente por Randolph. A implicação no final é que a senhora que acenando da janela é Randolph em uma velha fantasia. Randolph aparece como alguém triste, que não se encaixa, sempre frustrado. Truman descreveu seu livro a jornalista Selma Robinson: “É esse momento fulminante. Esse momento fantasmagórico de uma criança totalmente perdida. Um momento de sua vida em que abre mão de sua infância” (CAPOTE Apud ROBINSON, 1987, p.7).

A pequena biografia que saiu no primeiro romance de Truman era repleta de ironia e meias verdades:

Truman Capote nasceu em Nova Orleans: ele tem 23. Já escreveu discursos para um político de terceira classe, dançou em um barco de rio, fez uma pequena fortuna pintando flores no vidro, leu roteiros para uma empresa de filmes, estudou adivinhação de futuro com a aclamada Mrs. Acey Jones, trabalhou na *New Yorker* e selecionou anedotas para uma revista. (CLARKE, 1993, p.195)

Sim, ele já tinha dançado num barco que cruzava o rio da região onde nasceu, um negócio da família Streckfus, as flores não renderam mais que 25 dólares e Mrs. Acey Jones foi apenas uma dessas pessoas peculiares de quem Truman era amigo. O início do furor com sua personalidade e ver sua obra ganhar o mundo, escapando de suas mãos e de sua intenção, ganhando novas apreensões e perspectivas, assustou um pouco Truman. Como relata em entrevista a Robinson, “Não esperava que fosse do jeito que foi. Alguns dos comentários pareciam tão cegos. Eles chamam de fantasia – decadente – eles dizem que escrevi um livro sobre homossexualidade...Há quatro anos, eu tinha certeza de tudo. Agora não mais.” (CAPOTE Apud ROBINSON, 1987, p. 6) Ao que a jornalista descreve: “...por um rápido momento seus olhos ficaram desamparados, perturbados, brilhantes, como os olhos de alguma pequena criatura - um coelho ou esquilo, lançando-se em uma cerca viva.” (ROBINSON 1987, p. 6)

Em 1949, Capote publica o livro de contos *Uma árvore da noite e outras histórias*, e em 1950, *Local Color*, uma coleção de ensaios em estilo de diário de viagem sobre cidades e países europeus que visitou, com notas e esboços sobre pessoas. Em 1951, lança sua segunda novela, *A Harpa de Ervas*, a história de um menino órfão chamado Collin e duas senhoras mais velhas, que observam a vida a partir de uma casa da árvore. Uma das mulheres faz eficazes remédios a partir de ervas e plantas encontradas na mata. A outra quer patentear suas curas e invenções, mas elas não entram em acordo. A médica das ervas é inspirada em Souk, a tia com comportamento atipicamente infantil que foi uma das poucas amigas de Truman na infância. Segundo Clarke (1993), ela de fato fazia medicamentos a partir de ervas, e sua irmã já teve a intenção de vendê-los, mas Souk morreu sem compartilhar as receitas. A casa da árvore também existia na infância de Truman.

Agora, sentado no terraço da Fontana Vecchia em Taormina, seu olhar virou-se para casa, para o Alabama e um assunto que nunca se esgotou: sua infância. Se *Outras vozes, outros lugares* foi uma tentativa de exorcizar demônios, sua nova novela, *A harpa de ervas*, foi uma tentativa de despertar os espíritos agridoces da lembrança e da nostalgia. Se Joel Knox representa uma parte de sua personalidade, Collin representa a outra. A Harpa de Ervas é a parte radiante, oposta a *Outras vozes, outros lugares*, e Collin é o lado feliz e animado de Truman Capote. (CLARKE, 1993, p.)

É interessante observar que os protagonistas dos dois livros, além de terem semelhanças biográficas com o autor, têm características físicas muito parecidas.

## 2.2. O mergulho no jornalismo

Após o lançamento de *A Harpa de Ervas*, Capote fez incursões em outros formatos de contar histórias. Escreveu uma adaptação para teatro de *A Harpa de Ervas*, que estreou na Broadway em 1952. Escreveu o roteiro do filme *Beat the Devil*, no Brasil *O diabo riu por último*, dirigido por John Huston e lançado em 1953. Foi nessa época também que Truman adentrou o universo da reportagem. Na década de 50, foi enviado pela *The New Yorker* para escrever uma matéria sobre uma missão cultural americana na União Soviética. Acompanhou a *Everyman's Opera* em uma turnê de apresentação da ópera *Porgy and Bess*, escrevendo *The muses are heard*, reportagem publicada em duas partes na revista.

O título da reportagem vem de um discurso dado por um membro do ministério da cultura soviético na recepção dos americanos, declarando que a visita do grupo é um passo na marcha da paz: “Quando os canhões são escutados, as musas ficam em silêncio. Quando os canhões ficam em silêncio, as musas são escutadas”, disse, como registra Clarke (CLARKE, 1993, p. 362). Capote não estava interessado em retratar o evento por seu peso histórico. Clarke (1993) manifesta que em vez disso, Truman adotou uma perspectiva mais ampla, interessada

nos pequenos fatos e falas, um tom bisbilhoteiro e humorístico. Um estilo de reportagem incomum na época. Truman foca boa parte da narrativa nos membros de seu grupo, o elenco da ópera, o diretor, outro repórter, a equipe de apoio, etc. Muitos dos quais ficaram ofendidos com os reveladores retratos feitos. Capote escreve a reportagem em primeira pessoa e se coloca no texto, sendo ele próprio um protagonista dos eventos relatados. “Eu queria que fosse bem russo, não no sentido de ser remanescente da escrita russa, mas sim de algum objeto czarista, um artifício Fabergé, uma de suas caixas de música, digamos, que tremem uma melodia cintilante, precisa e maliciosa.” (CAPOTE Apud CLARKE, 1993, p. 362).

Para Clark (1993), Capote queria gravar as coisas que as pessoas realmente diziam e não as coisas que elas queriam que a história acreditasse que diziam. Mesmo sendo um trabalho revestido de rigor jornalístico, Capote tomou certas liberdades narrativas, mudando a ordem de alguns acontecimentos e às vezes juntando episódios que se passaram em momentos distintos (CLARKE, 1993). Em uma parte do relato, essa liberdade adentrou o campo da ficção: ele inventou toda uma cena em uma estação de trem, com personagens compostos a partir de uma mistura de pessoas que tinha encontrado na viagem. Um dos membros do grupo disse: “Ele preencheu com algumas coisas, mas não rompeu com a verdade básica ou o espírito genuíno, de forma alguma” (CLARKE, 1993, p. 367).

Na biografia de Clarke (1993), há o registro de que Truman considerou *The muses are heard* o trabalho que mais lhe proporcionou prazer em escrever. Segundo o biógrafo, o que deu origem a esse prazer foi o tom da escrita que Capote utilizou “que espelhava suas conversas de almoço na melhor forma – observadoras, fofoqueiras, maliciosas e sempre cheias de entretenimento” (CLARKE, 1993, p. 366). Se nem tudo era rigorosamente fatural, ao menos passou a impressão de verdade, como é possível ver em um trecho de entrevista concedido a jornalista Pati Hill em 1957:

Uma das coisas mais interessantes sobre o estilo foi seu incomum distanciamento, mesmo em comparação com as reportagens de jornalistas que passaram muitos anos registrando eventos de forma imparcial. Teve-se a impressão de que esta versão deve ter sido o mais próximo da verdade possível para se chegar ao olhar de outra pessoa, o que é surpreendente quando se considera que a maior parte de seu trabalho se caracterizou por sua qualidade muito pessoal. (HILL, 1987, p. 21)<sup>7</sup>

Ao que Capote responde:

Na verdade, não considero o estilo deste livro, *The muses are heard*, tão diferente do meu estilo ficcional. Talvez o conteúdo, o fato de ser sobre eventos reais, faça com que pareça. Afinal, é essencialmente uma reportagem e, ao fazer reportagem, a pessoa se ocupa com a literalidade e as superfícies, com implicações sem comentários - não se pode atingir profundidades imediatas como se pode na ficção. No entanto, uma das

---

<sup>7</sup> Tradução nossa

razões pelas quais eu queria fazer reportagem era provar que eu poderia aplicar meu estilo às realidades do jornalismo. (CAPOTE Apud HILL, 1987, p. 21)<sup>8</sup>

Depois do sucesso de *The Muses are Heard*, Capote quis fazer mais trabalhos jornalísticos e, em 1957, foi enviado ao Japão pela *The New Yorker* para escrever sobre a gravação do filme *Sayonara*, a história de um piloto americano que se apaixona por uma dançarina japonesa, vivida pelo astro Marlon Brando. O diretor do filme acabou opondo-se à presença de Capote nas gravações e o escritor mudou seu objeto, realizando um perfil de Marlon Brando a partir de uma longa entrevista concedida pelo ator (apesar das advertências do diretor) em seu hotel em Kioto (CLARKE, 1993). *O duque em seu domínio* foi publicado na edição de novembro da revista, contendo um retrato revelador do ator, que aborda suas angústias, seus sentimentos em relação a mãe alcoólatra, sua opinião sobre colegas de cena, sua incapacidade de amar e manter o interesse nas coisas, além de detalhes como o fato de nunca ter lido um romance, por exemplo. “Com sua profusão de detalhes íntimos, tom confessional e observação romanesca do personagem de Brando, a história marcou uma evolução clara do jornalismo de celebridades e anunciou a chegada da cultura pop invasiva e de imersão total que temos hoje”<sup>9</sup> (MCCOLLAN, 2012, online).

Brando era conhecido por ser uma pessoa reclusa, que raramente dava entrevistas. Capote, com seu modo expansivo e seus míseros 1,60m de altura preenchidos por uma autoconfiança gigante, lançou suas garras e artimanhas sobre o musculoso galã de Hollywood: “O segredo para a arte de entrevistar- e é uma arte- é deixar a outra pessoa pensar que está entrevistando você. Você fala sobre você, e lentamente você tece sua rede para que o outro te conte tudo. Foi assim que eu peguei Marlon.” (CAPOTE Apud CLARKE 1993, p.377)

Brando escreveu uma carta de repúdio ao perfil, expressando que se sentiu traído. Não queria ter tido sua alma exposta daquela forma, e, por ingenuidade, achou que Capote não publicaria tudo (CLARKE, 1993). Já nessa época, Capote poderia ser passível de diversos julgamentos éticos. Apresentava um trabalho que chamava de jornalismo e, portanto, lhe dava a classificação (e as devidas obrigações morais), ainda que momentânea e restrita a textos específicos de jornalista. Em *The Muses are heard* inventou uma cena, traindo a confiança do leitor, em *Duque em seu domínio* escondeu suas intenções, usando métodos que podem ser entendidos como sorrateiros e escusos, traindo a confiança de sua fonte. (MCCOLLAN, 2012)

Em uma parte da entrevista com Brando, ao falar da mãe, o ator revela: “Eu tentei tanto. Mas meu amor não foi suficiente. E um dia, eu não me importei mais. Porque eu não aguentava

---

<sup>8</sup> Tradução nossa

<sup>9</sup> Tradução nossa

mais – vê-la se quebrando, na minha frente, como um pedaço de porcelana”, (BRANDO apud MCCOLLAN, 2012, online)<sup>10</sup>. Clarke (1993) aponta que Truman em seus diários adicionou a seguinte nota ao trecho: “Quão bem eu entendo isso”, (CAPOTE Apud CLARKE, 1993, p. 394)

A mãe de Capote suicidou-se em 1953 após recair no alcoolismo e na depressão. Nascida Lilli Mae Faulk, trocou de nome ao mudar-se para Nova York e casar-se com o dono de uma indústria têxtil, adotando o prenome Nina, por considerá-lo mais sofisticado. Mesmo tendo conseguido a vida abastada que tanto almejava e um marido que amava, segundo Clarke (1993), os problemas no seu casamento acabaram surgindo e se tornando uma fonte de profundas angústias. Com Truman, Nina sempre teve uma relação conturbada:

Ela não o odiava. Se fosse assim, ao menos ele poderia tê-la odiado também, de forma simples e incondicional. Embora ela o jogasse nos braços de outras pessoas, não o ignorava realmente; se o fizesse, talvez ele pudesse tê-la ignorado. O que ela fez foi pior: deixou muito claro que depois de tanta batalha para ganhar a custódia do filho, seus sentimentos por ele eram ambivalentes – amava-o e não o amava; queria-o e não o queria; orgulhava-se de tê-lo como filho, mas tinha vergonha dele. Ela oscilava entre esses extremos. (CLARKE, 1993, p.45)

Clarke (1993) relata que Nina realizou dois abortos, pois não queria ter outro filho como Truman. Um deles foi mal realizado e a deixou com sequelas na saúde e infértil. “O que realmente a incomodava em Truman, o que ela achava embaraçoso, intolerável, impossível de aceitar, era algo contra o que ele nada podia fazer: seus modos efeminados” (CLARKE, 1993, p. 46)

Assim como sua mãe, uma das personagens mais famosas de Capote adota um novo nome ao mudar-se do interior para Nova York: Holly Gohlightly, a protagonista de *Breakfast at Tiffany's*, no Brasil *Bonequinha de luxo*, que nasceu como Lulamae Barnes. A novela lançada em 1958 é narrada por um escritor que relembra seus primeiros anos em Nova York, quando era vizinho de uma jovem moça de origem rural que se torna parte da *Café Society* da cidade. Ela não tinha trabalho e ganhava a vida socializando com homens ricos, que a levavam a clubes e restaurantes, lhe dando dinheiro e presentes. O narrador fica fascinado pela vida agitada, excêntrica e instigante de Holly.

*Breakfast at Tiffany's* ganha proporções enormes ao ser adaptado para o cinema, em 196, com direção de Blake Edwards, e Holly é imortalizada na figura da atriz Audrey Hepburn. Capote considera o romance um ponto de amadurecimento de sua escrita:

Acho que tive duas carreiras. Uma foi a carreira da precocidade, o jovem que publicou uma série de livros realmente notáveis. Posso até lê-los agora e avaliá-los favoravelmente, como se fossem obra de um estranho[...]. Minha segunda carreira começou com *Breakfast at Tiffany's*. Envolve um ponto de vista diferente, um estilo de prosa diferente até certo ponto. Na verdade, o estilo de prosa é uma evolução de

---

<sup>10</sup> Tradução nossa



um para outro - uma poda e desbaste para uma prosa mais suave e clara. Não o acho tão evocativo, em muitos aspectos, como o outro, mas não estou nem perto de alcançar o que quero fazer, aonde quero ir. (CAPOTE Apud NEWQUIST, 1987, p.38)<sup>11</sup>

O romance ganha críticas muito positivas, inclusive de grandes nomes das letras, como Norman Mailer: “é o escritor mais perfeito da minha geração, ele escreve as melhores frases palavra por palavra, ritmo sobre ritmo. Eu não teria mudado duas palavras em *Breakfast at Tiffany's*, que se tornará um pequeno clássico”<sup>12</sup>. (MAILER, 1992, p.465)

### 2.3 Quatro assassinatos e a ambição de um novo gênero literário

Mas o Magnum Opus de Truman Capote, o que o levaria a ser estudado nas faculdades de jornalismo e a autoproclamar-se o fundador de um gênero, foi o romance *A sangue frio*, lançado em 1966, após ser publicado de forma seriada em 1965 na *The New Yorker*. Capote estava interessado em expandir seu trabalho para uma nova área: o jornalismo. Como revela o artigo “In Cold Type”:

“Eu tinha que sair da minha própria imaginação e aprender a existir na imaginação e na vida de outras pessoas”, Capote disse a um entrevistador. “Eu tinha ficado obcecado demais com minhas imagens internas particulares. Esse foi o principal motivo pelo qual me voltei para o jornalismo”. Mas Capote não estava interessado em simplesmente explorar o gênero; ele queria mudá-lo. “O que eu queria fazer era trazer para o jornalismo a técnica da ficção, que se move, ao mesmo tempo, tanto horizontalmente como verticalmente: horizontalmente no aspecto narrativo e verticalmente por entrar no interior de seus personagens. (MCCOLLAN, 2012, online)

E numa bela manhã, em 1959, no seu apartamento em Brooklyn Heights, ele depara-se com uma pequena nota no *New York Times*: os assassinatos do fazendeiro Herbert Clutter, a sra. W Clutter e seus dois filhos adolescentes, em Holcomb, uma pequena cidade no Kansas (CLARKE, 1993). Aquilo ecoa em Truman, que alguns dias depois, com o aval da *The New Yorker* e do editor William Shawn, decide investigar e escrever sobre o caso. Capote parte para Holcomb acompanhado da amiga e escritora Harper Lee, onde começa a entrevistar diversas pessoas próximas e não próximas da família. Quando os dois assassinos são presos, Capote consegue ter acesso a eles, podendo fazer inúmeras visitas e conversar a sós com os presos, que eram mantidos em celas separadas. Truman também fez meses de pesquisa comparativa sobre crime, assassinato e assassinos e sobre a mentalidade criminosa, entrevistando muitos assassinos. "Eu diria que 80% das pesquisas que fiz nunca usei. Mas me deram uma base tão

---

<sup>11</sup> Tradução nossa

<sup>12</sup> Tradução nossa

grande que nunca hesitei em minhas considerações sobre o assunto", (CAPOTE Apud PLIMPTOM, 1966, p. online)<sup>13</sup>.

Capote passou ao todo um ano e meio no Kansas, examinando aspectos da história, e juntou mais de oito mil páginas de investigação, segundo aponta Matinas Suzuki Jr (2003) no posfácio "Nem tudo é verdade apesar de verdadeiro". O resultado é uma narrativa de quase quatrocentas páginas repleta de descrições elaboradas e rica em detalhes, tanto do modo de agir dos personagens como de eventos, cenas e lugares. O livro começa com o último dia de cada um dos membros da família, fazendo um retrato de suas personalidades e do papel que ocupavam na cidade. Relata como foram encontrados mortos e o impacto na pacata Holcomb. Então Capote entra na perspectiva dos assassinos, narrando toda a trajetória que resultou no crime. Perry Smith, um dos assassinos, se destaca e vira quase o protagonista do livro, já que o escritor vai a fundo em seu passado, suas emoções e traços psicológicos. Capote também acompanha de perto e narra o desfecho do caso: após embates na justiça e tentativas de alegar insanidade mental, Perry Smiths e Richard Hickcock são executados em abril de 1965 na penitenciária de Lansing State (CAPOTE, 2003).

Ele refez o percurso da fuga dos criminosos, entrevistou as mesmas pessoas várias vezes e dos seis anos que transcorreram do início da investigação até a publicação do material "Consta que Capote passou um desses seis anos apenas trabalhando nas notas, burilando-as, antes de escrever uma única linha do livro" (LESSA, 2003, p.5). Um fato bastante interessante de todo esse processo é que Capote não usava gravador.

Segundo ele, a anotação e a gravação prejudicam o tempo dedicado à observação dos personagens e do ambiente, e intimidam os entrevistados, que perdem a naturalidade e deixam de fazer revelações importantes. Capote dizia ter treinado com um amigo uma técnica de prestar atenção absoluta ao que ouvia (o amigo lia longos trechos de um livro em voz alta, e depois Capote tentava reproduzir literalmente o trecho lido). Ele gabava-se de conseguir 95% do total de precisão. (SUZUKI JR, 2003, p.362)

Ao lançar o livro, Capote disse ter fundado um novo gênero: o Romance de Não-Ficção. Suzuki Jr. (2003) aponta que, para Capote, um dos princípios desse suposto gênero era evitar evidenciar o autor na narrativa em nome da objetividade pertencente ao texto jornalístico, esquivando-se de interpretações e comentários. Nesse sentido, ele se diferenciava do que praticavam outros expoentes do jornalismo literário da época, como Norman Mailer, que escrevia livros reportagem e romances baseados em fatos reais, colocando-se presente na narrativa, diferenciava-se também de seus outros trabalhos jornalísticos. Capote diz ter se inspirado nos escritos, entre outros, de Lilian Ross (sobretudo na grande reportagem *Filme*) e

---

<sup>13</sup> Tradução nossa

Joseph Mitchell. Outro princípio era a investigação, o extenso trabalho de pesquisa e apuração de dados.

Ao longo dos anos, gastou centenas de horas conversando exaustivamente com os personagens. E levou bastante a sério o trabalho de bater perna atrás de informação, exercitando incansavelmente o chamado mergulho em profundidade no tema, que é um dos procedimentos requeridos pelo melhor jornalismo literário. (SUZUKI JR., 2003, p.363)<sup>14</sup>

E, no suposto novo gênero, tudo isso seria somado aos predicados literários, à linguagem e ao estilo de um romance.

Suzuki Jr aponta que, ao embarcar na empreitada de Capote, os publishers da *The New Yorker* perceberam que havia uma sedutora zona cinzenta entre o jornalismo e a literatura e apostaram nessa área para ser um dos pilares editoriais de uma parte da revista.

“Para Shawn, interessavam pouco os detalhes, a descrição ou mesmo a violência do crime “naquelas planícies plantadas de trigo do oeste do Kansas”. Como editor de uma revista que precisava publicar mais do que fatos, ele queria uma história que mostrasse os efeitos do crime, como um trauma pode marcar as experiências humanas em um lugar provinciano, num momento em que a América explodia em conflitos sociais.” (SUZUKI JR., 2003, p.359,360)

Mas quando *A Sangue Frio* ficou pronto, nem todos na revista ficaram contentes. “Renata Adler, que trabalhou durante trinta anos na publicação, recorda que foi até Shawn reclamar. Para ela, o relato violava princípios fundamentais do semanário, era sensacionalista e alguns de seus elementos cruciais pareciam sem sentido e falsos.” (SUZUKI JR, 2003, p. 360). Suzuki também relata que o próprio William Shawn, editor de capote, mencionou que teria relutado em dizer para Truman ir em frente se soubesse que *A sangue frio* seria o que acabou provando ser.

Muitas polêmicas e questionamentos rondam a obra. A principal delas é a respeito da fidelidade da narrativa com o que realmente ocorreu no Kansas. Quais os níveis de jornalismo e quais os de ficção? Capote já alegou que seu método era “imaculadamente factual”, mas vários personagens citados questionaram a falta de precisão nas transcrições dos depoimentos e de seu envolvimento nos fatos. (SUZUKI JR, 2003)

“Um autor, Philip K. Tompkins, dedicou-se a pesquisar discrepâncias entre passagens do livro e o que ele diz ter apurado como fatos reais. No seu artigo “In cold fact” (“A fato frio”), ele conclui que Capote pôs suas próprias observações na boca e na cabeça dos personagens, e, para piorar, criou um retrato irreal e romântico do assassino Perry Smith — o qual o crítico Harold Bloom, que alega ficar deprimido com a “imaginativa sublimação da identificação de Capote com os assassinos”, afirma ser o “demônio ou outro eu de Capote”. (SUZUKI JR, 2003, p. 365)

---

<sup>14</sup> O jornalismo literário será tratado no capítulo seguinte

Como a *The New Yorker* preocupava-se com a veracidade do que publicava, enviou um checador veterano ao Kansas. Suzuki Jr (2003) aponta que a conclusão do especialista foi que “nunca vira um autor tão preciso nas apurações”.

Em entrevista ao jornalista George Plimtom em 1966, Capote aponta que é difícil retratar, em qualquer profundidade significativa, outro ser, sua aparência, fala, mentalidade, sem, em algum grau, e muitas vezes por uma causa bastante insignificante, ofendê-lo. “A verdade parece ser que ninguém gosta de se ver descrito como é, ou se preocupa em ver escrito exatamente o que disse e fez” (CAPOTE Apud PLIMPTOM, 1966, online)<sup>15</sup>. Embora um dos pontos levantados por Capote ao falar do romance de não ficção seja o ocultamento da sua presença no texto para revesti-lo de objetividade, o escritor entende que sua perspectiva e influência na narrativa estão presentes de outra forma:

Eu faço meu próprio comentário pelo que eu escolho contar e como escolho contar. É verdade que um autor tem mais controle sobre os personagens de ficção porque ele faz o que quer com eles, desde que permaneçam coerentes. Mas no romance de não-ficção também se pode manipular: se coloco algo sobre o qual não concordo, sempre posso colocá-lo em um contexto de qualificação, sem ter que entrar eu mesmo na história para esclarecer qualquer coisa ao leitor. (CAPOTE, Truman. A história por trás de uma novela de não-ficção [Entrevista concedida a] George Plimptom. *The New York Times*. 16 jan, 1966)<sup>16</sup>

Outra grande polêmica decorreu da alegação de Capote de estar criando um novo gênero. Livros como *Hiroshima*, por exemplo, de John Hersey– que conta a história de seis sobreviventes da bomba atômica– já aliavam reportagem aprofundada à técnicas da ficção muito antes da concepção de Capote. Como diz Suzuki Jr (2003, p. 363): “Vários caminhos de tinta e papel de jornais, revistas e livros foram utilizados para provar que, longe de ser um inventor, ele era o continuador de um gênero com ampla tradição nas letras anglo-saxônicas”. Capote seria, no futuro, enquadrado por Tom Wolf como pertencente ao movimento do Novo Jornalismo<sup>17</sup>.

Ainda assim, Truman acreditava e defendia que seu *A sangue frio* era algo de único. E nas turnês de lançamento do livro, na série de programas de TV e rádio, entrevistas e eventos de que participou, repletos de debates e inquisições acerca da obra, sustentava com vigor seu ponto de vista:

GP: Qual é a sua opinião sobre o chamado Novo Jornalismo – como é praticado principalmente no *The Herald Tribune*?

---

<sup>15</sup> Tradução nossa

<sup>16</sup> Tradução nossa

<sup>17</sup> O Novo Jornalismo será abordado no capítulo seguinte.

TC: Se você se refere a James Breslin e Tom Wolfe, e aquela turma, eles não têm nada a ver com jornalismo criativo - no sentido em que uso o termo - porque nenhum deles, nem qualquer outra escola de reportagem, tem o equipamento técnico ficcional adequado. É inútil para um escritor cujo talento é essencialmente jornalístico tentar uma reportagem criativa, porque simplesmente não funciona. Uma escritora como Rebecca West - sempre uma boa repórter - nunca usou realmente a forma de reportagem criativa porque a forma, por necessidade, exige que o escritor tenha total controle das técnicas ficcionais - o que significa que, para ser um bom Repórter criativo, você tem que ser um bom escritor de ficção.

GP: Seria justo dizer, então, uma vez que muitos repórteres usam técnicas de não ficção - Meyer Levin em "Compulsion", Walter Lord em "A Night to Remember" e assim por diante - que o romance de não ficção pode ser definido pelo grau das habilidades ficcionais envolvidas e a extensão da absorção do autor pelo assunto?

TC: "Compulsão" é um romance fictício sugerido pelo fato, mas, de nenhuma forma, diretamente vinculado a ele. Nunca li o outro livro. O romance de não ficção não deve ser confundido com o romance documentário - um gênero popular e interessante, mas impuro, que permite toda a latitude do escritor de ficção, mas geralmente não contém nem a persuasão do fato nem a atitude poética que a ficção é capaz de alcançar. O autor deixa sua imaginação correr solta por cima dos fatos! Se pareço queixoso ou arrogante sobre isso, não é só que tenho que proteger meu filho, mas que realmente acredito que nada parecido exista na história do jornalismo.  
(CAPOTE, Truman. A história por trás de uma novela de não-ficção [Entrevista concedida a]George Plimpton. The New York Times. 16 jan, 1966, online)<sup>18</sup>

Além das temáticas da veracidade e da reivindicação do novo gênero, o livro suscitava questionamentos pelo envolvimento de Capote com suas fontes, com seus personagens, com outros seres humanos. Suzuki Jr (2003) relata que um influente crítico teatral inglês acusou Capote de omissão no caso, alegou que ele teria tempo, dinheiro e poder suficientes para provar a insanidade mental dos assassinos e, assim, evitar que fossem à força. Mas não o fez para ter um desfecho mais dramático e impactante para seu livro. E houve quem rebatesse, alegando, como registra Suzuki (2003), que a única obrigação moral do escritor com os assassinos era contar a história deles.

A relação de Truman com Perry Smiths também deu o que falar. Clarke (1993) aponta que a relação dos dois era mais complicada do que um caso amoroso, "desde o início, o relacionamento deles foi confuso, desconfortável, mas incessantemente intenso. Truman era pai, mentor, talvez até uma espécie de amante substituto" (CLARKE, 1993, p.405).

Um olhava para o outro e via, ou pensava que via, o homem que poderia ter se tornado. A baixíssima estatura era uma de muitas de suas semelhanças. Os dois tinham sofrido com mães alcoólatras, pais ausentes, lares adotivos e discriminação. E os dois se voltaram à arte para compensar aquilo que lhes foi negado. Perry achava que se tivesse tido encorajamento, poderia ter sido pintor, cantor, escritor de letras musicais. (CLARKE, 1993, p.406)

---

<sup>18</sup> Tradução nossa

Por um período, Capote pôde trocar cartas com os assassinos. Entre outros assuntos, conversavam sobre livros que Capote lhes tinha emprestado e Perry até mesmo escreveu poemas para que Truman lesse e criticamente avaliasse. Clarke (1993) também revela que Perry morria de ciúmes por Dick, o outro assassino, também receber cartas de Capote. “‘Não era uma questão de eu gostar de Dick e Perry’, ele explicou cuidadosamente a um entrevistador. ‘Isso é como dizer: Você gosta de si mesmo?’ O que importava era que eu os conhecia, assim como eu me conheço.” (CLARKE, 1993, p.437)

Richard Hickock e Perry Smith indicaram Capote como uma das três testemunhas a que tinham direito para assistir aos seus enforcamentos. Suzuki Jr. Relata que Truman assistiu a morte de Hickcock chorando o tempo todo. “‘Ninguém jamais saberá o que A Sangue Frio tirou de mim’, disse ele. ‘Me arranhou até a medula dos meus ossos. Quase me matou. Acho que, de certa forma, me matou’” (CLARKE, 1993, p.492)

À segunda, o autor não conseguiu assistir. Escapou da sala antes de Perry Smith ser enforcado. Havia uma grande empatia entre o personagem real, Smith, e o escritor Capote. Os policiais estavam certos que os dois eram amantes e que Truman subornava guardas para encontrar Smith. Joe Fox disse que, no avião, de volta para Nova York Capote segurou sua mão e chorou durante quase toda a viagem. (SUZUKI JR, 2003, p. 361)

Ainda que cercada de polêmicas, a obra teve críticas positivas fervorosas e apaixonadas e um estrondoso sucesso de público, vendendo milhares de cópias e rendendo diversas produções para a TV. Capote era, inclusive, chamado para debater o sistema judiciário-criminal e o sistema carcerário.

A Life dedicou-lhe dezoito páginas, o maior espaço jamais dado a um escritor, e anunciava continuamente A sangue frio no seu painel eletrônico na Times Square “Nunca foi derramado tamanho dilúvio de palavras e fotos sobre um livro”, observou, aturdido, um repórter do New York Times”. (CLARKE, 1993, p.450)

*A Sangue Frio* alçou Capote a um novo patamar no hall da fama, tornou-se uma verdadeira celebridade, festejada, requisitada. Lhe trouxe também uma situação financeira bastante confortável.

## **2.4 Nasce uma estrela**

Mesmo emocionalmente abalado, Truman aproveitou o sucesso de seu trabalho. No final de 1966 deu o mais memorável baile de Nova York: O Black and White Ball, no Plaza Hotel. Clarke (1993) aponta que dar o baile em sua própria homenagem teria sido deselegante, então Truman escolheu uma convidada de honra, homenageada da noite: a proprietária do *Washington Post*, Katherine Graham.

Nada, pensava, poderia simbolizar melhor o novo e maduro Truman. Numa única noite ele não só retribuiria aos amigos pavões todos os anos de diversão que lhe tinham proporcionado como também satisfaria um desejo acalentado grande parte de sua vida. Ele queria dar a maior e a melhor festa que já se ouvira falar (CLARKE, 1993, p. 349)

Clarke (1993) relata o prazer de Truman em escrever e riscar os nomes da lista como bem quisesse.

Muitos anfitriões permitem que seus convidados levem acompanhantes a seu gosto. Truman não. Seu controle tinha de ser total[...]Truman combinava nomes com o mesmo cuidado com que combinava substantivos e adjetivos: Marianne Moore e Marella Agnelli, Henry Ford e Henry Fonda, Sargent Shriver e John Sargent, Andy Warhol e Walter Lipman... (CLARKE, 1993, p.350)

Seguindo o traje da noite, as máscaras, estiveram presentes nomes como: Lady Bird Johnson, Rose Kennedy, Andy Warhol, O duque e a duquesa de Windsor, Gloria Vanderbilt, Babe Paley, Billy Baldwin, Harry Belafonte, o Maharani do Jaipur, Frank Sinatra, Candice Bergen, Gloria Guinness, Lee Radziwill, Brooke Astor, Mia Farrow, a princesa italiana Luciana Pignatelli etc. Atores, cantores, pintores, escritores, modelos, políticos, fotógrafos, nobres, jornalistas e editores.

Figura 2 – O baile de máscaras: o anfitrião e a convidada de honra, Katherine Graham



Hoje o evento é um retrato histórico e, por que não, sociológico de uma época. Muitas máscaras e souvenirs da ocasião encontram-se no Museu de Nova York. O baile de máscaras foi o ápice, mas durante toda sua vida Truman buscou estar em meio a um “céu estrelado”. Ainda no início da carreira, já frequentava um amplo círculo de escritores, sendo muito amigo de Leo Lerman, Carlson Mcculer e do professor e crítico literário Newton Arvin, com quem teve um relacionamento (CLARKE, 1993). Ao longo da vida seus contatos só foram aumentando, incluindo nomes como Jacqueline Kennedy, William Paley e Gloria Vanderbilt. Clarke (1993) aponta que Truman não se incomodava em ser visto como uma espécie de bobo da corte, que divertia e lisonjeava os ricos e famosos. Especialmente socialites glamourosas e elegantes que apelidava de seus “cisnes”. Capote tinha também inimigos famosos, como o escritor Gore Vidal, com quem trocou farpas durante toda a vida, nutrindo uma ardorosa rivalidade.

Quanto ao amor, além de casos esporádicos e da relação com Arvin, Truman teve um companheiro por toda vida: Jack Dunphy. Eles conheceram-se em 1948, quando Truman tinha 24 anos e Dunphy 34. Jack começou sua carreira como dançarino de espetáculos da Broadway e Ballet, foi casado com uma colega bailarina, serviu o exército durante a segunda guerra mundial e depois tornou-se escritor, como registra Clarke (1993). Quando conheceu Truman, estava recém divorciado e já havia publicado *John Fury*, uma novela com sucesso de crítica. Durante a década de 50, passaram longos períodos em Sicília, na Itália, em uma casa de férias para escrever. Clarke (1993) ressalta que Dunphy era o oposto de Capote em muitos aspectos. Era tão dado à solidão como Capote à exuberância social. Detestava festas e não era de falar muito. Mas uma coisa eles tinham em comum, assim como Truman, Dunphy havia superado muitos obstáculos e desafetos familiares para tornar-se escritor. Nos últimos anos de vida de Truman, passaram a morar em casas diferentes e tornaram-se mais afastados. Dunphy relatou, segundo Clarke (1993), ser insuportável ver Truman usar tanto álcool e drogas.

Capote sempre foi abertamente homossexual e dizia saber disso desde sempre. “a dúvida e a culpa paralisantes que arruinam a vida de tantos jovens, fazendo com que levem anos para saber o que são, às vezes sem nunca descobrir, jamais lhe afligiu” (CLARKE, 1993, p. 65).

---

<sup>19</sup> Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ha-50-anos-truman-capote-organizou-uma-festa-como-nunca-se-viu,10000092171>>. Acesso em: 30 abr. 2021



Depois de *A sangue frio*, Capote passou a trabalhar em um projeto ambicioso que nunca veio a terminar: o romance *Súplicas atendidas*. Pela sua vida social agitada, Capote coletou inúmeras observações e pequenos casos vindos de suas ilustres amizades.

Fiquei a maior parte do tempo lendo e escolhendo, reescrevendo e indexando cartas minhas, cartas remetidas por outras pessoas, meus diários e agendas. Pretendia usar boa parte desse material num livro que já vinha planejando de longa data: uma variação sobre o romance de não-ficção. Dei ao livro o nome de Answered Prayers [Súplicas Atendidas], que remete a uma citação de Santa Teresa: “mais lágrimas foram derramadas por súplicas atendidas do que por súplicas sem resposta”. (CAPOTE, 2006, p. 14)

Durante a década de setenta, Capote autorizou a revista *Esquire* a publicar quatro capítulos já escritos da obra: "Mojave", "La Côte Basque 1965", "Unspoiled Monsters" e "Kate McCloud". A publicação foi um escândalo e rendeu a Capote o rompimento de algumas amizades e círculos. O conteúdo dos contos continha detalhes e confidências da vida pessoal de muitos de seus célebres amigos, algumas vezes de forma mais discreta, outras de forma bastante explícita. Muitos sentiram-se traídos e passaram a hostilizá-lo como pudessem. (CLARKE, 1993). A capa da revista *New York* feita pelo cartunista Edward Sorel em fevereiro de 1976 ilustra a situação:

Figura 3 – Capote morde as mãos que o alimentaram



Fonte: The New York Social Diary<sup>20</sup>

No final da vida, Capote afastou-se de Dunphy e viveu tormentos com a solidão, álcool e drogas. (CLARKE, 1993) Sua última obra terminada e publicada foi *Música para Camaleões*, em 1980 –quatro anos antes de sua morte por câncer no fígado. Na concepção desse livro, Capote tinha uma aposta alta e cheia de ambições e exigências estéticas: “O problema era: como

<sup>20</sup> Disponível em: < <https://www.newyorksocialdiary.com/riding-high/> >. Acesso em: 30 abr. 2021

é que um escritor pode combinar com sucesso, em uma única forma– o conto, digamos–, tudo que sabe sobre todas as demais formas de escrita?” (CAPOTE, 2006, p. 16). É esta a obra que será analisada no capítulo 5 deste trabalho.

### 3 SUBJETIVIDADE, VEROSSIMILHANÇA E VERDADE

A forma de escrita de Truman Capote é relacionada por muitos autores - como se verá mais adiante - com o gênero do jornalismo literário. Uma forma de fazer jornalismo que abraça a subjetividade e incorpora preceitos da literatura na construção da reportagem. A sua relação com o real se dá de uma forma distinta, com peculiaridades, liberdades e compromissos. Preza pela verossimilhança, tão cara à narrativa, e pela ideia de credibilidade, o grande capital simbólico do jornalismo.

Antes de me debruçar sobre *Música para Camaleões*, busco compreender melhor o jornalismo literário. Para isso, neste capítulo abordarei as definições de gênero e discurso autônomo para apreender o jornalismo literário, a história comum do jornalismo e da literatura, o movimento do Novo Jornalismo, as relações entre ficção e realidade presentes no jornalismo literário, assim como a ruptura e preocupação estética que o gênero propõe.

#### 3.1 Gênero, discurso e autonomia

Para Pena (2017), gêneros são estratégias para enquadrar um determinado tipo de conhecimento que acabam multiplicando suas possibilidades reflexivas. E é esse recurso que o pesquisador utiliza para abordar o jornalismo literário, apreendendo-o como um gênero, dotado de certos subgêneros.

No caso de textos, a divisão em gêneros serve como um mapa para análise de tipologias, funções, utilidades e estratégias do discurso. Um aspecto importante dessa reflexão sobre gêneros, segundo Pena (2017), é o entendimento de que eles têm caráter relativo e transitório, com princípios dinâmicos e de constante transformação. É dentro dessa esfera maleável e sem limites rígidos, que o autor busca analisar a união do discurso jornalístico com o discurso literário. Portanto, se o princípio básico é o da transformação e da transitoriedade, a missão de uma delimitação rígida dos formatos do gênero torna-se impossível. Dessa forma, o pesquisador realiza uma aproximação conceitual, identificando subdivisões possíveis de acordo com o momento histórico.

Pena aponta que no Brasil o termo “jornalismo literário” pode ser entendido de diferentes formas:

Para alguns autores, trata-se simplesmente do período da história do Jornalismo em que os escritores assumiram as funções de editores, articulistas, cronistas e autores de folhetins, mais especificamente o século XIX. Para outros, refere-se à crítica de obras literárias veiculada em jornais. Há ainda os que identificam o conceito com o movimento conhecido como New Journalism, iniciado nas redações americanas da

década de 1960. E também os que incluem as biografias, os romances-reportagem e a ficção-jornalística. (PENA, 2017, p.21)

Para Pena (2017), a biografia, o romance-reportagem e a crônica são subgêneros do jornalismo literário, uma categoria mais ampla.

Já Borges (2013) não usa o termo gênero e compreende o jornalismo literário como discurso autônomo, reconhecendo seus pontos de diferenciação e de convergência em relação ao jornalismo tradicional e às produções literárias. O discurso do jornalismo que Borges (2013) utiliza para embasar comparações é o ligado à trajetória teórico epistemológica do *newsmaking*, a fase noticiosa embasada na teoria construcionista, ou seja, uma acepção do jornalismo guiada por preceitos de objetividade, por critérios de noticiabilidade e de valores notícia, por constrangimentos organizacionais e uma cultura profissional bem definida. Já a expressão da literatura que é mais amplamente utilizada para a comparação com o jornalismo literário é o romance, gênero literário expoente da modernidade. Para o autor, esses dois discursos - do jornalismo e do romance - são a origem do jornalismo literário, um discurso híbrido. Um aspecto importante da teorização feita por Borges (2013) é que o jornalismo literário não seria apenas uma mistura dos dois, mas uma produção discursiva original, dotada de dimensões e preceitos próprios.

Um ponto crucial do jornalismo literário é o embate entre a tão propalada objetividade jornalística e a construção subjetiva do enunciado informativo. Para lidar com essa questão, Borges (2013) recorre a conceitos e dispositivos da literatura, como a mímese (representação), a verossimilhança aristotélica e o efeito do real barthesiano. Ideias que sustentariam muitas das estratégias e rupturas do jornalismo literário. Nesse discurso autônomo, Borges (2013, p. 12) destaca que o que é real e o que é ficcional, o que foi e o que poderia ter sido, revela uma “comunhão cheia de reentrâncias”. Nesse sentido, o pesquisador faz uso de conceitos como alegoria, metáfora, representação, verossimilhança, que remetem a níveis de realidade, à construção do mundo por meio do discurso, seja quanto a fatos reais, seja quanto a circunstâncias criadas. Na sua análise, Borges (2013) apreende a dimensão literária a partir dos preceitos bahktinianos e a dimensão discursiva a partir da Análise do Discurso de linha francesa.

Para Borges, a teoria literária pensada por Bakhtin guarda correspondências com outras enunciações que tem o gene da troca discursiva, como é o caso do jornalismo, podendo-se dessa forma, abarcar também no jornalismo as ideias de polifonia, dialogismo e inconclusividade do discurso.

Um hibridismo criativo, relacionado à encenação do relato, à humanização da reportagem, o que se avizinha da acepção construcionista da notícia e da elaboração polifônica e dialógica bakhtiniana da obra literária. A personalização, a dramatização e o efeito do real no jornalismo e na literatura dão pistas para teorizar sobre o Jornalismo Literário. (BORGES, 2013, p.13)

Pena (2017) também destaca que, ao analisar gêneros literários, os teóricos conhecidos como formalistas russos promoveram uma revolução ao focar o romance, por exemplo, como um gênero que muda de forma constantemente, afirmando que, para além do discurso literário, as suas classificações poderiam se referir a outros tipos de enunciado. Aponta também que os estudos passaram da condição literária a condição discursiva com Bakhtin e Todorov e ressalta que os gêneros do discurso podem ser divididos a partir de suas codificações históricas, de acordo com os níveis semântico, sintático, pragmático e verbal.

Para Borges (2013), o jornalismo literário não é um meio termo entre dois poderosos emissores de sentido sobre o mundo (jornalismo e literatura), possui localização autônoma, com direito de invenção, mas também com obrigações. Assim, o jornalismo literário gera conhecimentos e procedimentos próprios. “Seu hibridismo não é a simples somatória de características de suas enunciações formadoras e sim a construção, a eclosão de um outro discurso, independente e com alteridade”, (BORGES, 2013, p.19).

Borges (2013) também pondera que, como discurso, o jornalismo literário é aberto e mutável, sofre transformações e é afetado por diferentes forças e contextos, “historicamente construído, socialmente sedimentado, coletivamente transformado”, (BORGES, 2013, p.19)

### **3.2 Uma trajetória compartilhada: o jornalismo como veículo para a literatura**

A presença da literatura no jornalismo vem de longa data. Pena (2017) aponta que a partir dos séculos XVIII e XIX, escritores de prestígio tomaram grande espaço nos jornais, determinando sua linguagem e conteúdo. Uma decorrência disso é o surgimento do folhetim, romances publicados de forma seriada em jornais. Pena (2017) ressalta que, por ser voltado a um público vasto e diverso, o folhetim utilizava uma linguagem simples e estratégias ditas “novelescas”, como estereótipos, repetições, exageros dramáticos, além de muitas vezes moldar sua trama de acordo com os anseios manifestados pelo público. Visava cativar os leitores, em muitos casos interrompendo a narrativa em um momento de grande tensão e deixando a sequência para a edição seguinte. “Apesar das críticas à sua estrutura popularesca, o folhetim democratizou a cultura, possibilitando o acesso do grande público à Literatura e multiplicando o número de obras publicadas”, (PENA, 2017, p.31).

Grandes nomes das letras, como Balzac, Victor Hugo, Charles Dickens, Tolstói, escreveram narrativas como folhetins que circulavam pela imprensa. No Brasil, Machado de Assis, que teve uma longa carreira como jornalista, redigindo colunas, também foi um expoente do formato. Além de muitos outros nomes, como Euclides da Cunha, José de Alencar, Raul Pompéia, Aloísio Azevedo. Ser escritor nos séculos XIX e XX quase sempre significava estar estreitamente ligado com a imprensa.

E é claro que os mecanismos estéticos, os modos, habilidades, ferramentas e recursos de tantos escritores não se limitava a atuação nos folhetins e ficções, mas acabava expandindo-se e deixando marcas, de linguagem e estilo, nos outros textos dos jornais (na reportagem, na opinião, na crônica e até na notícia). Os jornais não eram apenas veículos, mas apropriavam-se da literatura. Pena (2017) descreve que a partir da década de 1950 a objetividade e a concisão substituem as belas letras, resultado de transformações estilísticas e também gráficas. A literatura se esvai consideravelmente da imprensa e o interesse pelas novidades e fatos curiosos e diversos torna-se maior.

Assim, a presença da literatura no jornalismo começa a tornar-se mais apartada, com limites mais delimitados, e surgem os suplementos literários. “Suplementar significa ampliar, adicionar, complementar. Portanto, não se refere a nada que seja essencial”, (PENA, 2017, p.40). Tais cadernos voltam a maior parte de seu conteúdo à crítica literária.

Ao longo dos anos, os jornais também se consolidaram como espaço para a crítica literária. Diferente da crítica feita na academia, segundo Pena (2017), a crítica nos jornais é exercida de uma forma mais ampla por profissionais variados que têm visibilidade na opinião pública, músicos, atores, políticos, escritores, jornalistas e também por integrantes das universidades. A crítica é também considerada um ato de criação. “discurso artístico na medida em que articula conceitos e sensibilidades”, (PENA, 2017, p.39). O pesquisador observa que, enquanto a crítica na imprensa até a virada para o século XXI realmente fazia um juízo de valor aprofundado, atualmente é mais fácil encontrarmos simples resenhas ou textos meramente elogiosos ligados às jogadas de marketing de grandes editoras.

Esse resgate histórico do espaço que folhetins, crônicas e colunas assinadas por renomados escritores já ocuparam na imprensa, assim como o entendimento do desenvolvimento da crítica literária na imprensa, mostra que a literatura e o jornalismo caminharam sempre juntos, em diferentes níveis, em diferentes contextos, mas influenciando-se mutuamente.

### **3.3 Uma insurreição ao lead - a reviravolta do Novo Jornalismo**

Na década de 1960, nos Estados Unidos, instala-se uma grande insatisfação de muitos profissionais da imprensa com as estritas regras de objetividade do texto jornalístico, sustentadas na crença da cientificidade dos jornais. Um ideal que, de acordo com Pena (2017), pode ser observado no “lead”, “uma prisão narrativa que recomenda começar a matéria respondendo às perguntas básicas do leitor”, (PENA, 2017, p.53). Borges (2013) aponta que, a partir do século XX nos EUA, a implementação de normas de produção da informação vai relegar os predicados literário e narrativo na imprensa a um plano secundário. A reportagem cresce em importância frente ao jornalismo opinativo, e o profissional de jornalismo passa a ser educado e treinado para padrões específicos. É quando se cristaliza a figura do repórter. Fenômeno que Borges (2013, p. 253) identifica como “desliteraturização da imprensa escrita”.

O pesquisador aponta que a elaboração de texto informativo na época incorporava procedimentos como a adaptação do tempo para as conveniências do discurso jornalístico; a fragmentação e a descontextualização do texto noticioso; a aposta do relato na singularidade da história tratada; os critérios de noticiabilidade e os valores para selecionar o que será publicado; as convenções da narração jornalística; a curiosidade sobre o inobservado que desperta o interesse pela novidade e o privado; o trabalho com as fontes e a organização eficiente do discurso. Ressalta que parte dos bens simbólicos tornou-se pasteurizada, irradiando dos Estados Unidos, como fonte autorizada, para outros países.

Em 1973, o jornalista Tom Wolfe, autor de obras de não ficção como *Radical Chique* e *Os Eleitos*, atuante em veículos como *Washington Post*, *Herald Tribune* e *Esquire*, escreve um manifesto para o gênero. A proposta de Wolfe era de que os repórteres seguissem o caminho inverso da imprensa objetiva e fossem mais subjetivos, defendendo que o texto jornalístico deve zelar pelos valores estéticos, valendo-se de técnicas literárias:

Era a descoberta de que era possível na não ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio aos fluxos de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro de um espaço relativamente curto... para excitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor. (WOLFE, 2005, p.28)

Pena (2017) aponta que o movimento se orientou mais a partir de instinto e observação do que em torno de uma teoria. E descreve os quatro recursos fundamentais do Novo Jornalismo entabulados por Wolfe: reconstruir a história cena a cena, registrar diálogos completos, apresentar as cenas pelos pontos de vista de diferentes personagens, registrar hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem.

O cenário de imprensa com restritas regras de objetividade da época fez, segundo Borges (2013, p. 251), que “o movimento conhecido por Novo Jornalismo ganhasse o sentido de uma postura libertária diante de um forte pragmatismo noticioso”. O autor aponta também que, ainda que dotado de muitas inovações, o movimento foi em essência um elogio às grandes reportagens, trazendo pluralidade de focos, linguagens, personagens, texto permeado por verdades factuais e ficcionais. Para Lima (1995), o grande mérito dos integrantes do Novo Jornalismo foi “mergulhar cada vez mais fundo na realidade em rápida transformação, sentindo de perto e por dentro o pulsar da sociedade americana em conflito consigo mesma para nascer de mais uma de suas múltiplas faces contemporâneas. (LIMA, 1995 p. 148)

Borges (2013) destaca que o novo jornalismo propõe outra natureza relacional entre a realidade e a criação, num encontro não necessariamente antagônico:

O propósito do novo jornalismo permanece sendo o de informar e esse afã guia o emprego de técnicas próprias da ficção. A interpretação criativa, as ousadias discursivas e as mesclas narrativas- algumas de fato, temerárias- estão todas voltadas para a apreensão mais completa do assunto tratado, para a aproximação mais efetivas dos acontecimentos, para a melhor contextualização. (BORGES, 2013, p. 255)

Assim como Truman Capote em *A Sangue Frio*, Tom Wolfe usava o fluxo de consciência em seus relatos, trazendo uma tempestade de ideias de seus entrevistados, desvendando perturbações, sonhos, pensamentos ocultos. Um recurso ousado que pode ser encarado como duvidoso no jornalismo. Borges aponta que Wolfe “tem consciência de que a produção de um discurso que se apoie na verdade é algo mais complexo que a reunião de dados comprováveis. Um caminho de rupturas e riscos” (BORGES, 2013, p.256). Lima (1995) ressalta que Wolfe defendia que se podia ter uma precisão que englobasse tanto objetividade como subjetividade.

Pena (2017) relata que o processo almejado por Wolfe envolvia entrevistar com exaustão cada um de seus personagens, passar vários dias com eles, até arrancar a máxima profundidade possível. De acordo com Borges (2013), o processo de coleta de dados nessas produções se dava “com um repórter esclarecendo os fatos a partir do que conseguiu apurar, usando testemunhos e documentos, mas sempre se dando a autoridade narrativa suficiente para fazer tal mediação, em explícita recorrência à onisciência” (BORGES, 2013, p.256).

Um ponto importante não apenas ao Novo Jornalismo, mas também ao jornalismo literário em geral, segundo Pena (2017), é que o detalhamento e a pesquisa aprofundada do repórter só farão sentido se ele souber lidar com símbolos. “Se puder atribuir significados aos detalhes e, mais importante ainda, se tiver a sensibilidade para projetar a ressignificação feita pelo leitor” (PENA, 2017, p. 55). Ideia que remete às propostas já comentadas de utilização de



metáforas e alegorias como forma de aprofundar a busca pela verdade feitas por Borges (2013). Wolfe fala que “O bom escritor não tenta descrever a bebedeira em si, mas conta com o fato de o leitor já ter estado bêbado em algum momento da vida” (WOLFE apud PENA, 2017, p.55), demonstrando que seu trabalho também almejava alcançar identificação com o leitor, buscava expressar a experiência do outro.

Não há uma lista definitiva de autores que compõem o movimento florescido na década de 60 e 70, no entanto, pesquisadores e estudiosos da área mencionam, entre outros, os seguintes expoentes: Jimmy Breslin, Truman Capote, Joan Didion, David Halberstam, Pete Hamill, Larry L. King, Norman Mailer, Joe McGinniss, Rex Reed, Mike Royko, John Sack, Dick Schaap, Terry Southern, GailSheehy, Gay Talese, Hunter S. Thompson, Dan Wakefield e Tom Wolfe. Todos compartilhando elementos e formas comuns, mas cada qual com seu estilo único e nem todos aceitando a ideia de fazer parte do movimento, como é o caso de Capote. Entre as estratégias centrais das obras do Novo Jornalismo, como também registra Borges (2013), estão a construção da narrativa na técnica cena a cena, o uso dos diálogos entre os personagens e o ponto de vista situado no interior de um dos participantes do relato. “Iniciativa que demanda talento, formação, tempo, e pode combater no texto informativo a fragmentação e a descontextualização (BORGES, 2013, p. 253).

Em um meio em que agilidade muitas vezes vale mais do que habilidade, esses profissionais eram vistos como outsiders e excêntricos, relata Borges (2013). A extensão desses trabalhos também é um ponto marcante. Segundo o autor, enquanto valores do jornalismo estão em relatos de todos os tamanhos, os valores desse movimento se dão na maior parte das vezes em narrativas mais longas, com apurações mais densas, num enredo em que se sucedem um maior número de fatos, cenas e personagens.

Segundo Borges (2013), a influência considerável do movimento que se espalhou pelo mundo ensina que promover rupturas, como Wolfe fez em forma de manifesto, é necessário. E como ruptura, trouxe também resistências:

Os editores mais conservadores rejeitam pontos de vista inortodoxos – em primeira pessoa, ou autobiográficos em terceira pessoa –, acusam os novos jornalistas de comporem personagens e cenas e de integrarem em um só personagem e cena traços ou acontecimentos diversos. (LIMA, 1995, p. 156)

Outro movimento surge nos Estados Unidos como uma versão mais radical do Novo Jornalismo, o chamado jornalismo Gonzo. Pena (2017) relata que a proposta é criada e popularizada por Hunter S. Thompson, um excêntrico repórter da revista *Rolling Stone* e caracteriza-se por um envolvimento pessoal do repórter com a ação que está descrevendo, sem

receios, inclusive de vivenciar situações perigosas de possíveis consequências nefastas. “Hunter defendia a noção de que era preciso provocar o entrevistado para que a reportagem rendesse. Ele recomendava que o jornalista respirasse fundo, e em seguida xingasse o interlocutor. Não importava a ofensa, e sim a reação” (PENA, 2017, p.56)

O repórter usou essa prática curiosa com um dos membros do grupo de Motoqueiros Hells’ Angeles, com quem conviveu por um ano, escrevendo a matéria que seria publicada na *Rolling Stone* e depois se tornaria livro. O resultado da estratégia de entrevista foi uma grande surra para Thompson. O repórter participou das viagens radicais do grupo, das bebedeiras e do uso de drogas, incorporando o mote de que é preciso viver as reportagens para poder relatá-las (PENA, 2017). O nome da vertente vem de um apelido dado ao advogado que acompanhou Thompson em 1971 na cobertura de uma corrida de motos para a revista *Sports Illustrated*, o inconventional Doutor Gonzo. “O repórter tornou-se ícone da contracultura norte-americana e o Gonzo Journalism espalhou-se por inúmeras revistas como *Playboy*, *Rolling Stone*, *San Francisco Chronicle*, *Esquire*, *Vanity Fair* etc.” (PENA, 2017, p. 57).

A proposta é o envolvimento profundo e pessoal do autor no processo da elaboração da matéria. E, nesse sentido, o autor acaba virando o próprio personagem da história. Pena (2017) elenca pitadas de irreverência, sarcasmo, exageros, opinião e também adrenalina como aspectos dessa forma de jornalismo. Além disso, destaca que o Novo Jornalismo e a vertente Gonzo confrontam diretamente, escancaram a questão da isenção jornalística – impossível de ser obtida de todo e tanto cobrada, elogiada e sonhada pelos manuais de redação

Alguns teóricos, como Pena (2017), abordam ainda um outro movimento posterior ao Novo Jornalismo e decorrente dele: o Novo Jornalismo Novo. Novo duas vezes. A sua prática se diferenciaria mais nas estratégias de apuração, enfoques e temáticas do que na linguagem. Os integrantes dessa movimentos seriam velhos conhecidos do público, como Gay Talese e John McPhee. O Novo Jornalismo Novo traz uma ruptura por escolher retratar os fracassos em vez dos sucessos:

O Novo Jornalismo Novo explora as situações do cotidiano, o mundo ordinário, as subculturas. Mas não envereda pela abordagem do exotismo ou do extraordinário, encarando os problemas como sintomas da vida americana. O objetivo é assumir um perfil ativista, questionar valores, propor soluções, (PENA, 2017, p 60)

Além do engajamento social, Pena (2017) também aponta que o repórter encara as fronteiras entre as esferas públicas e privada de forma mais audaciosa, buscando estabelecer uma ponte entre a subjetividade apreendida e a realidade observada, envolvendo-se profundamente com a matéria: “É preciso sentir os poros abertos, a trilha epidérmica, o cheiro

de suor” (PENA, 2017, p. 60). Como exemplo, cita o repórter Ted Conover, que trabalhou um ano como guarda de prisão para escrever o livro *Newjack*. Outra característica do movimento seria seu tom mais informal, declaratório, que, de acordo com Pena (2017), revela o desejo de expressar a linguagem das ruas e se aproximar da atmosfera retratada. Uma marca apontada por Borges (2013) do Novo Jornalismo Novo é a opção pela humanização do relato.

Borges (2013) entende que esses pontos de rebeldia contra fórmulas – como é o movimento do Novo Jornalismo – sob o ponto de vista teórico visam um objetivo maior: observar o discurso híbrido do jornalismo literário.

Vale mencionar, que O Novo Jornalismo influenciou também jornalistas brasileiros, com destaque para o pioneirismo de Joel Silveira, autor de reportagens como *A milésima segunda noite da avenida paulista* e *A feijoada que derrubou o governo*, Fernando Moraes, autor de livros-reportagens investigativos como *O último soldado da guerra fria*, e Caco Barcellos, autor de *Abusado*, uma grande reportagem sobre o traficante Marcinho VP, entre outros autores.

A abertura para a subjetividade, o uso de técnicas literárias e o rompimento com a rigidez da objetividade também foi um movimento que encontrou um espaço fértil na revista *Realidade*, publicação brasileira que circulou de 1966 até março de 1976. A revista apresentava características inovadoras para a época, com matérias em primeira pessoa e grandes reportagens, permitindo que o repórter 'vivesse' a matéria por um longo período, até a publicação. Também apresentou um design gráfico ousado e inovador. (BORGES, 2013)

### 3.4 Os meandros da ficção e da realidade

Borges (2013) aponta que o jornalismo constrói seu capital simbólico a partir da credibilidade, da formação de consenso e da propagação de uma posição de autoridade. É nesses aspectos que apoia seu contrato de leitura com a sociedade. Para o autor, o jornalista acredita ser mediador da realidade e tem a ambição pretensiosa de tudo abarcar com absoluta neutralidade e objetividade. Assim, surge a desconfiança para com o jornalismo literário e seu compromisso com a verdade. Ele é visto por muitos como uma zona mista.

Borges (2013, p. 202) destaca, como ponto de partida, que o jornalismo, assim como todos os outros discursos, é enviesado: “Todo relato, por mais realista que possa se configurar, traz consigo a marca de um discurso subjetivamente construído”. Ainda que seu contrato de leitura imponha algumas regras quanto a feitura e as formas de apreender o real, o autor aponta que o jornalismo não é soberano na captação desse real. A verdade é um conceito filosófico complexo, e muita tinta já foi gasta para apontar como é impossível apreendê-la de todo. No

entanto, Borges (2013) afirma que segue sendo uma obrigação do jornalismo e do jornalismo literário a busca pela verdade. Partindo do princípio de que a realidade é multifacetada.

Para ilustrar isso, Borges (2013) usa o exemplo da reportagem feita pela jornalista, historiadora e filósofa Hannah Arendt para a *The New Yorker* sobre a sua cobertura do julgamento do criminoso nazista Adolf Eichmann, “Eichman em Jerusalém”. O pesquisador aponta que o trabalho de Hannah Arendt (dotado de tom ensaístico, sensível e filosófico) foi de historiadora, ensaísta, jurista e também de uma repórter.

Fugindo de fórmulas, o registro é uma contribuição inestimável para a realidade dos fatos. Teria ela sido totalmente imparcial, neutra, verdadeira em sua empreitada? Provavelmente não, mas isso não afeta seu compromisso com a genuína tentativa de fazer uma reportagem mais ampla e verídica possível, não se afastando do que o jornalismo apresenta como sua principal característica e seu patrimônio simbólico que é a credibilidade. (BORGES, 2013, p. 182)

Arendt lança mão de recursos como escrever pensamentos de Eichman, por exemplo. Borges (2013) aponta que isso poderia ser entendido como leviandade, porém é importante ter em mente que ela fez profundo estudo da vida pregressa do réu, das correspondências que trocou com seus pares, de depoimentos que deu à polícia, das menções a ele feitas etc. Ela lança um olhar crítico, faz elucubrações e interpretações a partir do que apurou, confiando na sua observação. Borges (2013) ressalta que esses procedimentos não corromperam a reportagem enquanto reportagem: ainda há o rigor jornalístico e Arendt não recorreu à criação literária puramente inventiva. A autora cita fontes, dados e embasa grande parte de suas inserções em fatos verificáveis, fez intensa pesquisa e trabalho de contextualização, além de descrever seu testemunho, sua presença no julgamento. Para Borges (2013), o resultado disso é um discurso polifônico por excelência, no qual contratos de leitura do jornalismo como texto informativo não foram desrespeitados. Para ele, o trabalho de Arendt é jornalismo literário, e está o tempo todo na busca da verdade, ainda que seja uma entre muitas:

Seus compromissos em falar a verdade são inarredáveis, mas ela não os considera conflitantes com uma carga maior de subjetividade no trabalho de leitura do que foi apurado, aplicando sua vivência, exercendo uma hermenêutica que é explicitada em seus mais variados aspectos e que tem pertinência com o caso em questão. Abolir essas características seria empobrecê-lo, acorrentá-lo, tirar muito de seu brilhantismo e impedir que sua busca pela verdade se realizasse plenamente. (BORGES, 2013, p. 183)

Para o autor, Arendt trouxe para o relato as vozes da filosofia, da sociologia, da política, da história, do direito, muitas vezes preferindo a dúvida e a dedução do que a certeza. “Escreveu livre de preceitos tolhedores de uma objetividade que não lhe interessava porque seria empobrecedora” (BORGES, 2013, p.187)

O que Borges (2013) mostra é que as formas de se aproximar da verdade não estão restritas a informações fatuais. Muitas vezes a abertura para a subjetividade, a polifonia, a atribuição de símbolos, a metáfora, podem alcançar uma verdade menos óbvia e mais profunda. A literatura também tem sua dose de verdade, pois sempre vai partir de uma realidade em um contrato de leitura próprio. Traz uma verdade na “mentira: “a verossimilhança e a mimesis enfatizam o caráter anímico e ancorado na realidade das criações literárias”, (BORGES, 2013, p. 2002)

A verossimilhança é o que se assemelha à verdade, é aquilo que não foi mas poderia muito bem ter sido, pois estaria coerente com a lógica interna do que é relatado. Borges (2013) aponta que o jornalismo literário almeja ser narrativamente verossímil, permitindo-se certos níveis de dedução e interpretação, dessa forma aproximando-se do ato da criação, “mas sem perder de vista que necessita permanecer no universo do ocorrido, ainda que apenas no plano da dedução” (BORGES, 2013, p. 200). O jornalismo é um discurso que se quer crer por ser verdadeiro e a literatura é um discurso que se quer crer por ser verossímil, já o jornalismo literário:

Se quer crer por ser verdadeiro e verossímil, sem que essa ambição incorra numa redundância... Precisa ser encarado não apenas como verdadeiro, mas também como narrativamente verossímil, em que a história leve a situações prováveis, mas talvez não comprováveis. (BORGES, 2013, p. 200)

Invocando o teórico Roland Barthes, Borges (2013) pontua que a representação crua e simples do “real” pode ser uma resistência ao sentido. “Uma clara problematização de se valorizar sempre ‘o que é’, sem levar em conta que tal 'concreto' pode ser aparente e superficial, não expressar uma verdade mais profunda” (BORGES, 2013, p. 206) Essa visão reforça a ideia de que existem realidades que podem ser simbolizadas, metaforizadas, sem que sejam deturpadas ou distorcidas. Como aponta Capote no prefácio de *Música para Camaleões*: “...minha compreensão da diferença existente entre o que é verdade e o que é *realmente* verdade.” (CAPOTE, 2006, p. 15, grifos do autor)

Outro exemplo trazido pelo autor é a célebre reportagem “Frank Sinatra está resfriado”, escrita por Gay Talese, um reconhecido representante do jornalismo literário e do Novo Jornalismo. Sem ter acesso a Sinatra para escrever seu perfil, Talese decidiu entrevistar as pessoas que circundavam o artista e trabalhavam para ele. Na visão de Borges, o resultado foi “Uma observação diferenciada por parte do repórter, menos formal, e, possivelmente, mais verdadeira do personagem”, (BORGES, 2013, p. 184). Havia o risco de Talese cometer deslizes ao escrever sobre uma pessoa com a qual não conversou diretamente. No entanto, de acordo

com Borges (2013), não há garantias de que seria diferente se ele tivesse entrevistado o cantor. Sinatra poderia mentir ou não agir naturalmente, Talese poderia ser desarmado por uma eventual simpatia do entrevistado, algo do encontro poderia não fluir e atrapalhar a matéria... “O perfil estaria contaminado pelos sentimentos do repórter, que os incluiria em sua narrativa sem assumi-los, talvez até inconscientemente” (BORGES, 2013, p. 184). Ao apartar-se do perfilado, afastou-se desses riscos, ainda que tenha assumido outros. Não falar diretamente com Sinatra não significou um relato mais “deturpado”. Isso evidencia que: “O jornalismo é cheio de alternativas, há circunstâncias mais ou menos propícias para equívocos e acertos e o jornalismo literário não está isento disso, assim como não o está outra modalidade qualquer de discurso informativo” (BORGES, 2013, p.184).

O jornalismo é o relato de experiências concretas, que estão na esfera do vivido. Mas ele é composto por palavras. Portanto, é um registro escrito, construído, e não a realidade em si. Borges (2013) aponta que relatos ficcionais, jornalísticos e históricos compartilham dilemas comuns, sob prismas diferentes, já que todos os discursos estão submetidos a denotações e conotações. “Não existe uma só realidade objetiva externa aos indivíduos, senão múltiplas realidades subjetivas” (BORGES, 2013, p. 184). Castro (2010) aponta que, para entender o jornalismo literário, é preciso falar em uma “abertura paradigmática” para apreender a própria realidade. Aponta que, para englobar numa narrativa rica e diversa a hipercomplexidade da existência, é preciso que ela encerre em si espectros culturais variados, como a ciência, a história, a ética, a política, entre outros, e que é isso que o jornalismo literário pretende: “O que está em discussão no jornalismo literário é a própria noção de informação, que amplia seu espectro, deixando de ser matematizada para ser multifocal, complexa” (CASTRO, 2010, p. 6). E nessa noção mais ampliada, segundo o autor, aspectos que são entendidos como dicotômicos, tais quais a objetividade e a subjetividade, fatos reais e metáforas, atualidade e temporalidade flexível, são retrabalhados, interagindo níveis, dialogando interesses e articulando técnicas e modelos. Para realizar essa tarefa, Castro (2010) aponta que é necessário ter a sensibilidade do artista e a pragmática do cientista.

Lima (1995) afirma que, mesmo quando tem o viés literário, o jornalismo não deixa de abordar o real, não se confunde com a ficção. Mas nega que o real seja apenas sua porção mais aparente, visível, concreta, material. “Eis o grande desafio do jornalismo literário: aliar a objetividade da captação linear, lógica, com a subjetividade impregnada de impressões do repórter, imerso dos pés a cabeça no real”, (LIMA, 1995, p. 56)

Borges (2013) aborda que, firme no compromisso de não distorcer a realidade, o jornalismo entende a incompletude como sinônimo de defeito. Nesse aspecto, o autor lembra a

frase de Hanna Arendt: “Dá para sentir que a História, como toda história verdadeira, está incompleta”, (ARENDR, apud BORGES, 2013, p. 177) Tal inconclusividade, ressaltada por Arendt no discurso histórico, pode ser aplicada também ao jornalismo literário e confronta as pretensões do jornalismo tradicional de se estabelecer como discurso que traz conhecimento conclusivo, absoluto e final do mundo. “É um tipo de discurso que não tem o interesse em se formar completamente, que refuta as tentativas de conclusão. A não conclusividade do jornalismo literário integra seu estatuto narrativo.” (BORGES, 2013, p. 205)

O conjunto de relatos orais que formam *As mil e uma noites*, obra clássica da tradição literária do Médio Oriente, pode ser entendido como um símbolo do conceito de narrativa: as histórias nunca tem um final delimitado, para preservar a curiosidade do sultão e a sua vida, Sherazade sempre mergulha num novo relato dentro do relato principal. Narrativa é fio, é trama, é palavra que se enrosca em outra e intrinsecamente abre a possibilidade para um novo universo, uma nova percepção e explosão de significados. E é essa característica de narrativa que Borges (2013) também identifica no jornalismo literário:

Sua definição apoia-se na transmutação constante, na não conclusão eterna, no jogo de paráfrases e polissemias, na formação discursiva ampla e eclética, na alternância do emprego da metáfora e da descrição fiel, na admissão de que é representacional, icônico, simbólico (BORGES, 2013, p. 205)

De acordo com Borges (2013), o jornalismo literário é visto como uma alternativa à corrente tradicional do jornalismo, mas sem refutá-la totalmente. Mesmo entendendo que a realidade é multifacetada, que existem diversas verdades e que elas não estão apenas ligadas à camada de acontecimentos fatuais, que a criação pode também ser fiel a verdade, Borges (2013) ressalta que o jornalismo literário não aceita invenções puras e arbitrarias, distorções sistemáticas, corrupções propositais do relato. Borges (2013) aponta que o fluxo de consciência é um exemplo de recurso que suscita debates sobre o direito do jornalista de inferir a respeito do que um personagem está pensando e ressalta que esses debates são legítimos, questionamentos podem e devem acontecer.

É importante, no entanto, não condenar a priori: “É necessário avaliar até que ponto tais ousadias contribuem para a autonomia discursiva do jornalismo literário”, (BORGES, 2013, p. 202) Tendo sempre o contrato de leitura identificado, o pesquisador destaca que o jornalismo literário tem seus direitos, mas também seus deveres, que pode inventar desde que o emprego dessa licença seja “transparente viável e motivado”, (BORGES, 2013, p. 207). Pode-se permitir momentos de criação desde que eles observem critérios de rigor informativo. O que Para Borges (2013) configura um jogo de xadrez, que exige o domínio de ambas as técnicas, promovendo um avanço:

O jornalismo literário, na acepção de um discurso detentor de alteridade suficiente para fissurar regras e técnicas rígidas, tem esse espírito de avanço, num elogio a amplitude da informação, a sua contextualização mais dinâmica e menos óbvia. (BORGES, 2013, p.183)

Em *Música para Camaleões*, Capote apresenta relatos e personagens a partir de uma perspectiva dinâmica. Não preocupa-se em trazer todas as informações protocolares da pessoa que é o tema de sua narrativa, como o texto jornalístico faria (idade, ocupação, motivo de ser tema para a narrativa). Deixa alguns fatos de lado, mas prioriza outros aspectos, geralmente mais ricos da história. Toma outros caminhos, os envolve em uma contextualização atípica. Mas também não o faz puramente da perspectiva da ficção: os personagens de *Música para Camaleões* não são invenções meramente inspiradas no real. São pessoas reais com as quais Capote travou extenso contato, conversou, prescutoou-as. Assim, Truman constrói, como foi conceituado por Borges (2013), uma informação mais ampla e menos óbvia.

### 3.5 Ruptura, senso estético e a estrela de sete pontas

Pena (2017, p. 13, 14, 15) utiliza a imagem de uma estrela de sete pontas para discorrer sobre os sete itens que considera fundamental no jornalismo literário. A primeira ponta é “potencializar os recursos do jornalismo.” Ou seja, o jornalismo literário não ignora, mas amplifica as técnicas da redação, a apuração rigorosa, a observação atenta, a abordagem ética e a capacidade de se expressar claramente, entre outras coisas. A segunda trata-se de “ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos”, o que significa desprender-se da necessidade de atualidade e periodicidade. A terceira característica seria “proporcionar visões amplas da realidade”, o que implicaria contextualizar a informação da forma mais abrangente possível, mesmo sabendo que ela sempre será um recorte. A quarta ponta da estrela seria “exercer plenamente a cidadania”, já que o autor acredita que no jornalismo literário, o jornalista quando escolhe um tema “deve pensar em como sua abordagem pode contribuir para a formação do cidadão, para o bem comum, para a solidariedade” (PENA, 2017, p. 14).

A quinta característica seria que o jornalismo literário é aquele que rompe com as imposições do lead, prezando pelo estilo e a criatividade. A sexta ponta da estrela diz respeito a quem o jornalismo literário ouve, é a premissa de “evitar os definidores primários”, que seriam as fontes oficiais, as pessoas que ocupam algum cargo público ou função específica e sempre aparecem na imprensa. Um fundamento para o jornalismo literário seria “ouvir o cidadão comum, a fonte anônima, as lacunas, os pontos de vista que nunca foram abordados” (PENA, 2017, p. 15). Por fim, a sétima e última ponta seria “garantir perenidade e profundidade aos relatos”, preceito que aponta que um texto de jornalismo literário não pode ser efêmero e



superficial, deve orientar-se para a permanência. Para isso, é preciso fazer uma construção sistêmica do enredo, levando em conta que a realidade é multifacetada, fruto de infinitas relações, articulada em teias de complexidade e indeterminação.

As setes pontas formam um objeto único, harmônico, místico. Pena (2017) define o jornalismo literário como uma linguagem de transformação expressiva e informacional. Ele afirma que o conceito está intrinsecamente ligado a um aspecto linguístico, já que a linguagem é inseparável do pensamento.

Ao juntar os elementos presentes em dois gêneros diferentes, transformo-os permanentemente em seus domínios específicos, além de formar um terceiro gênero, que também segue pelo inevitável caminho da infinita metamorfose. Não se trata da dicotomia ficção ou verdade, mas sim de uma verossimilhança possível. (PENA, 2017, p. 21)

Borges (2013) destaca que não se pode incorrer no erro de entender o jornalismo literário como um texto meramente mais adjetivado, cuja diferenciação estaria simplesmente no nível da linguagem, e dessa forma, impor-lhe estruturas teóricas que não lhe são próprias.

Reportagens de conotação emocional recheadas de clichês de uma literatura contestável, organizadas sem a presença do lead e com pequenos apetrechos linguísticos e estilísticos passam a ser consideradas jornalismo literário pela simples razão de não estar dentro da norma da chamada pirâmide invertida, em que as informações mais importantes são concentradas nos dois primeiros parágrafos, com linguagem direta, objetiva, sem floreio algum. O problema é que florear uma matéria não a torna literária, equívoco que é estimulado pela crença de que o jornalismo literário deva respeitar as mesmíssimas práticas e teorias do jornalismo convencional. (BORGES, 2013, p. 181)

O autor aponta que não há fórmulas, o jornalismo literário é variado e tem diferentes nuances. Mas que ele nunca é apenas enfeite ou uma elaboração inócua do discurso; seu objetivo final é de chegar a maior compreensão do fato. E, para isso, baseia-se na credibilidade jornalística e se inspira na narratividade ficcional. “A ruptura discursiva do jornalismo literário vai além de efeitos estilísticos, focos narrativos ou uso de pronomes, ela se dá no cerne do discurso, na própria razão de existência dele” (BORGES, 2013, p. 191)

Uma das características principais do jornalismo literário observadas por Borges (2013) é que, na sua missão de relatar o que aconteceu, seu viés literário permite que – embasado nos fatos– implique acontecimentos não visíveis, mas prováveis a partir do que é visível. “Não inventados, mas deduzíveis a partir do que foi testemunhado; não absolutos, mas pertinentes, ainda que relativos”, (BORGES, 2013, p. 190). Outro caráter importante desse tipo de produção, mencionado por Borges (2013), é a dimensão estética. “A apreciação estética que faz parte dos preceitos basilares da ficção, migra, até certo ponto, para o discurso noticioso, dramatizando, personalizando atores do relato, trabalhando a cronologia” (BORGES, 2013, p.

200). Nesse sentido, ele menciona também o prazer na escritura do texto, um texto “Criativo como literatura, informativo e veraz como jornalismo” (BORGES, 2013, p. 200).

Esse mergulho teórico no jornalismo literário, me permitiu entender suas estratégias e sua articulação em relação à literatura e ao jornalismo, em relação à criação e ao compromisso com o fato. Além disso, me proporcionou inserir meu objeto de pesquisa e o autor Truman Capote dentro de um contexto, compreendendo melhor suas características. Ainda que eu não considere Música para Camaleões exclusivamente uma manifestação do jornalismo literário, mas acredite que o livro seja atravessado por diversos gêneros (como abordarei no capítulo seguinte) o jornalismo literário é, indubitavelmente, uma de suas mais demarcadas essências. No próximo capítulo, farei uma descrição de Música para Camaleões, enquanto meu objeto de pesquisa, elucidando melhor seu conteúdo e peculiaridades. Também apresentarei a metodologia de pesquisa, o ethos do jornalista e os procedimentos metodológicos empregados na análise.

## 4 ATENÇÃO, CAMALEÕES

Neste capítulo, farei a descrição de meu objeto de pesquisa, o livro *Música para Camaleões*, resumindo seu conteúdo, destacando suas principais características e mostrando como ele suscita as questões que busco investigar neste trabalho. Exponho também as características da metodologia que será utilizada para conduzir minha investigação, a Análise do Discurso. Também apresento algumas características que compõem o ethos do jornalista, esfera importante para evidenciar os sentidos no discurso que busco analisar. Concluo o capítulo expondo os procedimentos metodológicos que serão utilizados na análise.

### 4.1 Que se faça música, o objeto

Publicado em 1980, o último livro de Truman Capote reúne contos que mesclam ficção com níveis de jornalismo literário e relato não ficcional. Na introdução, o autor diz ter escrito centenas de páginas retratando conversas suas para praticar e desenvolver um estilo: “Agora, porém, eu me postava no centro do palco, e reconstituía, com rigor e minúcia, conversas corriqueiras travadas com pessoas do cotidiano, o zelador do meu prédio, um massagista da academia de ginástica, um velho colega de escola, meu dentista” (CAPOTE, 2006, p. 17). Essa era uma estrutura básica, na qual Truman ambicionava incorporar tudo que sabia sobre a arte de escrever “Tempos depois, usando uma versão modificada dessa mesma técnica, escrevi uma novela de não-ficção (Caixões entalhados à mão) e uma série de contos. E o resultado é este volume. Música para Camaleões” (CAPOTE, 2006, p. 17). O livro figurou na lista de *bestsellers* do *New York Times* na categoria não-ficção por dezesseis semanas.

A obra é dividida em três partes. A primeira, homônima ao livro, traz os contos *Música para Camaleões*; *O Sr. Jones*; *Uma luz na janela*; *Mojave*; *Hospitalidade* e *O fulgor*.

Em *O Sr. Jones*, o narrador apresenta seu misterioso vizinho de pensão, um homem cego e com deficiência para caminhar que nunca saía do quarto e recebia visitas que lhe traziam dinheiro ou presentes para retribuir suas palavras e conselhos. Era o único inquilino com telefone particular, que tocava o tempo todo. O narrador retorna à pensão depois de um tempo e descobre que o Sr. Jones simplesmente sumiu, deixando todos os seus pertences no quarto. Dez anos depois, em uma viagem à Rússia, o narrador vê o Sr. Jones no metrô, reconhecendo suas feições e sua marca de nascença. O Sr. Jones não usa seus óculos escuros e deixa o vagão caminhando e enxergando perfeitamente.

Em *Uma luz na Janela*, o narrador está voltando de um casamento em outra cidade de carona com um casal embriagado. O carro bate em uma árvore e ele fica no caminho, com medo

de seguir a perigosa viagem. Se vê sozinho em um bosque numa noite fria e por sorte encontra um chalé, uma pequena luz na janela em meio a escuridão. É acolhido por uma viúva idosa que vive sozinha e isolada com alguns gatos. Sem carro próprio nem telefone, ela dependia do amigo carteiro para lhe trazer compras. Os dois têm longas conversas sobre literatura, política, países, jardinagem. O narrador descreve a mulher como muito inteligente, culta e perspicaz. No seu chalé é tudo muito simples e pequeno, exceto por um moderno e robusto freezer. Na manhã seguinte, a mulher pergunta se o narrador gosta de gatos e revela o conteúdo de seu freezer: pilhas de gatos congelados, perfeitamente preservados.

*Mojave* é um conto que já havia sido publicado na revista *Esquire* e tinha sido pensado como segundo capítulo de *Súplicas Atendidas*, o romance que Capote nunca terminou. A narrativa integra o material que Truman coletou sobre seus amigos ilustres, as fofocas, segredos e revelações que o levariam a perder amizades e ser detestado por parte da alta sociedade de Manhattan. O formato do conto usa do *Mise en abyme*<sup>21</sup>, a história dentro da história. O relato de abertura é sobre uma mulher muito rica abalada e traumatizada pelo processo de ter tido filhos sem ter realmente desejado. Essa mulher conta a história de seu cabelereiro, Jaime, um homem que se mudara de Porto Rico para Nova York com o namorado. O cabelereiro trabalhou duro para conseguir pagar os estudos de odontologia do namorado e montar-lhe um consultório. Mas certo dia, o namorado se apaixona por uma mulher e Jaime quer matá-lo. O leitor ganha bastante detalhes da história desse casal, então a narradora chega em casa e o marido começa a contar a história de um senhor cego que encontrou pedindo carona no meio do deserto do Mojave, anos atrás. O narrador em terceira pessoa vira esse homem, a contar sua história. Ele havia sido abandonado no meio do deserto pela esposa, que fugiu com tudo o que ele tinha junto a um homem mais moço. Um conto que aborda o abandono e as contradições dos afetos humanos.

Em *O fulgor* acompanhamos um menino às voltas com um dilema: acredita ter nascido no corpo errado, quer encontrar uma forma de ser uma menina. O menino vive com parentes em Nova Orleans, em uma casa abastada onde trabalha uma lavadeira conhecida na cidade por ter poderes místicos. A senhora Feargueson tem a fama de juntar casais, restaurar cabelo perdido e recuperar fortunas dissipadas. Ela fascina o menino: pode ser a única capaz de resolver sua questão. A avó do menino está de visita na cidade, uma senhora afetuosa e preocupada com ele. Ela carrega um colar com uma pedra amarela, uma bijuteria com enorme

---

<sup>21</sup> Termo francês que costuma ser traduzido como "narrativa em abismo", usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si.

valor afetivo, que lhe lembra o avô. O menino vê o interesse ávido e ingênuo da senhora Feargueson no colar, por acreditar ser algo caro. Ele rouba o colar da avó e vai até a casa da lavadeira na esperança de que ela consiga resolver seu corpo errado. A mulher ri e debocha do menino, em um momento traumático que o faz decidir que jamais contaria aquilo de novo para alguém. Quando a avó morre, o menino, já adulto, não vai ao seu enterro, tendo passado a vida toda sentindo culpa pelo ocorrido.

Esse conto tem as características da autoficção. Esse formato propõe a ficcionalização de fatos biográficos do autor. O termo surgiu em 1977 com o francês Serge Doubrovsky, uma classificação do seu romance *Fils*. Faedrich (2015) aponta que no gênero não ficção, onde a autobiografia se encaixa, é estabelecido um pacto da verdade com o leitor. Já na ficção, onde o romance se encaixa, é estabelecido o pacto da invenção. E no caminho entre esses dois gêneros há o romance autobiográfico, onde a pesquisadora aponta existir um pacto fantasmático com o leitor, e a autoficção, que, mais próxima ainda do gênero ficção, estabelece um pacto ambíguo com o leitor.

Dentro dessa ambiguidade, Faedrich (2015) diz que na autoficção há o uso da simulação e da aparência de transparência: é possível um romance simular ser uma autobiografia ou um relato autobiográfico camuflar-se sob a denominação de romance. Mais do que uma mistura entre realidade e ficção, a autoficção carrega uma intenção deliberada do autor de abolir os limites entre o real e a ficção, de confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra. (FAEDRICH, 2015).

O movimento da autobiografia é da vida para o texto, e da autoficção, do texto para a vida. Isso quer dizer que, na autobiografia, o narrador-protagonista é, geralmente, alguém famoso, “digno de uma autobiografia”. Justamente por ser uma celebridade desperta interesse e curiosidade no público-leitor. Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si. (FAEDRICH, 2015, p. 48)

Autor, narrador e protagonista misturam suas identidades, potencializando a ambiguidade na recepção do texto. Já que traz o texto literário em primeiro plano, a autoficção também se difere da biografia por ter um rebuscamento no trato com o texto e com a linguagem.

Em *O fulgor*, não sabemos se o episódio do colar aconteceu na vida real, mas identificamos uma ligação muito forte do narrador com o autor Truman Capote. O conto apresenta o ambiente em que Truman cresceu, com descrição detalhada, realista e precisa de seus bairros, pessoas e configuração social. Além disso, para quem conhece a biografia de Truman, o conto reflete sua relação com a avó e seu embate com sua identidade de gênero.

Muitas descrições do menino narrador condizem com coisas que diziam sobre o autor em sua infância, como, por exemplo, “você é mais bonito do que qualquer garoto deveria ser” (CAPOTE, 2006, p. 85). Além do gosto do menino por sapateado e seus sonhos. Capote, portanto, faz uma ficcionalização de si nesse conto.

Acima de tudo, o leitor sente a ambiguidade no pacto de leitura, característica fundamental apontada por Faedrich (2015). O autor não nos apresenta o texto como autobiografia, conto autobiográfico e nem como ficção, mas como essa zona mais nebulosa, repleta de simulação e hesitação. Os limites entre real e ficcional se diluem. A Sra. Feurgueson pode ter existido ou não. Pode ser uma ficcionalização de uma mulher real. Mas, se não existiu, poderia muito bem ter existido, se encaixaria no contexto real relatado por Capote.

Assim é também o conto *Hospitalidade*, no qual a chefe da casa é a tia que liderava a família Faulk na infância de Truman. As tradições e maneiras descritas no conto também espelham o ambiente em que o autor cresceu, e a visitante que chega na casa é a parte que poderia estar mais próxima da ficcionalização. Apesar de não aparecer seu nome, o texto dá pistas de que o narrador é também Truman, que está lá como observador dos fatos. As identidades se mesclam.

A segunda parte do livro traz uma pequena novela intitulada *Caixões entalhados à mão*, classificada pelo autor como um *relato de não-ficção de um crime americano*. É o primeiro texto do livro em que Truman se identifica, se coloca claramente como personagem, apresentando suas falas nos diálogos precedidas das iniciais TC. O formato da novela assemelha-se a um roteiro cinematográfico, é constituída de diálogos (sempre com a marcação de quem está falando) entrecortados por breves descrições e ambientações. Um recurso que vai ao encontro da proposta de Truman de unir em um livro as diferentes formas de escrita e que também é característico do jornalismo literário.

Na história, o personagem Truman acompanha a investigação de uma série de crimes em uma pequena cidade no oeste americano durante a década de setenta. Antes de serem mortas, as vítimas recebiam um pequeno caixão entalhado em madeira com sua foto dentro. Uma das mortes envolveu cobras estimuladas pela injeção de metafetamina escondidas no carro da vítima. A história se desenvolve majoritariamente pelos diálogos de Truman com Jake, o detetive responsável pelo caso. Jake nunca consegue prender o criminoso, apesar de estar seguro de tê-lo identificado: seria um rico e poderoso proprietário de terra insatisfeito com um comitê da cidade que queria mudar o curso do rio que passa por sua propriedade. O envolvimento pessoal de Jake no caso é total, e ele acaba vivendo um romance com uma mulher

que pertencia à comissão do rio e, portanto, às possíveis vítimas do assassino, não conseguindo salvá-la de um misterioso afogamento.

O personagem Truman passa diversos dias na cidadezinha e, inclusive, vai à casa do suspeito assassino junto com Jake, jogando uma partida de xadrez com o sujeito. As cenas da visita de Capote à casa do fazendeiro são cruciais para a tensão, evolução e desfecho da história. O personagem TC também acompanha Jake na visita ao possível lugar de compra das cobras usadas no crime e em visitas à casa de uma das integrantes da comissão do rio. Quando não está presente na cidade, TC acompanha o caso por ligações e cartas.

Apesar de Capote ter alegado até o fim de sua vida que havia descrito “exatamente o que aconteceu” e que *Caixões entalhados à mão* era “um de meus melhores trabalhos de reportagem” (CAPOTE apud STREITFELD, 1992)<sup>22</sup>, todos que dedicaram uma maior atenção à questão invenção/fato na narrativa concluíram que a novela era uma obra de ficção com mera inspiração na realidade. Uma dessas pessoas foi o jornalista Peter Gillman, que publicou em 1992 no *Sunday Times* uma matéria investigativa sobre a novela, concluindo que Truman apenas inspirou-se em casos reais.

De acordo com Gillman, Capote conversou com Al Dewey, o agente responsável pela investigação do assassinato da família Clutter, retratado em *A sangue frio* e ficou sabendo de um caso em que um casal foi baleado e seus corpos queimados no porão de sua casa (uma das mortes na história de Capote se dá com um incêndio de um porão), e que alguns dias antes esse casal havia encontrado uma cascavel em seu carro, envenenada para atacar, (GILLMAN, 1992). O principal suspeito passou em um teste de detector de mentiras e nunca foi acusado do crime, embora mais tarde tenha sido preso por outras acusações de incêndio criminoso (GILLMAN, 1992). O elemento dos pequenos caixões teria vindo de um outro caso que Al Dewey ouviu falar, e seria bem diferente do possivelmente criado por Truman na história, sem foto dentro e sem ser um intrincado objeto de madeira. (GILLMAN, 1992) “A disputa no caso da vida real era sobre terras; em ‘Caixões’, Capote fez ser sobre água. Ele acrescentou mais vítimas também; sete habitantes são assassinados na história. [...]Sendo a ficção mais extravagante do que a vida, um casal morre quando nove cascavéis são colocadas em seu carro”<sup>23</sup> (GILLMAN, 1992).

Todo o resto – o personagem Jake, as cenas, as conversas, a descrição do assassino, o romance, a presença de TC nos lugares– seria ficção. Antes mesmo dessa investigação feita no *Sunday Times*, Gerald Clarke escreveu em sua biografia sobre Capote:

---

<sup>22</sup>Tradução nossa

<sup>23</sup>Tradução nossa

A ideia dos caixões esculpidos à mão veio de Al Dewey, que vários anos antes lhe contara sobre uma série de assassinatos bizarros em Nebraska. Truman acompanhou o caso por telefone e também pode ter conduzido entrevistas. Mas esse relato era em grande parte ficcional. Seu detetive não era uma pessoa real, mas um composto de vários homens da lei que ele conhecera - entre os quais o menor era Al Dewey - e Truman não interpretou, como indicou no manuscrito, o papel de Dr. Watson para Sherlock Holmes do detetive (CLARKE, 1993, p. 351)

Uma reportagem do *Washington Post* destaca que em 1981 David Lodge fez uma resenha de *Música para Camaleões* na qual afirmou que, baseado em evidências do texto, a novela era uma obra de ficção, acrescentando que “nenhum leitor inteligente acreditaria, por um instante sequer que *Caixões entalhados à mão* era uma história de verdade se não carregasse o subtítulo de relato de não ficção de um crime americano e não tivesse sido descrito como história real por seus publishers.” (LODGE apud STREITFELD, 1992)<sup>24</sup>.

Quando perguntado sobre os detalhes dos crimes, como nome reais e locais específicos, Capote alegava que não podia revelar, pois, como o caso seguia sem solução, ele corria o risco de sofrer processos e sanções (GILLMAN, 1992). Mesmo quem lê sem preocupar-se com a dupla invenção/fato sente no mínimo um estranhamento com a obra, e fica hesitante quanto ao seu subtítulo. Mas devora a narrativa, arrebatado por seu ritmo eletrizante.

Ao jornalista Peter Gillman, Joe Fox (editor de Capote na *Random House*) disse que duvidou da veracidade de *Caixões entalhados à mão* assim que leu a novela, mas que não hesitou em usar a palavras “não ficção” no subtítulo, alegando que editores não são juízes e que se um autor diz que algo é verdade, escolhem acreditar nele (GILLMAN, 1992).

A terceira parte do livro, intitulada *Retratos por conversação*, traz os contos *Um dia de trabalho*; *Olá, estranho*; *Jardins ocultos*; *Audácia*; *E então tudo veio abaixo*, *Uma criança linda* e *Turnos noturnos*.

Em *Um dia de trabalho*, Capote, também identificado no texto com as iniciais TC antes de suas falas, acompanha a rotina de sua faxineira Mary Sanchez durante um dia inteiro. Mary é uma mulher negra que vem do Sul dos Estados Unidos e foi casada com um homem de Porto Rico, que a converteu ao catolicismo. O marido, alcoólatra e que gastava tudo no jogo, foi encontrado morto em um banco do Central Park. Tiveram quatro filhos, um é dentista, outro está na cadeia por roubo, uma casou-se e mudou-se para outra cidade, outro simplesmente desapareceu. Ela cobra por hora e atende várias casas por dia.

É uma mulher muito católica, não gosta que falem palavrão, nunca tomou uma gota de álcool e diz que a igreja católica trouxe “um brilho” à sua vida. Essa sua caracterização ao longo do relato contrasta com o fato de Mary fumar grande quantidade de maconha ao longo de todo

---

<sup>24</sup>Tradução nossa



dia de trabalho. Com certa inocência, ela diz que nunca fuma para ficar de barato, só para tirar o “peso”.

Temos um vislumbre da vida de cada pessoa para quem Mary trabalha e de sua percepção sobre a vida dessas pessoas: um piloto recém demitido e endividado, cuja casa é um chiqueiro, mora sozinho mesmo sendo casado. Sua esposa, segundo Mary, é uma “mulher malvada”; Uma jovem editora de revista que tem uma biblioteca que impressiona a faxineira, mas não parece o tipo que está sempre enfiada nos livros, “tem namorados até demais” e já fez um aborto, um ato que Mary condena veementemente, mas ainda assim sente empatia pela jovem, que aparenta ter uma liberdade e despreendimento que a faxineira não compreende; um casal de judeus que tem um papagaio irritante e sempre muita comida em casa.

Com um tom de humor, Mary Sanchez é apresentada por Truman como uma pessoa inocente e afetuosa. Por exemplo, nunca viu o piloto para quem trabalha presencialmente e sempre deixa a luz de sua casa ligada porque “ele não merece chegar da rua e encontrar um quarto todo escuro” (CAPOTE, 2006, p. 192)

Truman fica afetado pela maconha, e a faxineira demonstra ter resistência aos seus efeitos, seu comportamento torna-se apenas sutilmente “mais leve”. Os dois falam sobre variados assuntos, e Truman inclusive aborda o suicídio de sua mãe - o que, de fato, ocorreu. Em alguns momentos, a dinâmica dos diálogos se dá no tom de uma conversa entre amigos, em outros Truman é mais inquisitivo, aproximando-se da lógica da entrevista: “o que você pensa sobre isso?” ou “por que acha que tal coisa acontece?”, pergunta.

A narrativa nos remete a alguns pontos do Novo Jornalismo Novo evidenciados por Pena (2017), como a opção pela humanização do relato, o interesse por explorar situações do cotidiano e o mundo ordinário, a escolha dos fracassos em vez dos sucessos, o tom informal e declaratório, o desejo de expressar a linguagem da atmosfera retratada. Além disso, Pena (2017) aborda que o repórter encara as fronteiras entre as esferas pública e privada de forma mais audaciosa, buscando estabelecer uma ponte entre a subjetividade apreendida e a realidade observada. Estratégia presente no conto de Truman, que, investiga a vida e a personalidade de uma faxineira negra de Nova York nos anos 70 sustentado na sua relação com essa mesma faxineira, que trabalha para ele há anos, alguém conhecido e presente em sua vida privada.

Outra característica do conto *Um dia de trabalho* que está presente na teorização sobre jornalismo literário feita por Pena é a capacidade de Capote de atribuir significados aos detalhes, de lidar com símbolos, de projetar a ressignificação feita pelo leitor. No final do conto, antes de voltar para casa, Mary e Truman passam por uma igreja. Ela se ajoelha e, ao rezar, pede uma coisa para cada cliente para quem trabalha:

Por favor, meu Deus, ajude o senhor Trask a parar de beber tanto e a recuperar o emprego dele. Por favor senhor Deus, não deixe a senhora Shaw o dia inteiro mergulhada nos livros mas solteirona [...] não deixe a família do senhor Smith mandá-lo para aquele asilo... (CAPOTE, 2006, p. 201).

Faz uma pausa e olha para Truman, e ele diz: “Estou rezando por você, Mary. Quero que você viva para sempre” (CAPOTE, 2006, p. 2002). Essa frase no final da narrativa condensa tudo que Truman vinha construindo ao longo dela.

Ao dizer essa frase ele está apontando algo ao leitor, está dizendo “olhe que ser humano especial”, é uma figura um tanto cômica por sua visão de mundo limitada por regras morais, mas alguém que adapta e configura suas crenças para seguir adiante da melhor forma possível, para enfrentar as coisas difíceis da sua vida, olhe que pessoa boa, que é sensível e se importa com os outros. Mas ele não diz isso usando essas palavras e denotações. Ele decide registrar fatos específicos, como o deixar a luz ligada para o cliente. Ele não nos conta, nos mostra sua interpretação de Mary Sanchez por meio de cenas, imagens e escolhas de registro. Não apenas registra o dia de trabalho – de forma mais restrita e seca – mas atribui significado aos detalhes, como também é característico do jornalismo literário.

Em *Olá estranho*, Truman encontra um ex-colega de escola em um restaurante, um homem de meia idade, “pai de família”, que parece estar muito mais apreensivo do que em qualquer outro momento em que Truman o vira. O homem então conta a história de quando estava nadando no mar nas férias e encontrou uma garrafa com um bilhete dentro. Era de uma menina de doze anos que pedia que quem encontrasse a garrafa lhe escrevesse. O homem acaba trocando diversas correspondências e desabafando sobre a vida com a menina, mas sem nenhuma intenção ruim. Os pais da menina encontram as cartas que o homem enviou e o denunciam à polícia, com medo de que fosse um pedófilo. Os policiais vão até a casa dele, interrogam-no e acabam acreditando no que ele relata. No entanto, sua mulher não acredita. Quando perguntou a ele quem era a menina na sua carteira (ela havia lhe enviado uma foto) ele, por algum motivo, não disse a verdade, disse que era a filha de um amigo que tinha deixado a foto cair no chão, e ele iria devolver.

(Nunca vi dor nem sofrimento tão permanentemente implantados, como se o bisturi de um cirurgião tivesse escorregado, deixando-o desfigurado para sempre. Era uma visão intolerável, e, quando ele me fitou, precisei desviar os olhos.)  
George: Você acredita em mim?  
TC: (estendendo a mão para o lado oposto da mesa e tomando a mão de George, apertando-a com bastante força): Claro, George. É claro que acredito em você.  
(CAPOTE, 2008, p. 219)

Em *Jardins Ocultos*, o narrador volta a Nova Orleans, sua terra natal, e encontra uma velha conhecida na rua, Big Junebug Johnson, a espalhafatosa e radiante dona de um bar, que

“... exhibe um glorioso sorriso de dentes de ouro; é como um raio quente de sol depois de uma chuva fria. Acho que você gostaria dela; a maioria das pessoas gosta” (CAPOTE, 2008, p. 224). Ela é descrita também como uma mulher muito gorda, quase albina, que veste roupas masculinas e usa perfumes fortes. É humilde e simples. Ela não sabe o que significa a palavra *paranóico* e repete muito seu bordão “Ah meu bem, você não vai querer que eu comece”. Expressão que o narrador acaba incorporando no final da história. Ela conta que casou com um homem que trabalha na Streckfus Steamship Company (vale notar que é o nome da empresa do pai biológico de Truman). A conversa segue e adentra em outros personagens locais e na vida de Jonebug, fazendo um retrato do estilo de vida e funcionamento daquela sociedade.

O narrador em primeira pessoa também é identificado como TC. No entanto, não é somente o autor Capote, mas também um personagem, pois durante o texto aponta ter vivido ali também quando jovem adulto, coisa que Truman nunca fez. É então uma ficcionalização de si. Capote faz um extenso retrato da cidade, descrevendo a praça e as pessoas que por ela circulam, as construções, personalidades locais de tempos passados, conversas ouvidas na rua.

Esse conto revela com clareza a estratégia bastante utilizada no jornalismo literário de alternar entre descrição fiel e uma descrição mais subjetiva e livremente interpretativa.

Em *Audácia*, ele – a mistura de autor e personagem que forma “TC” – está fugindo da polícia e vai pegar um voo de Los Angeles para Nova York. O motivo da enrascada é que teve profundas conversas no Corredor da Morte com um assassino condenado por três homicídios e estava sendo intimado para depor como testemunha de acusação, já que um tribunal anulara a condenação e determinara que o assassino deveria passar por novo julgamento. Ainda que não tivesse o menor desejo de proteger o assassino, tendo convicção de que era um psicopata perigoso, não queria quebrar a promessa que fizera de jamais usar ou repetir algo que o homem tinha lhe contado. Foi sua condição para se abrir com Truman. Desobedecer a intimação significaria desacato ao tribunal e poderia ter consequências graves. A solução seria, então, deixar o estado da Califórnia e nunca mais retornar.

No aeroporto, TC está disfarçado e pretende voar com uma identidade falsa, mas a polícia está ali à sua busca, e ele tem certeza de que não conseguirá embarcar. É quando surge uma velha amiga, a atriz e cantora Pearl Bailey, cercada por sua equipe de dançarinos. Truman consegue misturar-se aos seus dançarinos e contar com o poderio da atriz para evitar uma checagem maior. A narrativa tem humor e adrenalina, pois Truman chega perto de ser apanhado. Também apresenta a personalidade de Pearl e sua relação com Capote. O narrador revela que no futuro voltaria à Califórnia, tendo que pagar apenas uma alta multa. O texto é mais uma manifestação da autoficção. Diversos detalhes da vida concreta de Capote, como a

casa em Palm Springs, suas amizades e sua investigação de crimes, estão presentes, mas, mesmo que não tenhamos como dizer o que realmente aconteceu, sabemos que boa parte do enredo é ficção. Na narrativa, a busca da polícia é algo de grandes proporções, que toma até os noticiários de TV, coisa que não consta na biografia de Truman. Capote é contraditório, finge, engana, nos envolve no seu pacto ambíguo.

Em *E então tudo veio abaixo*, Capote apresenta ao leitor uma entrevista que fez na década de 70 com Robert Beausoleil, assassino ex-integrante da seita de Charles Manson. O local: uma cela num bloco de segurança máxima na prisão de San Quentin, na Califórnia, onde Beausoleil se encontra até hoje. Depois de alguns parágrafos de introdução, as perguntas e respostas são contínuas, sem serem entrecortadas por observações do autor. Há indagações como “Você via Manson como um líder?”, “O que faria se fosse solto?”, (CAPOTE, 2006, p. 256). Capote também responde às perguntas de Beausoleil, que quer saber de suas visitas a prisões. No relato, chama atenção a visão de mundo e total ausência de moral por parte do assassino: “Bom e mau? É tudo bom. Se acontece, só pode ser bom. Se não fosse, não estaria acontecendo” (CAPOTE, 2008, p. 261).

*Uma criança linda* é um belo perfil da atriz Marlyn Monroe. Os dois se encontram no enterro da atriz Constance Collier em 1955, uma capela funerária repleta de celebridades do teatro, cinema e literatura. Fora Truman quem sugeriu a Marlyn fazer aulas de teatro com Constance, que a chamava de “meu problema especial”. Truman mostra com poucas palavras, mas grande potencial descritivo, a visão da veterana Collier sobre Marlyn:

As coisas que ela tem — essa presença, essa luminosidade, essa inteligência cintilante — jamais se revelariam num palco. São tão frágeis e sutis que só podem ser surpreendidas pela câmera. É como um beija-flor em pleno vôo: só uma câmera é capaz de congelar a poesia do seu gesto. (CAPOTE, 2008, p. 268).

Os dois combinaram de passar a cerimônia juntos, Marlyn está muito incomodada, odeia funerais. Demonstra também muita preocupação com os fotógrafos do lado de fora e com sua aparência – saiu completamente sem maquiagem e roupas incomuns para sua figura. Quando a cerimônia acaba, vão beber champagne em um restaurante. Truman insiste para Marlyn falar de seu novo romance, com o escritor Arthur Miller, e conta uma fofoca em troca. O relato é permeado de frases e histórias bem humoradas sobre outras personalidades e assuntos, como a rainha Elizabeth e o ator Errol Flynn. Ao longo do perfil, Truman retrata a obsessão de Marlyn com a aparência. Sua preocupação com suas mãos serem gordas, a pressão por saber quando ficará mais magra (quando cogitam entrar numa cartomante, era a primeira pergunta sobre o futuro que Marlyn faria). Mostra também a rivalidade feminina do ambiente que rondava a

atriz: “[...] escreveu coisas horríveis a meu respeito. Mas essas babacas todas me odeiam. Sei que deveria me acostumar, mas não consigo. Fico magoada de verdade. O que é que eu fiz de mal a essas bruxas?” (CAPOTE, 2008, p. 278) e “Os homens me tratam bem. Quase como se eu fosse uma pessoa humana” (CAPOTE, 2008, p. 278).

A estrela aparece como espirituosa e original, mas também como alguém instável. Quando ela demora no banheiro, Truman acredita que está se enchendo de calmantes, e é tomada por súbitas mudanças de humor. Entendemos que essa é a síntese de Capote sobre Marlyn: uma pessoa brilhante e inocente, atormentada e corrompida por ser lançada a um mundo selvagem e malicioso.

Em *Turnos noturnos ou como gêmeos siameses fazem sexo*, Capote simula um diálogo com ele mesmo, uma autoentrevista, TC e TC. O texto é permeado por um tom sombrio e decadente: “Quem é que nós vemos com forte simpatia, pelo menos hoje à noite? Ninguém, morreram todos” (CAPOTE, 2006, p. 289). Também humor: “Qual seu esporte preferido? Fogos de artifício”. Mesmo no formato entrevista, tem o tom de ensaio pessoal. Capote produz reflexões, esboça teorias, fala de experiências pessoais e se expõe bastante. Revela medos e desejos íntimos. Situações de abandono e pavor que já viveu, como, por exemplo, quando a babá o deixou sozinho no zoológico com um leão à solta, quando foi mordido por uma cobra, quando foi cercado por cães de guarda. “São exemplos de terror específico. Ainda assim, nossos verdadeiros medos são o som de passos caminhando pelos corredores de nossa mente, e a ansiedade, as flutuações fantasmagóricas, que produzem” (CAPOTE, 2006, p. 293).

Fala de sua admiração por bons conversadores, por pessoas interessantes que sabiam conduzir assuntos, escutar e entreter. Relata um encontro acidental com a escritora Willa Carher, uma de suas escritoras preferidas: “[...] talvez seja a (pessoa) que mais me impressionou na vida” (CAPOTE, 2006, p. 298). Fala se já cogitou suicídio, o que pensa sobre a morte e sobre Deus. Se tivesse de reencarnar, diz que gostaria de reencarnar como uma ave, de preferência um abutre, pois eles não precisam se preocupar com sua capacidade de atrair e agradar, não precisam se mostrar, são sempre indesejados e mal recebidos. “[...] e existem muitas vantagens no tipo de liberdade que isso traz” (CAPOTE, 2006, p. 302). Se desnuda dizendo que já foi muito cruel e não sentiu nenhum remorso. Fala de anseio por alento e perdão. “No fim das contas só temos um ao outro, e é esta a tragédia, não é..?” (CAPOTE, 2006, p. 307).

As narrativas da obra *Música para Camaleões* são fundadas em personagens enigmáticas. Mas, além do clima de mistério, das figuras extravagantes, dos acontecimentos banais ou dos mais curiosos, representam dramas humanos universais: o abandono, a culpa, a indiferença, a solidão.

E tratam desses sentimentos amplos e profundos muitas vezes concentrando-os em passagens concisas, que são dotadas de uma linguagem clara, simples e direta. Capote não utiliza frases muito longas, com muitas subordinações ou rebuscamento. Na introdução do livro, expressa seu desejo de evitar os excessos:

Em primeiro lugar, acho que a maioria dos escritores, mesmo os melhores, escreve além da conta. Prefiro escrever de menos. Simples, claro como um regato. Mas sentia que meu texto estava ficando denso demais, que eu precisava de três páginas para chegar a efeitos que deveria ser capaz de produzir num único parágrafo” (CAPOTE, 2006, p. 16).

Esse ideal de clareza na linguagem é mais um ponto de convergência do livro com o discurso do jornalismo.

Por fim, vou tratar do conto de abertura e que dá nome ao livro. Em *Música para Camaleões*, Truman encontra-se na sala de uma aristocrata da Martinica, na capital Fort-de-France. A Madame é uma mulher esbelta de cerca de setenta anos, que lhe conta coisas curiosas sobre a ilha: como os mosquitos lá não picam, como a noite é repleta de mariposas negras, sobre um lugar onde só existem albinos e sobre existirem fantasmas por aí. Pelo terraço da casa, correm camaleões. A madame mostra ao narrador que os camaleões adoram música, basta ela começar a tocar Mozart no piano que eles alinham-se, dúzias deles, imóveis na sala, escutando. Na conversa também são relatados aspectos econômicos e sociais da ilha, como:

A Martinica é três chère. Um sabonete comprado em Paris por cinco francos aqui custa o dobro. O preço de tudo é duas vezes mais alto porque tudo precisa ser importado. Se esses criadores de caso conseguirem o que querem, e a Martinica se tornar independente da França, vai ser o fim de tudo. A Martinica não tem como existir sem o subsídio da França. Simplesmente deixaríamos de existir. Alors, alguns de nós têm uma expressão bem séria. Mas, falando de maneira geral, você acha a população atraente? (CAPOTE, 2006, p. 24).

O texto traz também a impressão da aristocrata e de Truman sobre o Carnaval que acontece naquele momento:

“Geralmente”, ela declara, “saio da ilha durante o Carnaval. É impossível. O tumulto, o mau cheiro.” [...]“Estamos gostando, meus amigos e eu. Ontem à noite vimos um grupo maravilhoso desfilando: cinquenta homens com guarda-chuvas pretos, cartolas de seda e esqueletos fosforescentes pintados no peito. Adoro as senhoras com perucas feitas de tiras de papel dourado e com lantejoulas coladas por todo o rosto. E os homens de branco, usando os vestidos de noiva de suas mulheres! E os milhões de crianças carregando velas acesas, cintilando como vagalumes. Na verdade, quase tivemos um desastre. Tomamos um carro emprestado no hotel e chegamos a Fort-de-France; avançávamos bem devagar pelo meio da multidão, quando um dos nossos pneus estourou, e fomos imediatamente cercados por demônios vermelhos munidos de tridentes...” Madame acha graça: “Oui. Oui. Os garotos que se vestem de diabos vermelhos. Isso vem de séculos!” (CAPOTE, 2006, p. 28).

O texto funciona como um relato de viagem e tem níveis de reportagem escondidos dentro de uma despreziosa conversa. Nesse sentido, invoca características que Borges (2013)

aponta como parte do jornalismo literário e sua relação com o real, como a contextualização mais dinâmica e menos óbvia dos fatos.

Capote poderia apenas ter narrado as coisas que viu na viagem, esboçando comentários e relatando os acontecimentos mais marcantes. Mas a estratégia utilizada, a narrativa na sala da Madame, consegue dizer mais ainda sobre a Martinica e suas configurações sociais. E também sobre as impressões de Capote sobre o lugar. Ele poderia ter usado diversos adjetivos como mágico, místico, instigante para descrever a atmosfera do país. Mas não tomou esse caminho descritivo mais óbvio, mostrou suas impressões através das mariposas gigantes da noite, do espelho negro que pertenceu a Gaguin, do beija-flor que entra e sai da sala, dos camaleões que escutam música. Talvez os camaleões nem existissem ou talvez não tenham se alinhado na sala ao som do piano. Mas, dentro das impressões de Truman, os camaleões que escutam música poderiam ser de verdade naquele lugar. São símbolos para o encanto. Podem ser mais verdade do que o substantivo “lugar mágico” ou a descrição de algum elemento mais banal (mesmo que real). Ao comparar a Martinica com o Haiti, o diálogo entre os dois diz:

[...] esta ilha inteira nada em estranheza. Esta casa, por exemplo, é assombrada. Muitos fantasmas moram aqui. E não nas trevas. Alguns deles aparecem à luz forte do meio-dia; mais atrevidos, impossível. Impertinentes.” “O que também é comum no Haiti. Lá os fantasmas muitas vezes andam em plena luz do dia. Uma vez vi uma horda de fantasmas trabalhando num campo perto de Petionville. Removiam lagartas dos cafeeiros”. Ela aceita a informação como fato, e continua: “Oui. Oui. Os haitianos fazem seus mortos trabalhar. São conhecidos por isso. Os nossos, deixamos entregues às suas dores. E a seus caprichos. Tão rudes, os haitianos. Tão créoles. E lá é impossível mergulhar, os tubarões são tão assustadores. (CAPOTE, 2006, p. 23).

Essa ideia dos fantasmas é ambígua. Dentro das coisas curiosas e fantásticas que Madame descreve – como a percepção de que na ilha não tem mosquitos –, é plausível que ela estivesse falando literalmente em fantasmas – essas figuras mágicas e fictícias – pode ser que acredite na sua existência. Pode ser que pense ter visto fantasmas. No entanto, sabemos que os fantasmas aqui também são algo mais, são uma metáfora. Ora, pessoas muito pobres e maltratadas, ex-escravos, trabalhando exaustivamente em plantações de café no Haiti, poderiam ser precisamente descritas como fantasmas. Podem representar também relações da aristocrata com pessoas do passado, ou pessoas de outra classe social, de qualquer maneira, fantasmas ou não, indivíduos impertinentes.

O que Borges (2013) fala do jornalismo literário é que as formas de se aproximar da verdade não estão restritas a informações fatuais. Muitas vezes a abertura para a subjetividade, a polifonia, a atribuição de símbolos, a metáfora, podem alcançar uma verdade “superior”, menos óbvia e mais profunda.

É o que Truman faz nessa narrativa, suas invenções não são puras e arbitrárias, distorções sistemáticas, corrupções propositais do relato. O diálogo que simula com a aristocrata (ou transcreve fielmente, quem sabe?) parece ter a intenção de alcançar a máxima verdade possível sobre a Martinica. Uma verdade que ele percebeu e quer revelar. Existem realidades que podem ser simbolizadas, metaforizadas, sem que sejam deturpadas ou distorcidas.

Mas, por que o texto se sustenta no jornalismo literário, no caráter de reportagem, no relato de viagem, e não configura apenas uma narrativa literária que faz um retrato de um local e uma sociedade (como tantas obras estritamente literárias fazem)? Por que não é apenas um conto? Pelo fato de ser Truman Capote o autor da narrativa.

Mesmo que a intenção última da obra não seja informar, mas esteja mais próxima das ambições da arte, a trajetória de Truman Capote na não-ficção, a posição que passou a envergar desde sua incursão no jornalismo - principalmente a partir de *A sangue frio* - faz nascer com o leitor um contrato de leitura especial, próximo daquele do jornalismo literário. Truman Capote carrega consigo o imaginário que construiu sobre si – através de seu trabalho e sua aparição na mídia – um imaginário que o coloca como aquele que é capaz de decorar horas de entrevista sem gravador, como aquele que conduz investigações extensas e aprofundadas. E é essa atitude de repórter que este trabalho busca identificar na tessitura da obra *Música para Camaleões*. E que finalidades do jornalismo esse repórter busca cumprir.

#### **4.2 Reconhecendo as notas musicais, a Metodologia**

Para entender as características de jornalista - ou os sentidos sobre a figura do jornalista- dos narradores de *Música para Camaleões* e, com isso, compreender a imagem de si do repórter Truman Capote, utilizarei a Análise do Discurso francesa (AD) como metodologia. A AD faz a problematização do uso da linguagem, sendo um dos métodos possíveis de pesquisa de textos jornalísticos, e também de textos literários, entre outros. A AD surgiu por volta dos anos 1960, a partir de Michel Pêcheux e seu grupo de alunos, consolidando-se a partir da influência da Psicanálise, da Linguística e do Marxismo, tendo como objetivo entender o movimento de instauração de sentidos. (ORLANDI, 1999).

A Análise do Discurso entende que o dizer do indivíduo é afetado pelo sistema de significação em que ele se inscreve, é moldado pela língua, pela cultura, ideologia e imaginário, como aponta Orlandi: “Na análise de discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”, (ORLANDI, 1999, p. 15).



Para entender esse movimento de instauração de sentidos, é preciso compreender a linguagem como um processo dialógico. De acordo com Benetti (2016), toda linguagem pressupõe dialogismo, ou seja, se dá na relação entre sujeitos, é produzida por alguém e orientada a alguém. Além disso, existe uma relação social entre esses sujeitos e entre os discursos que produzem. Os sentidos não estão presos ao texto nem ao sujeito que lê, mas resultam de um processo de interação entre texto e leitor e, portanto, entre sujeitos. (BENETTI, 2017).

O discurso se constitui a partir de instâncias de enunciação e também de interpretação, que na AD são entendidas como lugares. Benetti (2016) aponta que existem posições de sujeito construídas ao longo do tempo, levando em conta contexto local e cultura, que delimitam, em alguma medida, o lugar que o enunciador ocupa: “Quando enuncia já não o faz de modo totalmente livre, mas de um modo transformado pela representação daquele lugar no processo discursivo. Esse modo transformado ocorre porque ela, que enuncia, incorpora algo daquele lugar que se posiciona para enunciar” (BENETTI, 2016, p. 237). E o interlocutor ao receber o discurso também o interpreta a partir de um lugar, não sendo totalmente livre. Benetti (2016) destaca ainda que existe uma tensão importante entre o que constitui socialmente os sujeitos e o que trazem de único.

Pêcheux (1990) define o discurso como efeito de sentido entre interlocutores. A partir disso, estabelece a o conceito de formação imaginária para elucidar como se dá a relação entre interlocutores: “[...]designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles fazem do próprio lugar e do outro” (PÊCHEUX, 1990 p. 82). Determinadas estruturas e constituições sociais influem nessa formação imaginária e estão representadas nos processos discursivos. A formação imaginária é, portanto, uma antecipação da representação. (PÊCHEUX, 1990).

Capote ao enunciar o faz a partir de um lugar, inserido em uma época e em um contexto, carregando consigo também seus outros discursos, de outras publicações, de aparições na mídia, daquilo que já foi, ainda é ou ambiciona ser. Ao interpretar seu discurso, também não o fiz somente pelo texto como uma instância absoluta, não tenho como despojar-me do lugar que ocupo: o de alguém que estuda jornalismo, alguém que conhece obras anteriores de Capote e sua vida, e alguém que já abriu o livro tendo um apreço pelo nome do autor na capa. O discurso se estabeleceria de uma forma diferente se interpretado por alguém de outro país ou sem nenhum conhecimento prévio do autor, por exemplo.

Orlandi (1993) aponta que em todo texto existe um leitor virtual, um leitor imaginado pelo enunciador na hora de escrita do texto e a quem o discurso se destina. “Assim, quando o

leitor real, aquele que lê o texto, se apropria do mesmo, já encontra um leitor aí constituído com o qual ele tem de se relacionar necessariamente” (ORLANDI, 1993, p. 9). Portanto, o leitor imaginado por Capote pode não ser o leitor real de *Música para Camaleões*, mas, de qualquer forma, ele possivelmente chegará ao livro já com suas “memórias” ou informações em relação ao autor, ainda mais sendo essa sua última obra.

De acordo com os preceitos de Orlandi, o discurso é uma prática, não um conjunto de textos. O texto é um exemplar do discurso.

O texto é texto porque significa. Então, para a análise de discurso, o que interessa não é a organização linguística do texto, mas como o texto organiza a relação da língua com a história no trabalho significativo do sujeito em sua relação com o mundo. É dessa natureza sua unidade: linguístico-histórica (ORLANDI, 1999, p. 69).

Do mesmo modo, Charaudeau (2001) atenta para as distinções entre discurso, linguagem e texto. O texto é uma materialidade que carrega sentidos potenciais. Para o autor, o discurso ultrapassa a expressão da linguagem.

Não se deve confundir discurso com texto. É preciso considerar texto como o objeto que representa a materialização da encenação do ato de linguagem. O texto é o resultado singular de um processo que depende de um sujeito falante particular e de circunstâncias de produção particulares. Cada texto é, assim, atravessado por vários discursos ligados a gêneros ou a situações diferentes (CHARAUDEAU, 2001, p. 25).

No caso de *Música para Camaleões*, o texto é atravessado por gêneros da ficção e também do jornalismo literário, entre outros. Um importante conceito dentro da Análise do Discurso é o de formação discursiva, que, resumido por Benetti (2016), trata-se do ato de reunir o que está disperso, em diversos textos, mas nucleado pelo mesmo sentido:

“[...] uma formação discursiva é uma região razoavelmente delimitada de sentidos que correspondem a uma determinada perspectiva ou ideologia (formação ideológica) e o sujeito se posiciona em um lugar para enunciar já inscrevendo os sentidos naquela formação discursiva. (BENETTI, 2016, p. 240)

Outros dois importantes conceitos no movimento de construção de sentido presente no discurso são a paráfrase e a polissemia. Orlandi (1999) aponta que essas são as duas forças que trabalham o dizer em um texto. O movimento de retorno ao mesmo, de repetição, é a paráfrase, o de ruptura dos processos de significação é a polissemia. Todo discurso se faz na tensão entre o retorno ao mesmo e a tendência à ruptura. A paráfrase permite mapear e analisar os principais sentidos do discurso que se repetem, mesmo que em diferentes formulações. (ORLANDI, 1999) A identificação dessas repetições será estratégica na análise que farei no capítulo seguinte. Podemos dizer que as paráfrases são como notas musicais, que, quando juntas formam um acorde. O acorde é um sentido, e da junção de acordes chegamos ao discurso, que seria a melodia.

Dentro dos diferentes tipos de abordagem que podem ser utilizadas na Análise do Discurso, a análise dos sentidos é a que mais se adapta às questões a serem respondidas neste trabalho. Benetti (2017) destaca que existem duas camadas presentes em um texto. Uma delas, a mais visível, é a camada do discurso, já a outra, que só se manifesta quando submetida ao método, é a camada ideológica, que também pode ser entendida como a esfera do imaginário, história ou cultura. A autora destaca que, ao encontrar marcas discursivas para o sentido mapeado, partimos do texto para algo que é externo ou anterior a ele. Evidenciamos a camada discursiva para, a partir dela, encontrar a camada do imaginário.

### **4.3 Répteis de ouvidos aguçados, o ethos do jornalista**

Como o objetivo desta pesquisa é compreender a imagem de si de Truman Capote em *Música para Camaleões* enquanto jornalista – ou relacionado com as finalidades do jornalismo –, é necessário tratar sobre o ethos do jornalismo e sobre a imagem que essa profissão carrega. Há muitos sentidos que circulam na sociedade a respeito do jornalismo, e eles se relacionam ao que se entende como os objetivos que o jornalismo busca cumprir. A partir de uma revisão bibliográfica aprofundada e da análise do que dizem veículos, jornalistas e leitores, Reginato (2016) sistematiza as finalidades do jornalismo, encontrando 12 principais:

O jornalismo deve servir para: a) informar de modo qualificado; b) investigar; c) verificar a veracidade das informações; d) interpretar e analisar a realidade; e) fazer a mediação entre os fatos e o leitor; f) selecionar o que é relevante; g) registrar a história e construir memória; h) ajudar a entender o mundo contemporâneo; i) integrar e mobilizar as pessoas; j) defender o cidadão; k) fiscalizar o poder e fortalecer a democracia; l) esclarecer o cidadão e apresentar a pluralidade da sociedade (REGINATO, 2016, p. 214).

Reginato (2016) indica que um texto que se pretende jornalístico deverá apresentar alguma dessas características, que podem, inclusive, estar entrelaçadas e numa relação de interdependência. Essas finalidades também apontam os sentidos que preexistem na mente do locutor e do interlocutor ao se depararem com ou produzirem um texto jornalístico e, portanto, ajudam a formar o ethos prévio do jornalismo. O jornalismo como gênero discursivo, considerando suas finalidades, está assentado nas noções de credibilidade e verdade. No caso do jornalismo literário de Truman Capote, essas noções, como foi mostrado anteriormente, se borram. Não interessa aqui, no entanto, definir o que é verdadeiro naquilo que Capote produz, mas sim perceber qual a imagem que ele tem de si e a relação dessa imagem com o jornalismo.

O termo ethos tem origem grega e representa o conjunto de comportamentos que formam a identidade de uma coletividade. O conceito foi trabalhado por Maingueneau (2014) a partir de uma acepção da retórica antiga, que fundamenta um processo interativo de influência

sobre o outro. O ethos estabelece que o enunciador deve legitimar seu dizer em seu discurso, já que ele se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber (MAINGUENEAU, 2014).

O ethos prévio reúne os sentidos e atributos que se espera do enunciador, o ethos discursivo é o que é produzido pelo enunciador em cada ato discursivo, e existe ainda o ethos efetivo, que são os sentidos que são de fato reconhecidos pelo coenunciador no momento de efetivação do discurso, e que podem variar de acordo com a intenção do enunciador ou mesmo daquilo que o interlocutor esperava (MAINGUENEAU, 2014).

O ethos de um discurso resulta da interação de diversos fatores: ethos pré-discursivo, ethos discursivo (ethos *mostrado*), mas também os fragmentos do texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação (ethos *dito*) – diretamente (“é um amigo que lhes fala”) ou indiretamente, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala, por exemplo. A distinção entre ethos *dito* e *mostrado* se inscreve nos extremos de uma linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira nítida entre o “dito” sugerido e o puramente “mostrado” pela enunciação (MAINGUENEAU, 2014, p. 18)

O ethos do jornalismo é, portanto, um conjunto de disposições, percepções e valores que jornalistas têm de si, evidenciados na sua autoimagem e em representações e também afirmados nos sentidos prévios do público e nos sentidos efetivos do seu discurso. Esses valores estão intrinsecamente ligados com as doze finalidades do jornalismo apontadas por Reginato (2016).

O ethos do jornalismo também pressupõe um contrato de comunicação. De acordo com Charaudeau (2008), o contrato de comunicação é a condição para os parceiros de um ato de comunicação se compreenderem e poderem interagir, construindo juntos um sentido. O contrato de comunicação faz que a troca discursiva seja considerada válida:

É o que permite aos parceiros de uma troca linguageira reconhecerem um ao outro com os traços identitários que os definem como sujeitos desse ato (identidade), reconhecerem o objetivo do ato que os sobredetermina (finalidade), entenderem-se sobre o que constitui o objeto temático da troca (propósito) e considerarem a relevância das coerções materiais que determinam esse ato (circunstâncias) (CHARAUDEAU, 2008a, p. 132).

O pesquisador francês afirma que “o necessário reconhecimento recíproco da situação pelos parceiros da troca linguageira nos leva a dizer que eles estão ligados por uma espécie de acordo prévio sobre os dados desse quadro de referência” (CHARAUDEAU, 2008, p. 68). Essa premissa subtende que para o ato de comunicação funcionar os sujeitos participantes devem ter ciência do contrato de comunicação, reconhecendo e dominando as “regras do jogo” para aderir ou não ao contrato. O acordo prévio firmado entre as partes, de acordo com Charaudeau (2008), resulta das características da situação de troca, que são os dados externos, e das características

discursivas, os dados internos. Na análise do autor, o que opõe os dados externos aos internos é a característica dos externos não serem essencialmente linguageiros e serem índices extraídos de comportamentos sociais. Já os internos são as condições discursivas, que respondem ao como dizer dos sujeitos envolvidos no ato discursivo.

As finalidades são uma das quatro condições externas de enunciação do contrato de comunicação. A finalidade é a condição que requer que todo ato de linguagem seja ordenado em função de um objetivo. Ela se define através da expectativa de sentido em que se baseia a troca, expectativa de sentido que deve permitir responder à pergunta: “Estamos aqui para dizer o quê?”.

O contrato de comunicação no qual se articula o ethos do jornalismo tem sua identificação de sujeitos, finalidades, propósitos e circunstâncias, e são esses cinco aspectos elencados por Charaudeau (2008) que irão permitir o alinhamento de expectativas, a interação e a construção conjunta dos sentidos. No caso de Capote, portanto, os sentidos construídos sobre ele fazem com que o leitor o compreenda como um jornalista específico, relacionado com o gênero do jornalismo literário, que tem também suas especificidades. Ao focar nas finalidades do jornalismo apontadas por Reginato (2016), é possível perceber previamente que Capote, em *Música para Camaleões*, aproxima-se de algumas delas. Caberá a mim, por meio da análise, responder que finalidades são essas e de que forma ele sustenta essas finalidades através do seu discurso de si.

A definição do ethos também depende da cena em que ele é enunciado. Maingueneau (2014) aponta que existem três tipos dela: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. Na análise de *Música para Camaleões*, considerando que o que interessa nesta pesquisa é o sujeito Truman Capote e sua relação com o jornalismo, a cena englobante, ou a mais ampla, é o discurso jornalístico. A cena genérica é referente ao subgênero do discurso, ou nesse caso, o jornalismo literário - com todas as características já apontadas anteriormente. - A cenografia se refere ao próprio texto, ou, neste estudo, os textos de *Música para Camaleões*.

#### **4.4 Compondo a melodia, os Procedimentos Metodológicos**

Após fazer a leitura do livro, já com o olhar a partir da metodologia escolhida, primeiramente recortei o material que comporia o corpus de análise. Após o recorte, ele ficou formado por todos os contos do livro *Música para Camaleões* presentes nas partes I e III, com exceção do conto *Mojave*, que foi excluído por ser a única narrativa em que não há um narrador na primeira pessoa que aparenta ter a identidade do autor do livro. Foi incluída também a pequena novela *Caixões entalhados à mão*, que constitui a II parte do livro.

Entendendo a obra como um híbrido de ficção e jornalismo literário, utilizei como principal conceito da Análise do Discurso o “discurso de si” para compreender que imagens Truman Capote constrói a respeito de si ao longo do livro. Essas imagens são importantes para entender de que forma o texto estabelece um contrato com o leitor tanto no âmbito da ficção, como no do jornalismo literário. Além disso, busquei compreender também se a imagem que o autor constrói de si se relaciona com os valores do jornalismo, área de especial interesse deste estudo.

Foram destacadas todas as Sequências Discursivas (SDs) em que Truman apresenta sentidos sobre sua pessoa, em que fala diretamente de si ou se mostra por meio das falas que atribui ao personagem "TC" (Truman Capote). SDs são trechos que o analista do discurso recorta do texto em análise considerando seu objetivo. Depois da seleção das SDs, fui em busca de paráfrases discursivas - que são repetições de sentidos - para identificar e categorizar os trechos que seriam analisados.

A partir da análise das SDs, encontrei sete sentidos principais, que abarcam o conteúdo que forma o “eu” do autor nos textos, são elas: 1) O menino assustado (21 SDs); 2) O conhecedor de crimes e homicidas (29 SDs); 3) O homem bem relacionado (20 SDs); 4) A personalidade exibicionista e ambiciosa (9 SDs); 5) O ouvinte generoso e compassivo (11 SDs); 6) Alguém fora de padrões (9 SDs); 7) O crítico literário (13 SDs); 8) O crítico de personalidades (3SDs); 9) O escritor e jornalista do Sul (9 SDs); 10) O escritor e jornalista conectado com o mundo (15 SDs). Totalizando 131 Sequências Discursivas. É importante destacar que 8 SDs expressam mais de um sentido identificado e, portanto, repetem-se na análise. Se considerarmos essas 8 repetições, temos um total de 140 SDs.

## 5 ANÁLISE

O que mobilizou este trabalho foi a percepção da complexidade das relações entre autor e discurso na obra *Música para Camaleões* e a identificação de um contrato de comunicação especial com o leitor, com zonas mistas e particulares. Também a identificação de que se misturavam estratégias e valores do jornalismo e da ficção na obra, além de, aparentemente, existirem imagens muito fortes do autor construídas no texto e que poderiam ter relação com essas estratégias e valores. Não interessa nesta pesquisa, e por consequência, na análise, determinar o que é verdadeiro ou não no livro - até porque isso não seria possível -, e sim compreender a imagem que o autor constrói sobre si. Com o intuito de buscar maior entendimento sobre essas imagens, estratégias e valores, foram mapeados os seguintes sentidos sobre si no discurso de Truman Capote, que serão apresentados por meio das Sequências Discursivas percebidas e, posteriormente comentadas:

### 5.1 O menino assustado

**SD1:**Eu a ajudava em muitas delas: alimentar os porcos, ordenhar as vacas, bater manteiga, debulhar o milho, descascar ervilhas e quebrar nozes – era divertido, exceto por uma tarefa que eu sempre **tentava evitar** e, quando **obrigado**, procurava cumprir **com os olhos fechados: detestava** torcer o pescoço das galinhas, embora nem por isso jamais me recusasse a comê-las depois. (CAPOTE, 2006, p. 66)

**SD2:** Eu **era uma dessas crianças**, um **menino de oito anos** morando temporariamente com parentes que viviam no Garden District. No entanto, ocorre que **eu não falava com ninguém** sobre essa fascinação, pois sentia certa **culpa**: eu tinha um **segredo**, algo que me **incomodava**, algo que **realmente me preocupava muito**, algo que **tinha medo de contar fosse a quem fosse, a qualquer um...** (CAPOTE, 2006, p. 73)

**SD3:**Agora, em relação a esse desejo meu, à **inquietação que me acompanhava** desde o momento em que eu acordava até a hora em que adormecia: não era algo que eu pudesse pedir a ela assim de cara. (CAPOTE, 2006, p. 74)

**SD4:** Jamais conversávamos; eu era **nervoso demais**, e ela, burra demais. (CAPOTE, 2006, p. 74)

**SD5:****Não consegui jantar** naquela noite; só fui adormecer quando o dia já clareava. Além da **coisa que me preocupava**, agora eu tinha adquirido toda uma outra gama de **inquietações**. (CAPOTE, 2006, p. 77)

**SD6:** **Eu suava. Meu coração batia de um modo estranho.** Tinha a sensação de ter corrido mais de cem quilômetros, de ter vivido mais de mil anos nas últimas horas. (CAPOTE, 2006, p. 84)

**SD7:** “Por favor, por favor, senhora Ferguson, a senhora não entendeu. **Estou muito preocupado. Vivo preocupado. Algo está errado.** Por favor. A senhora precisa entender.” (CAPOTE, 2006, p. 85)

**SD8:** “Estou ouvindo um **bebê chorar.**” “É você mesmo que você está ouvindo.” “Mulher burra. Burra. Burra.” (CAPOTE, 2006, p. 86)

**SD9:** Mas para mim o tabuleiro ficara borrado; minha mente se vira presa num laço temporal, **atordoada por memórias** que tinham passado quase meio século **adormecidas**. Era verão, e **eu tinha cinco anos, morava com parentes numa cidadezinha do Alabama**. Havia um rio ligado a essa cidade também; um rio vagaroso e barrento, que eu achava **repelente**, porque estava cheio de cobras-d’água e de bagres de bigodes longos. (CAPOTE, 2006, p. 115)

**SD10:** Implorei a Lucy que me levasse para vê-lo, ela sorriu e prometeu que sim. Na verdade, era necessário que eu fosse com ela. Porque o reverendo Snow era branco, suas platéias eram segregadas, e Lucy tinha calculado que a única maneira de ser admitida era servindo de acompanhante a um **menino branco disposto a ser batizado**. Evidentemente, quando chegamos lá e vi centenas de pessoas reunidas ao longo da margem, gente do campo, brancos paupérrimos do interior batendo os pés e berrando, **hesitei**. Lucy ficou furiosa — e **me puxou** para dentro da multidão ondulante. (CAPOTE, 2006, p. 115)

**SD11:Implorei para voltar** para casa; mas Lucy, ébria de glória, não me largava. O sol queimava; **senti o gosto de vômito na garganta**. Mas não cheguei a vomitar; em vez disso, comecei a **berrar e a desferir socos e pontapés**: Lucy **me puxava** na direção do rio, e a multidão se abriu em duas para nos dar passagem. Eu **me debati** até chegarmos à margem do rio; e então parei, silenciado pela cena diante de meus olhos. (CAPOTE, 2006, p. 115- 116)

**SD12:Mordi** a mão de Lucy, consegui **me livrar** de suas garras. Mas um rapaz caipira **me agarrou e me arrastou** para dentro da água. **Fechei os olhos com força**; senti o cheiro daquela cabeleira de Jesus, senti os braços do reverendo **me puxando para baixo**, me **afogando na escuridão**, e horas mais tarde me trazendo de volta para a luz do sol. (CAPOTE, 2006, p. 116)

**SD13:Quando eu tinha nove anos de idade, fui mordido por uma cobra venenosa**, uma moccasin. Eu estava com alguns primos explorando uma floresta isolada, a uns dez quilômetros da cidade do Alabama onde morávamos. (CAPOTE, 2006, p. 231)

**SD14:** Minha boca ficou **seca como algodão**; fiquei **paralisado, frio**, como se todo o meu corpo tivesse recebido uma injeção de Novocaína. A cobra continuou nadando, avançando em minha direção. Quando estava a alguns centímetros de mim, **tentei me virar**, mas **escorreguei** numas pedrinhas escorregadias. (CAPOTE, 2006, p. 231)

**SD15:** Tumulto. Meus primos se revezaram **me carregando** nas costas até chegarmos a uma casa de fazenda. Enquanto o proprietário atrelava a mula à carroça, seu único veículo, sua mulher pegou várias galinhas, despedaçou-as ainda com vida e aplicou as aves quentes e **ensangüentadas no meu joelho**. “Isso puxa o veneno”, ela disse, e de fato a carne das galinhas ficou verde. (CAPOTE, 2006, p. 231)

**SD16: Passei muito mal**, e a única coisa boa de tudo isso foi que pude **faltar à escola** por dois meses. (CAPOTE, 2006, p. 232)

**SD17:** Se pudesse satisfazer um desejo, qual seria?

R: Acordar um belo dia e sentir que tinha finalmente **me tornado uma pessoa adulta**, livre de **ressentimentos, de pensamentos vingativos e de outras emoções infantis devastadoras**. (CAPOTE, 2006, p. 240)

**SD18:** Não é tão simples assim. Eu acreditava em Deus. Depois deixei de acreditar. Lembra de quando éramos pequenos e costumávamos sair pelos bosques com a cachorra Queenie e a velha prima Sook? Saíamos catando flores do campo, aspargos silvestres. [...] Às vezes encontrávamos cogumelos gigantes, e Sook nos dizia que era



lá que os elfos moravam, debaixo daqueles lindos cogumelos. Ela nos contou que Deus tinha determinado que eles morariam ali, assim como Ele tinha determinado tudo que víamos. Tanto o bom quanto o mau.[...] Mas então aconteceram coisas que estragaram aquela fé. Primeiro foi a igreja, e a **coceira que a gente sentia no corpo** todo de tanto ouvir aqueles pregadores ignorantes do interior falando até cansar; depois foram todos os **internatos** e a **obrigação** de ir rezar na capela toda maldita manhã. (CAPOTE, 2006, p. 241)

**SD19:** Vamos dizer a nossa antiga oração. A que costumávamos fazer quando éramos **bem pequenos e dormíamos na mesma cama que Sook e Queenie**, com as colchas empilhadas em cima de nós porque aquela casa era **muito grande e bem fria**. (CAPOTE, 2006, p. 243)

**SD20:**TC (hesitando em responder, **sem desejar evocar memórias** da Terça-Feira Gorda; não era um evento que eu achasse divertido, **vertigem** de ruas abarrotadas com o vozerio de figuras ébrias e fantasiadas usando máscaras de **pesadelo**; sempre tive **sonhos horríveis** depois das **excursões da infância** ao tumulto da Terça-Feira Gorda): Quando ainda era **criança**. Eu sempre **me perdia na multidão**. Da última vez que me perdi, acabaram me levando para a delegacia. Passei a noite inteira lá, **chorando** antes de minha mãe me encontrar. (CAPOTE, 2006, p. 180)

**SD21:** Qual das suas experiências foi a mais assustadora?

R: **Traições. Abandonos**. Gostaria que eu falasse de alguma história mais específica? Bem, minha **memória de infância mais remota é bastante assustadora**. Quando eu tinha uns três anos de idade, talvez até menos, fui ao zôo de Saint Louis, acompanhado por uma negra enorme, que minha mãe tinha contratado para me levar. De repente, um **pandemônio**. Crianças, mulheres, homens **gritavam e corriam** em todas as direções. Dois leões tinham fugido da jaula! Duas **feras sedentas de sangue** estavam à solta no parque. Minha babá entrou em pânico. Simplesmente saiu correndo e **me deixou sozinho** no meio do caminho. (CAPOTE, 2006, p. 230-231)

Quando fala sobre supostos acontecimentos de sua infância – o que faz nos contos *Hospitalidade* e *O Fulgor* – ou quando lembra-se dela – como nos contos *Jardins Ocultos*, *Turnos noturno* e *Caixões entalhados à mão* – repetem-se os sentidos de inquietação, incômodo, deslocamento, medo, ansiedade. Também existe a paráfrase da ideia de obrigação de fazer algo contra sua vontade, de ser “arrastado”, “puxado”, “forçado”, que aparece nas SDs 10,11,12 e 15. Um ponto chave para o entendimento do discurso de si de Capote no livro e a relevância da categoria **menino assustado** é a SD17: nela, Truman diz que ainda é esse menino. Quer acordar e se ver adulto, livre do que considera “emoções infantis devastadoras”, provocadas pelo abandono, solidão, medo e nervosismo presentes em sua infância. Isso indica que os ressentimentos e sentimentos pesados da infância ainda estão dentro dele, constituem quem ele é: ainda, em parte, o menino assustado.

## 5.2 O conhecedor de crimes e homicidas

**SD22:** “À Martinica? Bem, eu tinha certa relutância. **Um grande amigo meu foi assassinado aqui**.” (CAPOTE, 2006, p. 15)

**SD23:** “Dois marinheiros portugueses desembarcados de um navio ancorado no porto. Ele conheceu os dois num bar. Estava aqui, escrevendo uma ópera, e tinha alugado

uma casa. Levou os dois para casa com ele...” ,“**Agora me lembrei. Eles roubaram tudo que ele tinha e o surraram até a morte.** Foi horrível. Uma tragédia apavorante.” (CAPOTE, 2006, p. 20)

**SD24:** “Pretty Boy Floyd. **E esse sujeito, Dillinger. Correndo pelo país e atirando nas pessoas. Roubando bancos**”. “Olhe, não sei”, o sr. Bancroft disse. “Não tenho nenhuma simpatia por esses bancos. (CAPOTE, 2006, p. 52)

**SD25:** Não adiantava interrogar Skeeter Ferguson porque, **quando eu perguntava**, ele simplesmente sorria e assobiava, ou então cuspiu, sorria e assobiava. **Eu me pergunto se ele ainda assobiou desse jeito a caminho da cadeira elétrica.** (CAPOTE, 2006, p. 64)

**SD26:** Jake Pepper é **detetive e trabalha no Bureau Estadual** de Investigações. **Fomos apresentados por um amigo em comum, detetive** num outro estado. Em 1972, ele me escreveu uma carta dizendo que estava trabalhando num **caso de homicídio**, algo que a seu ver **poderia me interessar**. (CAPOTE, 2006, p. 70)

**SD27:**TC: Um depoimento dela. Não teria muito **peso num tribunal**. (CAPOTE, 2006, p. 99)

**SD28:**TC: Mas em algum ponto da história da vida de Quinn deve haver algo que indique que **ele é capaz de violência psicótica...** (CAPOTE, 2006, p. 99)

**SD29:** As **anotações** que seguem foram tiradas de meus **diários pessoais**, entre 1975 e 1979. (CAPOTE, 2006, p. 132)

**SD30:** J. J. se refere a Clay Shaw, um arquiteto sensível e culto, responsável por grande parte da restauração histórica mais meticulosa de Nova Orleans. A certa altura dos acontecimentos, Shaw foi acusado por James Garrison, o **abrasivo procurador-geral** de Nova Orleans, um homem louco por publicidade, de ter sido a figura-chave de um suposto complô para **assassinar o presidente Kennedy**. Shaw foi **julgado** duas vezes por essa **acusação** inventada, e, embora tenha sido plenamente **absolvido** nas duas ocasiões, ficou arrasado. Sua saúde piorou, e ele morreu há vários anos.) TC: Depois do **último julgamento**, Clay **me escreveu contando**: “Sempre achei que eu era um pouco paranóico, mas, depois de ter sobrevivido a isso, sei que nunca fui nem vou ficar paranóico”. (CAPOTE, 2006, p. 181)

**SD31:**Há dois homens altos de pé junto ao portão, sujeitos com ar durão e chapéu de aba quebrada, e **conheço ambos**. São **detetives do gabinete do xerife de San Diego**, e **portadores de um mandado de prisão** contra mim. (CAPOTE, 2006, p. 186)

**SD32:** Esses meus apuros têm sua origem numa **série de conversas que mantive há um ano com Robert M.**, um jovem esbelto, baixo e de aparência inofensiva, que na época estava no **Corredor da Morte da prisão de San Quentin**, onde aguardava a execução depois de ter sido condenado por três homicídios... (CAPOTE, 2006, p. 186)

**SD33:** Robert M. era um **psicopata inteligente; cheguei a conhecê-lo bastante bem**, e ele **conversava abertamente comigo a respeito de sua vida e de seus crimes** — mediante o acordo de que eu não escreveria, nem falaria com ninguém, sobre nada que ele me contasse. **Eu estava fazendo pesquisas sobre assassinos múltiplos, e Robert M. se tornou mais um caso em meus arquivos**. No que me dizia respeito, a coisa acabava aí. (CAPOTE, 2006, p. 186)

**SD34:**...recebi uma ligação de um **detetive do gabinete do xerife de San Diego**. Ele telefonou para minha casa em Palm Springs. Foi muito cortês, tinha voz agradável; disse **que sabia das muitas entrevistas que eu conduzira com homicidas condenados, e que gostaria de me fazer algumas perguntas**. Convidei-o para vir a Palm Springs e almoçar comigo no dia seguinte. 186, (CAPOTE, 2006, p. 187)

**SD35:**...E então, o que você fez hoje? TC: Andei por aí. Conversei um pouco com **Sirhan**. Rb(ri): Sirhan B Sirhan. Conheci o cara quando passei um tempo no Corredor. **Ele é doente**. O lugar dele não é aqui (CAPOTE, 2006, p. 254)

**SD36:** Fiquei espantado quando vi que o diretor deixa você caminhar sozinho pelo pátio. Pode ser espetado por alguém. TC: Por quê? RB: Só pelo gosto. Mas você **vem muito aqui**, não é? Os outros me disseram. TC: Meia dúzia de vezes, para **pesquisas** diferentes. (CAPOTE, 2006, p. 254)

**SD37:**TC: **É, a sala da câmara de gás é assim**. Mas, **quando o prisioneiro desce do Corredor da Morte**, ele sai do elevador direto numa saleta de “passagem” ao lado da sala das **testemunhas**.[...]Mas descobri que o interessante é que existe uma terceira sala no conjunto. Abri a porta, entrei, e nenhum dos guardas que estavam comigo tentou me deter. E era a sala mais assustadora que já vi. Sabe o que fica nela? Tudo o que sobra, todos os artigos que os **condenados** trouxeram com eles para as **celas “de passagem”**. (CAPOTE, 2006, p. 255)

**SD38:** rb: Você **já viu alguém ser executado com gás**? TC: **Uma vez**. Mas ele se comportou como se não fosse nada de mais. Estava feliz de morrer, queria acabar logo com aquilo; **sentou-se na cadeira** como se tivesse ido ao dentista limpar os dentes. Mas, no Kansas, **vi dois homens serem enforcados**. rb: **Perry Smith**? E... como é o nome dele? **Dick Hickock**? Bem, quando você chega na ponta da corda, acho que não sente mais nada. TC: **É o que dizem**. Mas, depois da queda, continuam vivendo — **mais uns quinze, vinte minutos. Esperneando. Tentando respirar**, com o corpo ainda lutando pela vida. Não consegui me controlar e vomitei. (CAPOTE, 2006, p. 255-256)

**SD39:** Conversamos com **Oswald** por mais ou menos meia hora, e meu amigo italiano não achou que o sujeito valesse uma **reportagem**. Mais um paranoico histérico; os bosques de Moscou estavam repletos de gente assim. Nunca tornaria a pensar nele, a não ser muitos anos mais tarde. Só depois do **assassinato**, quando vi sua imagem de relance na televisão. (CAPOTE, 2006, p. 257)

**SD40:** Meu aniversário tinha sido em 30 de setembro, e algumas pessoas tinham me enviado cartões de parabéns. Uma delas tinha sido **meu amigo** Fred Wilson, o **detetive aposentado** que me apresentara a Jake Pepper (CAPOTE, 2006, p. 127)

**SD41:**rb: Será que você é a única pessoa que **conheceu os dois, Oswald e Kennedy**? TC: Não. Havia também uma garota americana, Priscilla Johnson. Ela trabalhava para a United Press em Moscou. Conhecia Kennedy e conheceu Oswald mais ou menos na mesma época que eu. Mas posso lhe contar uma outra coisa quase tão curiosa quanto essa... (CAPOTE, 2006, p. 257)

**SD42** :TC: Tatuagem é um negócio engraçado. **Já conversei com centenas de homens condenados por homicídio** — por homicídios múltiplos, na maioria dos casos. O único **denominador comum que consegui encontrar** entre eles foram as tatuagens. **Pelo menos oitenta por cento** eram muito tatuados. **Richard Speck. York e Latham. Smith e Hickock**. (CAPOTE, 2006, p. 258)

**SD43:**RB (hostil): E você sabe alguma coisa sobre a Irmandade? TC: **Sei** que é composta de brancos durões. Que é uma fraternidade de mentalidade um tanto fascista. Que se formou na Califórnia e se espalhou por todo o **sistema penitenciário americano**, de norte a sul, de leste a oeste. Que as **autoridades carcerárias** consideram a Irmandade um culto perigoso, que pode criar muitos problemas. (CAPOTE, 2006, p. 263)

**SD44:**RB (dedilha o violão): Queria gravar algumas músicas que fiz. Para tocarem nas rádios. TC: **Esse era o sonho de Perry Smith. E de Charlie Manson também**. Talvez existam mais coisas em comum entre vocês do que as tatuagens. rb: Aqui entre nós, Charlie não tem muito talento. (CAPOTE, 2006, p. 264)

**SD45:Robert M.** só se abriu comigo depois que eu tinha jurado jamais usar ou repetir nada do que ele me contasse. Traí-lo nessas circunstâncias seria moralmente desprezível, e só serviria para provar a Robert M., e a **muitos outros homens como ele que eu já entrevistara**, que tinham depositado sua confiança num informante da polícia, num alcagüete puro e simples. (CAPOTE, 2006, p. 237)

**SD46:**...Você os conheceu no jantar do governador, na outra noite.” Eu me lembro: ele é um homem alto e bem-apessoado, **o primeiro presidente do Tribunal de Apelações** para a Martinica e a Guiana Francesa, onde fica a ilha do Diabo. “O casal Paulot. Sei. Eles têm oito filhos. Ele é bastante **favorável à pena de morte.**” (CAPOTE, 2006, p. 24)

**SD47:Robert Beausoleil**, que tem hoje trinta e um anos, é a figura realmente misteriosa do culto de Charles Manson; para ser mais preciso — e este é um ponto que nunca foi devidamente esclarecido nos relatos sobre a tribo — **é ele a chave do mistério dos surtos homicidas da chamada família Manson, especialmente os assassinatos de Sharon Tate e do casal Lo Bianco.** (CAPOTE, 2006, p. 253)

**SD48: Tudo começou com o assassinato de Gary Hinman**Hinman, um músico profissional de meia-idade que se tornara amigo de vários membros da família Manson [...]Hinman foi amarrado e torturado por vários dias (entre outras indignidades, deceparam uma de suas orelhas) antes de ter o pescoço piedosa e permanentemente cortado. (CAPOTE, 2006, p. 253)

**SD49: No entanto, poucos dias antes dos crimes Tate e Lo Bianco,Robert Beausoleil**, surpreendido dirigindo um carro que pertencera à vítima, tinha sido detido e encarcerado, sob a **acusação de ter assassinado** o indefeso sr. Hinman. **Foi então que Manson** e seus amiguinhos, na esperança de conseguir libertar Beausoleil, tiveram a idéia de cometer uma **série de homicídios** semelhantes ao caso Hinman; se Beausoleil ainda estivesse **preso** por ocasião dessas mortes, como poderia ser culpado das **atrocidades** praticadas contra Hinman? Pelo menos foi assim que raciocinou o bando de Manson. **Ou seja, foi devido** à dedicação a “Bobby” Beausoleil que Tex Watson e as **jovens degoladoras** — Susan Atkins, PatriciaKrenwinkel, Leslie van Hooten — entregaram-se às suas missões satânicas. (CAPOTE, 2006, p. 253-254)

**SD50: TC:** Pelo menos **dois ladrões de gado ele matou.**

FRED (risada, seguida de um acesso de tosse): Bem... Isso a gente não chama exatamente de assassinato. Não por estas bandas.

TC: Só que os dois não eram ladrões de gado. Eram dois jogadores de Denver a quem Quinn devia dinheiro. E mais: **não acho que a morte de Addie tenha sido um acidente.** (Em tom de desafio, com uma **surpreendente autoridade, relatei as circunstâncias do “assassinato” como eu o imaginara;** e as **hipóteses** que eu tinha descartado ao amanhecer agora me pareciam não só plausíveis como claramente convincentes. Quinn tinha seguido as duas irmãs até Sandy Cove, tinha se escondido em meio às árvores, deslizado pelo barranco à margem do rio, **ameaçado**Addie com uma arma, **encurralado** e **afogado a mulher.**) (CAPOTE, 2006, p.163)

Em narrativas como *Caixões entalhados à mão* e *E então tudo veio abaixo*, o crime é o tema. A primeira trata-se de uma fictícia investigação a um assassino múltiplo, com inspiração em situações reais, na qual Capote se coloca como um acompanhante do detetive do caso, ajudando a formular suposições e encontrar pistas e envolvendo-se nos detalhes de cada morte. Já a segunda é uma entrevista com um assassino real que está na cadeira, envolvido em um

famoso caso de homicídio nos EUA do final dos anos 60. Mas mesmo nos contos em que a temática principal não gira em torno do crime, é frequente o surgimento de referências a assassinatos e investigações de autoridades, como na SD22, em que, em meio à conversa sobre a Martinica com uma refinada aristocrata, Capote menciona o assassinato (que realmente aconteceu) de um compositor amigo seu, Marc Blitzstein, ou como na SD30, onde comenta o julgamento de um arquiteto (caso real) por um crime que não cometeu ao travar uma conversa com uma velha conhecida. Ainda, na SD25 Capote dá a antecipação de um destino distante de um dos personagens da narrativa: a condenação à morte.

Em todas as SDs deste sentido, Capote se coloca como entendedor, como alguém versado no assunto, ora mostrando que conhece os xerifes da cidade, como na SD31, ou como quem sabe que um certo tipo de depoimento não teria valor no tribunal, como na SD27. Em outros momentos, ele faz referências a bandidos famosos, como nas SDs 35 e 24, ou a mortes violentas, como na SD23. Também demonstra ter conhecimento sobre o que seria considerado violência psicótica, na SD28, e sobre questões do sistema penitenciário americano, como na SD43. A SD29 precede o relato das conversas entre o personagem Capote e o detetive Jake Pepper em *Caixões Entalhados à mão*, e passa a mensagem de que as informações têm o respaldo de registros escritos feitos por Capote, de que estariam "menos deturpadas" pela simples memória dos fatos.

Capote passa uma imagem sua como alguém que está "por dentro", que tem acessos privilegiados, que tem amigos detetives. Nas SDs 36, 37 e 38, demonstra circular com certa destreza por presídios, conhecer todas suas salas e aspectos e saber sobre os métodos de execução de condenados à morte. Os sentidos do universo do crime estão sempre associados a palavras como: meu amigo, me ligou, entrei, fui, conheço, conversei com, me escreveu e TC. Além disso, faz diversas referências a pesquisas com homicidas e conversas com diferentes criminosos, como nas SDs 33, 34, 36, 42 e 45. Também menciona sua relação com Perry Smiths e Richard Hickock, os assassinos retratados em seu romance de não-ficção, *A sangue frio*.

Ao relatar o envolvimento de Beausoleil nos crimes da seita de Charles Manson, nas SDs 47, 48 e 49, Capote se coloca de forma muito clara em uma posição de conhecedor do assunto: ele interpreta o caso, apontando qual seria seu ponto chave e mostrando não ter dúvidas sobre os detalhes e motivações do crime. Também utiliza uma forma didática para abordar o assunto, utilizando termos como "tudo começou", "no entanto", "foi então que" e "Ou seja, foi devido à". Na SD50, Capote tenta desvendar uma morte, falando com propriedade sobre possíveis circunstâncias para o crime. Ainda ressalta a forma segura com que expôs suas suposições e defendeu seu argumento.

A sua figura como **conhecedor de crimes e homicidas** carrega consigo um papel de autoridade, por embasar-se nos sentidos de pesquisa e de imersão e proximidade com o universo do crime. Assim, nos remete aos valores do ethos do jornalista ligados às finalidades de “informar de modo qualificado”, “investigar” e “verificar a veracidade das informações”, como propõe Reginato (2016).

### 5.3 O homem bem relacionado:

**SD46:**...Você os conheceu no **jantar do governador**, na outra noite.” Eu me lembro: ele é um homem alto e bem-apegoado, **o primeiro presidente do Tribunal de Apelações** para a Martinica e a Guiana Francesa, onde fica a ilha do Diabo. “O casal Paulot. Sei. Eles têm oito filhos. Ele é bastante favorável à pena de morte.” (CAPOTE, 2006, p. 24)

**SD51:** O senhor então tinha **um amigo** que foi assassinado aqui?”. “Tinha.” “Americano?” “Sim. Era um homem muito talentoso. **Músico. Compositor.**” “Ah, eu me lembro — o homem que **escrevia óperas!** Judeu. Usava bigodes.” “Chamava-se **Marc Blitzstein.**” (CAPOTE, 2006, p. 26)

**SD52:** Então o mais calmo dos meus amigos, **Bob MacBride**, se ofereceu para trocar o pneu ali mesmo. (CAPOTE, 2006, p. 29)

**SD53:**TC: Conheço essa câmera. **Trabalhei com muitos fotógrafos** e vi alguns deles usando. **Richard Avedon** tem uma. Mas diz que não presta. (CAPOTE, 2006, p. 144)

**SD54:** Encontrei um **velho amigo** em Istambul, um **arqueólogo** que estava trabalhando numa escavação na costa da Anatólia, no sul da Turquia; ele me convidou para ir até lá com ele, disse que eu iria gostar, e tinha razão, gostei mesmo. (CAPOTE, 2006, p. 153)

**SD55:** Ainda assim, alguns de seus prédios me despertam **recordações**. Passamos pelo edifício onde **WillaCather**, a escritora americana que eu mais admirava, morou muitos anos com sua acompanhante, Edith Lewis; **eu costumava sentar diante da lareira delas**, tomar Bristol Cream e observar a luz do fogo inflamar os claros e serenos olhos de gênio da srta. Cather, de um azul de pradaria. (CAPOTE, 2006, p. 194)

**SD56:** Perto da rua 84, reconheci um edifício onde **certa vez compareci a um pequeno jantar em black-tie** oferecido pelo senador **John F. Kennedy e senhora**, na época tão jovens e insouciantes. (CAPOTE, 2006, p. 194)

**SD57:** E quem é a tal aparição estonteante, que, com sua plumagem e presença, cria tamanha comoção entre os demais passageiros? Uma amiga! **Uma velha e boa amiga!** TC (abrindo a porta da cabine e berrando): Pearl! **Pearl Bailey!** (Um milagre! Ela me ouve. Todos ouvem, seu entourage inteiro) Pearl! Venha até aqui, por favor... (CAPOTE, 2006, p. 242)

**SD58:**TC: Andei pensando. **Conheço Sirhan e conhecia Bobby Kennedy. Conheci Lee Harvey Oswald e conheci Jack Kennedy.** A possibilidade disso — **de um mesmo sujeito conhecer essas quatro pessoas** — certamente é mínima. rb: Oswald? Você conheceu Oswald? De verdade? TC: Conheci Oswald **em Moscou**, pouco depois que ele foi para a Rússia. Uma noite, ia sair para jantar com um amigo, um **jornalista italiano** que era correspondente em Moscou, e, quando ele passou para me

pegar, perguntou se antes eu me incomodaria de ir com ele conversar com um jovem desertor americano, um certo Lee Harvey Oswald. (CAPOTE, 2006, p. 256)

**SD59:** Eu conhecia quase todas. Das cinco pessoas mortas na casa de Sharon Tate naquela noite, eu **conhecia pelo menos quatro**. Conheci **Sharon Tate no Festival de Cinema de Cannes**. Jay Sebring cortou meu cabelo algumas vezes. Uma vez almocei em São Francisco com **Abigail Folder** e o namorado dela, Frykowski. Noutras palavras, eu os conheci separadamente. E ainda assim, certa noite, lá estavam eles, todos reunidos na mesma casa esperando a chegada dos seus amigos. Uma coincidência e tanto. RB (acende um cigarro; sorri): Sabe o que eu acho? Acho que conhecer você não dá muita sorte. (CAPOTE, 2006, p. 258)

**SD60: Marilyn Monroe, a quem eu fora apresentado por John Huston** quando ele a dirigiu em seu primeiro papel com falas, em O segredo das jóias, tinha ido parar debaixo da asa da srta. Collier por sugestão minha. **Eu conhecia a srta. Collier havia pelo menos seis anos**, [...]Eu adorava comparecer aos **frequentes almoços** que ela costumava **oferecer a poucos** em seu sombrio studio vitoriano no centro de Manhattan; ela sempre tinha uma infinidade de casos para contar sobre suas aventuras como atriz principal contracenando com sir BeerbohmTree e o grande ator francês Coquelin, sobre seus envolvimento com Oscar Wilde, o jovem Chaplin e sobre Garbo em seus tempos de formação silenciosa na Suécia. (CAPOTE, 2006, p. 267)

**SD61:** Collier me apresentou a muitas pessoas de quem fiquei amigo: o **casal Alfred Lunt e Lynn Fontane, o casal Vivien Leigh e Laurence Olivier**, e especialmente **Aldous Huxley**. Mas fui eu que lhe apresentei **Marilyn Monroe**... (CAPOTE, 2006, p. 267- 268)

**SD62:**Marilyn: Você conhece tantas mulheres! Qual é a mulher mais atraente que você conhece? TC: Sem a menor dúvida. **Barbara Paley**. De longe. marilyn (franzindo os olhos): Aquela que todos chamam de “Babe”? (CAPOTE, 2006, p. 277)

**SD63:**Marilyn (tentada, mas hesitante): E sua história é sobre o quê? TC: **ErrolFlynn**. [...]TC: Lembra do que você contou sobre Errol? Como ele gostava do próprio pau? Pois isso eu posso confirmar. Uma vez **passamos uma noite bem quente**. Se é que você me entende. [...]Bem, aconteceu quando eu tinha dezoito anos. Dezenove. Durante a guerra. No inverno de 1943. Naquela noite, Carol Marcus, ou talvez já fosse Carol Saroyan, estava dando uma festa para a melhor amiga dela, **Gloria Vanderbilt**. No apartamento da mãe dela, na Park Avenue. Um jantar enorme, para umas cinqüenta pessoas. Por volta da meia-noite, ErrolFlynn chegou com seu alter ego, um playboy exuberante chamado FreddieMcEvoy. Os dois já estavam bem altos. De qualquer maneira, Errol começou a conversar comigo. (CAPOTE, 2006, p. 278 279)

**SD64:** TC: Pode esquecer. Não preciso contar mais nada. Porque já sei quem é seu herói mascarado: Arthur Miller. (Ela baixou os óculos escuros; só lhes conto uma coisa: se olhares matassem...!) Adivinhei na hora em que você disse que era escritor. [...] TC: Uns três ou talvez quatro anos atrás, **Irving Drutman**... marilyn: Irving o quê? TC: Drutman. Ele escreve no Herald Tribune. E **me contou que você andava envolvida com Arthur Miller**. Que era ligada nele. Mas sou cavalheiro demais para tocar no assunto primeiro. (CAPOTE, 2006, p. 280)

**SD65:** Uma vez, a caminho do Japão, passei **uma noite no Havai com Doris Duke**, no palácio extraordinário e um tanto persa que ela construíra numa encosta em Diamond Head. O dia mal tinha clareado quando acordei e resolvi explorar os arredores. (CAPOTE, 2006, p. 292)

**SD66:**...outros conversadores que respeito muito são **Christopher Isherwood** (ninguém o supera em matéria de sinceridade total mas manifestada com leveza) e a felina **Colette**. **Marilyn Monroe** era muito divertida quando estava relaxada e tinha tomado algumas doses. O mesmo pode ser dito do pranteado roteirista **Harry**

**Kurnitz**, um cavalheiro de extrema feiúra que conquistava homens, mulheres e crianças de todas as classes com seus vãos verbais. **Diana Vreeland**, a excêntrica Madre Superiora da Alta Moda e durante muito tempo editora da Vogue, fala com muito encanto e é capaz de magnetizar serpentes. (CAPOTE, 2006, p. 297)

**SD67:** Você já pensou em suicídio? R: Certamente. Como todo mundo, aliás, exceto possivelmente o idiota da aldeia. Pouco depois do suicídio do **admirado escritor japonês Yukio Mishima, que eu conhecia bem**, uma biografia dele foi publicada e, para meu horror, o autor afirmou que ele dizia: “Ah, sim, penso muito no suicídio. E conheço algumas pessoas que tenho certeza de que ainda vão se suicidar. Truman Capote, por exemplo”. Não consigo imaginar o que pode tê-lo feito chegar a essa conclusão. Meus **encontros com Mishima** sempre foram alegres, muito cordiais. Mas Mishima era um homem sensível e extremamente intuitivo, uma pessoa que não se podia subestimar. Nessa questão, porém, acho que sua intuição falhou; eu jamais teria a coragem de fazer o que ele fez (pedir a um amigo que lhe cortasse a cabeça com uma espada). (CAPOTE, 2006, p. 301)

**SD68:** falamos mais um pouco sobre Elizabeth Taylor, e ela queria saber **se eu a conhecia. Respondi que sim**, e ela disse: bem, como é que ela é, como é que ela é de verdade?, e respondi: ela é um pouco como você, sempre diz o que pensa e fala de um modo apimentado...(CAPOTE, 2006, p.273)

**SD69:** Eu me senti impelido a defender Kilgallen, que era mais ou menos minha amiga, e lembrei que, em certas ocasiões, ela conseguia ser uma mulher muito inteligente e engraçada.(CAPOTE, 2006, p. 275)

Ao longo de todo livro, Capote evoca personalidades da época, de diversas áreas: atores, escritores, músicos, políticos, socialites, pessoas ligadas ao cinema. E ressalta sua relação com essas pessoas: amizade, encontros, jantares, almoços, casos românticos, conversas íntimas, admiração, confiança, convivência etc. Essas menções nem sempre exercem uma função no enredo da história. Às vezes estão diretamente ligadas com o assunto narrado, como na SD60, em que Capote aborda sua relação com a srta. Collier na ocasião de estar em seu enterro. Já, em outros momentos, a informação parece ser um desvio, uma simples pausa, um desfoque das ideias e acontecimentos principais, como, por exemplo, na SD56, em que Capote descreve sua caminhada junto da faxineira Mary e interrompe a descrição da personalidade da mulher e da conversa entre os dois para apontar um edifício onde já esteve com John F. Kennedy, contando também alguns acontecimentos do jantar. Capote afirma constantemente a posição que ocupa: nesse caso, de alguém que é bem relacionado.

Como demonstrado pelas SDs identificadas, Capote lembra que estava constantemente em círculos restritos da alta sociedade, em meio a pessoas proeminentes. Essas menções a famosos não são apenas contextualização, mero detalhe ou marca da narrativa, mas um ponto crucial para sua imagem. Os jantares, eventos, amizades, conversações do Capote real misturam-se com o Capote narrador e personagem do livro, sendo um alicerce para a obra como um todo.



Ao considerar que seu romance inacabado *Súplicas atendidas* girava em torno das fofocas, dramas e desamores dessas pessoas proeminentes com que se relacionava, e que *Música para Camaleões* bebeu dessa proposta<sup>25</sup>- à soma de narrativas de autoficção e uma pequena novela sobre crime –, torna-se evidente que essas paráfrases indicam que *Música para Camaleões* representa uma sociedade e sua formação social, informa sobre esse círculo de celebridades. Ainda que isso aconteça de forma sutil, através de pequenas doses de comentário.

Dessa forma, essa característica da imagem de si de Capote também se relaciona com algumas das finalidades do jornalismo apontadas por Reginato (2016): “interpretar e analisar a realidade”, “ajudar a entender o mundo contemporâneo” e “registrar a história e construir memória”.

#### 5.4 A personalidade exibicionista e ambiciosa

**SD70:** De qualquer maneira, certa noite ouvi um freguês perguntar a Ginger quem era o “baixinho” no canto do balcão, e Ginger, um mentiroso patológico, que Deus o tenha, respondeu que eu era jóquei profissional: “Ele ganha muitas nas pistas de corrida”. Era uma história plausível; eu era baixinho e peso-pluma, poderia passar por jóquei; na verdade, era uma fantasia a que acabei apegado: **agradava-me a idéia de que as pessoas podiam me tomar por um personagem famoso** das pistas de corridas. (CAPOTE, 2006, p.227)

**SD71:** Escrevi num dos meus diários do tempo de escola: **Eu Aspiro**. Não sei por que escolhi essas palavras em especial; são estranhas, mas sua ambigüidade me agrada — aspiro ao céu ou ao inferno? Seja como for, têm uma ressonância inegavelmente **nobre**. (CAPOTE, 2006, p. 294)

**SD72:** Numa mesa próxima, havia uma mulher um tanto embriagada ao lado do marido muito embriagado. Dali a pouco, a mulher se aproximou e me pediu que lhe desse **um autógrafo. Normalmente eu não me importo de dar autógrafos**. Mas existe algo que me deixa louco: sem exceção, todo homem que já me pediu um autógrafo num restaurante ou num avião invariavelmente tomou o cuidado de me dizer que queria o autógrafo para a filha ou para a namorada, mas nunca, nunca para ele próprio. (CAPOTE, 2006, p. 296)

**SD73:** Muitas vezes, algum passante hesita, franze os olhos com um ar de será-que-é-ou-não-é, depois pára e me pergunta: “**Você é Truman Capote?**”. E respondo: “**Sim, sou Truman Capote**”. Ao que o meu amigo faz um ar de desprezo, me sacode e grita: “Pelo amor de Deus, George, quando é que você vai parar com isso? Algum dia você ainda vai se meter numa encrenca!”. (CAPOTE, 2006, p. 296)

**SD74:** Me informou que o detetive Pepper estava de licença e que não, não poderia dizer onde ele se encontrava (“Nossas regras não permitem”); e, **quando lhe dei meu nome e disse que estava ligando de Nova York, ele respondeu claro**, e quando eu disse por favor, escute, é muito importante, o filho-da-puta simplesmente desligou. (CAPOTE, 2006, p. 121)

**SD75:** Em sua próxima vida, como gostaria de reencarnar? R: Como uma ave — de preferência um abutre. O abutre **não precisa se preocupar com a aparência ou sua capacidade de atrair e agradar; não precisa se mostrar**. (CAPOTE, 2006, p. 302)

---

<sup>25</sup>Como apontado por Capote no prefácio do livro, mencionado no cap.III deste trabalho

**SD76:** Essa coisa do filme, por exemplo. Só por diversão, hein? Você fez foi pela grana — e para satisfazer **esse seu lado palhaço**, que é tão **irritante**. Você deveria dar um jeito de se livrar desse cara. Ele é um **imbecil**.

Ah, não sei. Ele é imprevisível, mas **tenho um fraco por ele. É parte de mim** — tanto quanto você. (CAPOTE, 2006, p.303)

**SD77:** Mas ainda não virei santo. Sou alcoólatra. Sou viciado em drogas. Sou homossexual. **Sou um gênio**. Claro, eu poderia ser essas quatro coisas dúbias e ainda assim ser um santo. Mas com certeza ainda não sou santo, não, senhor. (CAPOTE, 2006, p. 306)

**SD78:** ...o marido suarento e seus ajudantes eram chamados pelos dobres de um sino enorme. Eu adorava tocar o sino; sentia-me **poderoso** e **cheio de bondade**. (CAPOTE, 2006, p. 66)

O sentido de **homem bem relacionado** parece ser sintoma, característica irmã desta outra imagem de si que Truman constrói: a de ser alguém que gosta de se mostrar e que carrega renome e ambições. Nas SDs 75 e 76, expõe claramente ser alguém preocupado em atrair, agradar, aparecer. E demonstra que resente essas características. Na SD75 esses traços aparecem como um fardo, um sofrimento, o exibicionismo lhe causa amarras negativas, e queria se ver livre dele. Na SD76, mostra que envergonha-se do lado exibicionista, classifica-o como patético; mas também o aceita – é parte essencial de quem ele é, e sem essa característica perderia sua identidade.

Nas SDs 72, 73, e 74, Capote demarca que é uma personalidade, por meio do autógrafo, do reconhecimento de estranhos nas ruas e da descrença de quem atende o telefone de que ele seja mesmo Truman Capote. Já nas SDs 70, 71, 77 e 78, demonstra sentimentos de satisfação associados a sentidos de poder, fama, genialidade e pretensão alta.

## 5.5 O ouvinte generoso e compassivo

**SD79:** TC: Por quê, pelo amor de Deus? O que você tinha feito? **Só tinha dado uma de bonzinho**, de correspondente **amistoso**. (CAPOTE, 2006, p.216)

**SD80:** Era uma visão intolerável, e, quando ele me fitou, precisei desviar os olhos.) Você acredita em mim? TC (estendendo a mão para o lado oposto da mesa e **tomando a mão de George, apertando-a com bastante força**): Claro, George. É claro que **acredito em você**. (CAPOTE, 2006, p. 219)

**SD45:Robert M.** só se abraça comigo depois que eu tinha jurado jamais usar ou repetir nada do que ele me contasse. **Traí-lo nessas circunstâncias seria moralmente desprezível**, e só serviria para provar a Robert M., e a muitos outros homens como ele que eu já entrevistara, que tinham depositado sua confiança num informante da polícia, num alcagüete puro e simples. (CAPOTE, 2006, p. 237)

**SD81:** TC: Quer dizer que Addie é o chamariz? A cabra amarrada esperando o bote do tigre? [...]Sentia-me fraco, frágil; e **estava com nojo de Jake**. (CAPOTE, 2006, p. 106)

**SD82:** MARY: Está rezando? TC: Estou. MARY: Não estou ouvindo. TC: Estou rezando por você, Mary. Quero que você viva para sempre. (CAPOTE, 2006, p. 202)

**SD83:** No entanto, **vivendo e aprendendo, perdendo e esquecendo**; quando a peça estava encerrando sua carreira na Broadway, Pearl e eu tínhamos **voltado a ser amigos**. Além de seu talento de estrela, eu tinha aprendido a **respeitar** seu caráter; ocasionalmente podia ser desagradável lidar com isso, mas não havia dúvida de que era algo que ela possuía: era uma mulher de muito caráter — todo mundo sabia quem ela era e o que pensava. (CAPOTE, 2006, p. 244)

**SD84:** TC: A guerra. Crianças famintas. A dor. A crueldade. A cegueira. As prisões. O desespero. A indiferença. Tudo isso é bom? RB: Por que você está me olhando desse jeito? TC: Por nada, estava só reparando em como seu rosto muda. Em certos momentos, com pequeno deslocamento de ângulo, você tem um **ar de menino, totalmente inocente, uma pessoa encantadora**. (CAPOTE, 2006, p. 262)

**SD85:**MARILYN: Lembra do que perguntei? Se alguém lhe perguntasse como eu era, como é que é Marilyn Monroe de verdade... bem, o que é que você responderia? (Seu tom era de provocação, zombeteiro, mas também sério; ela queria uma **resposta honesta**) Aposto que você iria dizer que eu era uma palerma. Uma banana split. TC: Claro. Mas também diria... (A luz estava se acabando. E ela parecia se apagar com o dia, fundir-se ao céu e às nuvens, recuar ainda mais. Quis erguer minha voz acima dos gritos das gaivotas e **chamá-la de volta: Marilyn! Marilyn**, por que tudo teve de ser da maneira como foi? Por que a vida tem de ser essa merda colossal?) TC: Eu diria... MARILYN: Não estou ouvindo. TC: **Diria que você é uma criança linda**.(CAPOTE, 2006, p. 285)

**SD86:** Que experiência **extraordinária** — ser uma senhora de idade vivendo sozinha no meio do nada e receber um desconhecido que bate à sua porta no meio da noite, e não só abri-la como ainda **acolhê-lo com todo o calor** e lhe oferecer pouso[...] Ela riu e disse: "o senhor deve estar achando que sou um pouco fora dos eixos". Um pouco fora dos eixos? Sim, um pouco fora dos eixos, pensei enquanto caminhava sob o céu cinzento na direção da estrada que ela me indicara. **Mas radiosa: uma luz na janela**.(CAPOTE, 2006, p. 39)

**SD87:** Não sou a **pior pessoa que já cruzou meu caminho**, nem de longe, mas cometi alguns pecados sérios, entre eles a crueldade deliberada; e eles não me incomodaram nem um pouco, nem parei para pensar no assunto. Até que as circunstâncias me obrigaram. E aí, quando a chuva começou a cair, era uma chuva violenta e preta, e não parava mais de cair. Foi então que recomecei a pensar em Deus. (CAPOTE, 2006, p. 304)

**SD88:** E Deus o testou para ver se todos aqueles sofrimentos tinham realmente modificado o coração selvagem de Julião. [...]E foi assim que Julião se tornou São Julião. Então lá estava eu na chuva, e quanto mais ela caía mais eu pensava em Julião. **Roguei a sorte de encontrar um leproso para encerrar em meus braços**. (CAPOTE, 2006, p. 306)

Em diversos momentos de suas narrativas, Capote se apresenta como alguém que compreende o personagem com quem dialoga, capta sua humanidade e beleza, comove-se com seu interlocutor e se mostra fonte de suporte. Nas SDs 79 e 80 compartilha o escárnio de seu ex-colega George com a situação em que acabou metido por um erro de interpretação. TC sente pena dele, experimenta um pouco de sua dor e então oferece-lhe a mão, procura lhe dar conforto dizendo que acredita nele. Na SD82 sente compaixão por Mary, a faxineira com uma vida

desafiadora, e através de uma descrição generosa, faz um perfil dela como uma espécie de “santa”, uma pessoa bondosa, pura e especial, culminando com o momento em que expressa, “em voz alta”, que gostaria que ela vivesse para sempre.

Na SD84, ao conversar com um assassino e psicopata na cadeia, lança sobre ele um olhar empático, não no sentido de compreender suas questões, mas de mostrar que até ele pode ser dotado de uma aura de inocência e encanto, se o observador estiver desarmado. No diálogo com Marlyn Monroe, na SD85, expressa sua tristeza, desespero e comoção por saber do destino trágico da atriz, e, a partir de sua sensibilidade e generosidade, resume Marlyn como sendo “uma criança linda”. Vale ressaltar como, nessas duas sequências, a noção de infância é acionada, relacionada à inocência, virtude, encanto. Uma valorização da ideia de “criança” que remete ao sentido de **menino assustado**.

Depois, esse ouvinte generoso estende sua compaixão para escutar a si mesmo: na SD 87 reconhece as crueldades e maldades que já cometeu, mas parece perdoar-se. Na SD 88, com alusão a uma fábula religiosa, expressa a vontade de se redimir, de ser alguém bom, de encontrar perdão. É uma autoentrevista dotada de autocompaixão.

Ainda há os momentos em que a figura de Truman nas narrativas se mostra bondosa, ostenta uma moral, como na SD45, em que não quer trair sua palavra, na SD81, em que demonstra emoções de desprezo por uma ideia de outro personagem que julga calculista e moralmente corrompida, e na SD83, em que defende a importância de respeitar as diferenças.

Esse ouvinte generoso também é um indivíduo que está aberto à amplitude de vozes e perspectivas. Aberto a ouvir o criminoso não só a partir de inquisições sobre o crime, mas dando espaço para que ele divague sobre outros assuntos, a ouvir a estrela de Hollywood não só a partir de imagens preestabelecidas sobre ela, a ouvir a faxineira falar sobre coisas aparentemente banais de seu trabalho e recebê-las com admiração e respeito, a ouvir a senhora idosa que vive com gatos congelados não como uma "velha maluca", mas como uma pessoa radiosa etc.

Assim, estando disponível a essa escuta compassiva, acaba alcançando uma contextualização original e distinta para os fatos. Um contorno para os fatos que vai ao encontro do que Borges (2013) diz ser característica do jornalismo literário: "esse espírito de avanço, num elogio a amplitude da informação, a sua contextualização mais dinâmica e menos óbvia" (BORGES, 2013, p.183).

## 5.6 Alguém fora de padrões

**SD89:** “Você é bonitinho mesmo, e pode entrar para o cinema. **Mais bonito do que qualquer garoto deveria ser.**” Como que então ela sabia. E eu me ouvi gritar: “É! Sim! É isso!”

“É o quê? E pare de berrar, não sou surda”

“**Não quero ser garoto. Queria ser uma garota.** (CAPOTE, 2006, p. 85)

**SD90:** E agora estou de volta a Nova Orleans, minha terra natal, minha velha cidade. Tomando sol num banco da Jackson Square, sempre, desde os meus dias de colégio, um lugar onde eu adoro estender as pernas e ficar olhando e escutando, bocejando, me coçando, **sonhando acordado e falando sozinho.** Talvez você seja uma dessas pessoas que nunca falam sozinhas. Em voz alta, quero dizer. **Talvez você ache que isso é coisa de maluco.** Pessoalmente, considero saudável falar sozinho. Um modo de fazer companhia a si mesmo: sem ninguém para responder, à vontade para se queixar o quanto quiser, livrando-se de muitas toxinas. (CAPOTE, 2006, p. 221)

**SD91:** Eu estava no balanço da varanda **lendo um número antigo do Saturday Evening Post** quando vi as duas subindo o caminho, [...] Mary Ida me apresentou: “Este é o meu sobrinho, Buddy. E... desculpe, querida, não ouvi o seu nome.” (CAPOTE, 2006, p. 70)

**SD92:** Alguns o acham **excepcionalmente bonito; e ele é,** mas num estilo um tanto cafajeste de machão de mau gosto. (CAPOTE, 2006, p. 252)

**SD93:** E nem me lembraria de George Claxton se ele não tivesse se obstinado em não perder meu rastro por mais de quarenta anos, desde que fomos colegas de turma numa escola secundária **especialmente abissal.** Ele era um rapaz atlético e certinho, de uma família de classe média alta da Pensilvânia; não tínhamos **nada em comum,** mas acabamos nos tornando aliados meio contra a vontade porque, em troca de eu **escrever todos os seus relatórios de leitura, todas as suas redações,** ele fazia meus deveres de álgebra e me passava as respostas durante as provas. (CAPOTE, 2006, p. 161)

**SD94:** TC: Lembra do que você contou sobre Errol? Como ele gostava do próprio pau? Pois isso eu posso confirmar. **Uma vez passamos uma noite bem quente.** Se é que você me entende. MARILYN: Você está inventando. Está tentando me enganar. TC: Palavra de escoteiro. Nenhuma carta marcada[...] Bem, aconteceu quando eu tinha dezoito anos. Dezenove. Durante a guerra. [...]Por volta da meia-noite, Errol Flynn chegou com seu alter ego, um playboy exuberante chamado Freddie McEvoy. Os dois já estavam bem altos. De qualquer maneira, Errol começou a conversar comigo. Ele era brilhante, e um fazia o outro rir[...] Pegamos um táxi para o Gramercy Park, onde eu morava num apartamentozinho conjugado. **E ele ficou lá até o meio-dia do dia seguinte.** MARILYN: E que tal foi a experiência? Numa escala de um a dez. TC: Para falar com franqueza, se ele não fosse o Errol Flynn, acho que eu nem me lembraria. (CAPOTE, 2006, p. 278-279)

**SD95:** É corretor, nem é bonito — tem uns sessenta e cinco anos e usa óculos de lentes bem grossas. Grossas como águas-vivas. Não sei dizer o que foi, mas... TC: Pode parar aí mesmo. Já sei tudo sobre ele, outras garotas me contaram. Esse velho realmente não toma jeito. O nome dele é Paul Shields. E é padraço de Rocky Cooper. **Dizem que é uma coisa espetacular.** (CAPOTE, 2006, p. 280)

**SD96:** Não consigo recitar o alfabeto, pelo menos não corretamente ou do começo ao fim (nem mesmo sob hipnose; é um **bloqueio que já deixou vários psicoterapeutas fascinados**). **Sou um completo imbecil** em matéria de matemática — sei somar mais ou menos, mas **sou incapaz de subtrair e fui reprovado no primeiro ano de álgebra três vezes seguidas, mesmo com a ajuda de um professor particular.** Consigo ler sem óculos, mas não dirigir sem eles. Não sei falar italiano, embora tenha morado na Itália por nove anos ao todo. (CAPOTE, 2006, p. 294)

**SD77:** Mas ainda não virei santo. **Sou alcoólatra. Sou viciado em drogas. Sou homossexual. Sou um gênio.** Claro, eu poderia ser essas quatro coisas dúbias e ainda

assim ser um santo. Mas com certeza ainda não sou santo, não, senhor. (CAPOTE, 2006, p. 306)

A sexualidade é um dos fatores que compõem a figura de Capote como sendo alguém fora dos padrões. Na SD89, vemos seu desconforto por ser do gênero masculino, e a crença de que nasceu no corpo errado. Na SD94, ele revela uma aventura sexual que teve com o ator Errol Flynn. Nas SDs 92 e 95, usa adjetivos que exaltam atributos físicos de homens. Tendo em mente que o livro foi escrito na década de 1970, são duas coisas que fogem do padrão da época, quando a homossexualidade era vista por boa parte da sociedade como um comportamento errado, anormal, promíscuo, e o simples fato de um homem manifestar que considera outro homem “bonito” podia causar incômodo.

A representação de si como alguém que tinha dificuldades profundas em matemática e era devotado à leitura, à escrita e à observação, presente nas SDs 90, 91 e 96, colocava Truman em uma posição de deslocamento de seus pares no colégio, como apontado na SD93. Por fim, a SD77 apresenta uma sequência de atributos que constituem um desvio do que é esperado, uma fuga ao padrão.

Vale ressaltar que, quando aparece no contexto da infância, como na SD89, a questão da sexualidade vem cercada de desconforto e insegurança. Já quando o Capote adulto aborda o tema, o faz sem receios ou incômodo; com aparente orgulho. E assim parece acontecer com seus outros “deslocamentos”: transforma-os em vantagem. A valorização da leitura e escrita em detrimento de outras atividades pode ter sido motivo de exclusão durante a infância<sup>26</sup>, mas na vida adulta faz parte de sua carreira de sucesso. As imagens de medo quando menino, a lembrança do veneno da cobra, dos leões soltos no zoológico, o terror pela proximidade com a ameaça, contrastam com o interesse por crimes, a naturalidade e satisfação com que circula em presídios e conversa com assassinos.

## 5.7 O crítico literário

**SD97:** Conversamos sobre **Jane Austen** (“Ah, Jane. Minha tragédia é que li todos os livros dela tantas vezes que já sei de cor”) e outros **escritores admirados: Thoreau, Willa Cather, Dickens, Lewis Carroll, Agatha Christie, Raymond Chandler, Hawthorne, Tchékhov, Maupassant.** (CAPOTE, 2006, p.37)

**SD98:**...a respeito da Guerra Civil Americana, e todos eles **escolhas inteligentes:** Jake tinha uma preferência por **Dickens, Melville, Trollope, Mark Twain.** (CAPOTE, 2006, p. 71)

**SD99:**TC: Parece um romance de **Edith Wharton.** A casa do gáudio, em que as senhoras sempre acendem os charutos dos cavalheiros. [...] Agora **a situação se**

---

<sup>26</sup> Aspecto amplamente retratado em "Capote: uma biografia" de Gerald Clarke.

**transformou num romance de Jane Austen.** Nos livros dela, cavalheiros interessantes estão sempre aquecendo o traseiro perto da lareira. (CAPOTE, 2006, p. 88)

**SD100:**TC: Um caixão para Dimitrios. jake: O quê? TC: **Um livro de Eric Ambler.** Um livro de mistério. jake: Um romance? (Assenti com a cabeça; ele fez uma careta) Você lê mesmo essas porcarias? TC: **Graham Greene era um escritor de primeira.** Até ser capturado pelo Vaticano. **Depois disso, nunca mais escreveu nada à altura de O condenado.** Também gosto de **Agatha Christie**, adoro. E **Raymond Chandler** é um grande estilista, um poeta. Embora os enredos dos livros dele sejam péssimos. jake: Um lixo.(CAPOTE, 2006, p. 104)

**SD101:**TC: Vislumbres de **Humbert Humbert.** GEORGE: Quem? TC: Nada. **É o personagem de um romance.** GEORGE: Nunca leio romances. Detesto ler. TC: Eu sei. Afinal, era eu quem escrevia os seus relatórios de leitura. E o que a senhorita Linda Reilly tinha a lhe dizer? (CAPOTE, 2006, p. 212)

**SD102:**...noiva de sir Max Beerbohm, com quem nunca chegou a casar; **talvez por essa razão, tenha servido de inspiração para a maliciosa e inatingível heroína do romance de sir Max, Zuleika Dobson.** Finalmente emigrou para os Estados Unidos, país em que se estabeleceu como (CAPOTE, 2006, p. 266)

**SD103:** TC: De qualquer maneira, quem é que nós vemos com Forte Simpatia? Pelo menos hoje à noite? Ninguém. Morreram todos. Alguns há pouco, outros há séculos. Vários deles estão no Père-Lachaise. Rimbaud não está lá; mas é impressionante ver quanta gente está. **Gertrude e Alice. Proust. Sarah Bernhardt. Oscar Wilde.** Eu me pergunto onde Agatha Christie terá sido enterrada... (CAPOTE, 2006, p.289)

**SD104:**Você considera a conversação uma arte? R: Uma arte moribunda, sim. **A maioria dos conversadores mais famosos — Samuel Johnson, Oscar Wilde, Whistler, Jean Cocteau, lady Astor, lady Cunard, Alice Roosevelt Longworth—** gosta de monologar, e não de conversar. Uma conversa é um diálogo, não um monólogo. É por isso que existem tão poucas boas conversas: devido à escassez, é raro o encontro de duas pessoas que falem bem. (CAPOTE, 2006, p. 296)

**SD105:**A genial dinamarquesa já falecida, **a baronesa Blixen, que escrevia sob o pseudônimo de Isak Dinesen,** era, apesar de sua aparência decadente embora distinta, uma verdadeira sedutora, uma tagarela sedutora. Ah, como era fascinante, sentada ao lado do fogo em sua linda casa numa aldeia dinamarquesa à beira-mar, fumando um atrás (CAPOTE, 2006, p. 297)

**SD106:**E finalmente eu disse: “**Não Hemingway — um homem realmente desonesto,** com tudo escondido. **Nem Thomas Wolfe — todo aquele vômito arroxeados;** claro, ele não está vivo. **Faulkner, às vezes:** Light in August. **Fitzgerald, às vezes:** O diamante do tamanho do Ritz, Suave é a noite. E gosto muito de **Willa Cather.** Já leu My mortal enemy?” (CAPOTE, 2006, p. 299)

**SD107:** Lembro de uma conversa que tive certa vez a esse respeito com **o falecido E. M. Forster, a meu ver o melhor romancista inglês deste século.** (CAPOTE, 2006, p. 300 -301)

**SD108:** O sr. e a sra. Roberts trocando insultos nos termos mais extraordinários (na verdade, **parecia um momento extraído de Quem tem medo de Virginia Woolf?**) (CAPOTE, 2006, p. 223)

**SD109:**Olhei o título do livro que a sra. Kelly — era assim que ela se chamava, conforme mais tarde fiquei sabendo — vinha lendo: era Emma, **de Jane Austen, uma das minhas escritoras favoritas.** (CAPOTE, 2006, p. 37)

O discurso de si como alguém apaixonado por literatura e dotado de opiniões fortes na área é construído por meio de diversos comentários sobre preferências literárias ao longo das narrativas. Esse sentido parece ser mais uma lembrança de que o narrador que nos fala e vive os eventos é também o autor Truman Capote. Esse alerta constante ao leitor da identidade de quem fala influencia a forma como recebemos a obra e processamos aquilo que lemos. É uma das características que sustenta o contrato de leitura um tanto ambíguo: esse entendimento de que o que lemos não vem apenas da dimensão da ficção, nem somente da dimensão do real, nem estritamente da do jornalismo literário, mas da imagem de si construída por Truman Capote.

Por meio deste sentido, Capote também demonstra ser dotado de um sólido repertório cultural, uma característica que costuma ser esperada para quem busca cumprir finalidades do jornalismo, como informar de modo qualificado, interpretar e analisar a realidade; fazer a mediação entre os fatos e o leitor (REGINATO 2016).

## 5.8 O crítico de personalidades

**SD110:**TC: Tenho o **maior desprezo por Robert Frost**. Era um sujeito mesquinho, um egoísta filho-da-puta.

MARY: Se você começar a falar palavrão...

TC: Ele, com aquela auréola de **cabelos desgrenhados. Um sádico, traiçoeiro e egocêntrico**. Acabou com a vida da família inteira. De boa parte dela. (CAPOTE, 2006, p. 192)

**SD111:**Houve um tempo em que eu teria discordado dele, um tempo em que eu teria descrito Pearl Bailey como **uma vaca desalmada**. Isso aconteceu quando ela representava o personagem de madame Fleur, o papel principal de Uma casa de flores. Eu tinha escrito o libreto desse musical, e Harold Arlen e eu éramos os autores das letras das canções. (CAPOTE, 2006, p. 243 244)

**SD112:**TC: Eu não diria que é uma **Lista de Implicâncias**. É mais o que se poderia chamar de **uma Lista de Fortes Antipatias**.

TC: Bem, por quem estamos sentindo uma antipatia bem forte hoje à noite? Mas só valem os vivos. Não tem graça se não estiverem vivos.

TC: Billy Graham; Princesa Margaret; Billy Graham; Princesa Anne; Reverendo Ike; Ralph Nader; O juiz da Suprema Corte Byron; “Whizzer” White; Princesa Z; Werner Erhard; Princesa Real; Billy Graham; Madame Gandhi; Masters e Johnson; Princesa Z; Billy Graham, Werner Erhard; Masters e Johnson; Princesa Z [...] — **todos uns mentirosos**. Mas o **reverendo Billy é quem fala mais merda**. (CAPOTE, 2006, p. 287 288)

Comentários ácidos sobre personalidades, presentes nas SDs acima, também são encontrados no texto, mostrando que Capote sustenta ser uma figura de opinião forte não só no âmbito da literatura, mas também quando o assunto é interpretar pessoas. Essa pose de juiz, que contrasta com o **ouvinte generoso e compassivo**, mostra que Capote não se importa em atacar



aqueles com quem é **bem relacionado**, o que pode representar também um compromisso com a sinceridade, uma ideia de virtude de caráter.

## 5.9 O escritor e jornalista do Sul

**SD113:** “Minha avó paterna era de **Nova Orleans**”, “a minha também”[...]“Alouette? É mesmo? Muito bonito. **Sei de duas famílias Dufont em Nova Orleans**, mas não tenho parentesco com nenhuma delas.” (CAPOTE, 2006, p. 23)

**SD114:** Quando planejei minha experiência na Martinica, que incluía viajar na companhia de três outras pessoas, não sabia que nossa visita coincidiria com o **Carnaval: nasci em Nova Orleans, já estou farto desse assunto**. No entanto, a versão martinicana se revelou surpreendentemente vital, espontânea e animada, como a explosão de uma bomba numa fábrica de fogos de artifício. Ontem à noite vimos um grupo maravilhoso desfilando: cinquenta homens com guarda-chuvas pretos, cartolas de seda e esqueletos fosforescentes pintados no peito. Adoro as senhoras com perucas feitas de tiras de papel dourado e com lantejoulas coladas por todo o rosto. E os homens de branco, usando os vestidos de noiva de suas mulheres! E os milhões de crianças carregando velas acesas, cintilando como vagalumes...(CAPOTE, 2006, p. 28)

**SD115:**Antigamente, nas **áreas rurais do Sul**, havia casas de fazenda e fazendeiras em cujas mesas quase qualquer passante desconhecido — um pregador errante, um amolador de facas ou um trabalhador itinerante — **era bem-vindo e podia fazer uma refeição substancial ao meio-dia**. É provável que ainda existam muitas mulheres assim. **Pelo menos minha tia sem dúvida existe, a sra. Jennings Carter**. Mary Ida Carter. Na infância, passei longos períodos na propriedade dos Carter, que na época era pequena mas hoje é considerável. Naquele tempo a **casa era iluminada por lampiões a querosene; a água era extraída de um poço com uma bomba**, e depois carregada para casa em baldes; a casa era aquecida por lareiras e fogões; e a única diversão era a que nós mesmos conseguíssemos produzir. À noite, depois do jantar, quase sempre meu tio Jennings, um homem bem-apegoado e viril, tocava piano acompanhado por sua bela mulher, a irmã mais nova da minha mãe. (CAPOTE, 2006, p. 65)

**SD116:**...especialmente as **briosas senhoras que reinavam sobre alguns dos lares mais importantes do Garden District de Nova Orleans**, a área onde viviam os grandes proprietários de terras, além dos armadores, dos empresários da região petrolífera e dos profissionais liberais mais ricos da cidade. (CAPOTE, 2006, p. 73)

**SD117:** Era lavadeira, **talvez a única lavadeira branca de Nova Orleans**, e uma verdadeira artista do ofício; as grandes damas da cidade a mandavam chamar quando suas rendas mais finas, seus linhos e suas sedas precisavam de atenção. E também mandavam chamá-la por outros motivos: satisfazer desejos — um novo amante, certo casamento para uma das filhas, a morte de uma amante do marido, um codicilo ao testamento da mãe, um convite para ser a Rainha do Comus, **o maior dos bailes do Mardi Gras, a Terça-Feira Gorda**. (CAPOTE, 2006, p. 74)

**SD90:** E agora **estou de volta a Nova Orleans, minha terra natal, minha velha cidade. Tomando sol num banco da Jackson Square**, sempre, desde os meus dias de colégio, **um lugar onde eu adoro** estender as pernas e ficar olhando e escutando, bocejando, me coçando, sonhando acordado e falando sozinho. Talvez você seja uma dessas pessoas que nunca falam sozinhas. Em voz alta, quero dizer. Talvez você ache que isso é coisa de maluco. Pessoalmente, considero saudável falar sozinho. Um modo de fazer companhia a si mesmo: sem ninguém para responder, à vontade para se queixar o quanto quiser, livrando-se de muitas toxinas. (CAPOTE, 2006, p. 221)

**SD118:** Nessa época, início de dezembro de 1932, minha avó paterna chegou para passar algum tempo conosco. **Nova Orleans** tinha invernos frios; os ventos úmidos e enregelantes que sopravam do rio penetravam fundo nos ossos. (CAPOTE, 2006, p. 75)

**SD119:** E em seguida lhe contei mais algumas coisas: **que vinha de Nova Orleans**, tinha publicado vários contos, queria ser escritor e estava trabalhando num romance. (CAPOTE, 2006, p. 298)

**SD120:** ...de todas as cidades secretas, **Nova Orleans**, pelo menos ao que me parece, é a mais ciosa de **seus segredos**, a que mais difere, na realidade, daquilo que revela aos visitantes. [...] nada disso é cenário acidental, e sim arquitetura deliberadamente concebida para camuflar, mascarar, como nos bailes da Terça-Feira Gorda, **a vida dos que nasceram para morar em meio a essas edificações protetoras**: dois primos, que entre si possuem mais cem primos espalhados pelas **relações familiares emaranhadas e interligadas** da cidade, sussurram um para o outro, sentados debaixo de uma figueira ao lado do jorro preguiçoso da fonte que refresca seu jardim oculto. (CAPOTE, 2006, p. 233- 234)

Em diversos momentos, como pode ser conferido nas SDs acima, Capote ressalta sua cidade natal, Nova Orleans, trazendo descrições de costumes locais, memórias, e os nomes dos parentes com os quais cresceu. É construída a ideia dessa região como sendo mais rural, arcaica, religiosa e cheia de tradições, numa oposição entre norte (onde o autor passa a residir a partir da adolescência) e sul. É mais um ponto de contato bastante forte com sua biografia. Ter nascido em Nova Orleans é uma marca que Capote traz no discurso de si, destacando que isso faz diferença em relação a ele ser quem é.

### 5.10 O escritor e jornalista conectado com o mundo

**SD121:** “As pessoas nos restaurantes, nas ruas, até mesmo nas praias têm expressões muito severas. Parecem bastante preocupadas. **Como os russos.**” (CAPOTE, 2006, p. 24)

**SD122:** Dez anos se passam. Nesta tarde de dezembro de frio polar, **estou em Moscou.** (CAPOTE, 2006, p. 34)

**SD123:** acabo sem pregar o olho. Onde o senhor mora? **TC: Em Nova York, quase sempre.** (CAPOTE, 2006, p.112)

**SD124:** Assim, no início de agosto, **peguei um avião da Swissair para a Suíça e aproveitei várias semanas de férias numa aldeia alpina**, tomando banhos de sol em meio às neves eternas. (CAPOTE, 2006, p.118)

**SD125:** Tudo começou no Harry’s Bar, como tantas outras **aventuras venezianas**. Eu tinha acabado de pedir um martíni quando quem me atravessa as portas de vaivém senão Gianni Paoli, **um agitado jornalista que eu conhecera em Moscou**, onde ele era correspondente de um jornal italiano: juntos, ajudados pela vodca, tínhamos animado a vida de muitos tristonhos (CAPOTE, 2006, p.119)

**SD126:** Não sei falar italiano, embora **tenha morado na Itália** por nove anos ao todo. (CAPOTE, 2006, p. 294)

**SD127:** Então comecei a pensar no que eu gostaria que fosse inscrito em minha lápide — só que nunca terei uma pedra tumular, porque dois videntes de muito talento, **um haitiano** e outro **um revolucionário indiano que vive em Moscou**, já me disseram que desaparecerei no mar, embora eu não saiba se por acidente ou por escolha (commeça, Hart Crane). (CAPOTE, 2006, p. 294-295)

**SD128:** Fogos de artifício. Jorros em míriades de cores de desenhos evanescentes rebrilhando nos céus noturnos. **Os melhores, eu vi quando estava no Japão** — os japoneses são mestres e conseguem desenhar criaturas de fogo no ar: dragões, gatos que explodem, rostos de divindades pagãs. (CAPOTE, 2006, p.300)

**SD64:**Uma vez, **a caminho do Japão, passei uma noite no Havaí** com Doris Duke, no palácio extraordinário e um tanto persa que ela construíra numa encosta em Diamond Head. O dia mal tinha clareado quando acordei e resolvi explorar os arredores. (CAPOTE, 2006, p. 292)

**SD129:** **Só nos últimos meses estive em Denver, Cheyenne, Butte, Salt Lake City, Vancouver, Seattle, Portland, Los Angeles, Boston, Toronto, Washington e Miami.** Mas, se alguém me perguntasse, é provável que minha resposta fosse a seguinte (e é o que penso mesmo): Ora, não fui a lugar nenhum, **passei o inverno inteiro em Nova York.** (CAPOTE, 2006, p. 173)

**SD114:** Quando planejei **minha experiência na Martinica**, que incluía viajar na companhia de três outras pessoas, não sabia que nossa visita coincidiria com **o Carnaval:** nasci em Nova Orleans, já estou farto desse assunto. No entanto, a **versão martinicana se revelou surpreendentemente vital, espontânea e animada**, como a explosão de uma bomba numa fábrica de fogos de artifício. Ontem à noite **vimos um grupo maravilhoso desfilando:** cinqüenta homens com guarda-chuvas pretos, cartolas de seda e esqueletos fosforescentes pintados no peito. Adoro as senhoras com perucas feitas de tiras de papel dourado e com lantejoulas coladas por todo o rosto. E os homens de branco, usando os vestidos de noiva de suas mulheres! E os milhões de crianças carregando velas acesas, cintilando como vagalumes...(CAPOTE, 2006, p. 28)

**SD130:****Certas cidades**, como as caixas embrulhadas dispostas debaixo das árvores de Natal, **escondem presentes inesperados, delícias secretas. Veneza é assim.** Depois de outubro, quando os ventos do Adriático varrem o último dos americanos e até o último dos alemães, levando-os para fora da cidade e soprando sua bagagem atrás deles, **outra Veneza se revela:** uma clique de élégants venezianos... (CAPOTE, 2006, p. 233)

**SD131:****Fez** é outra **cidade enigmática que leva uma vida dupla**, assim como **Boston** — qualquer um pode perceber que há ritos tribais fascinantes encenados por trás dos exteriores bem cuidados e das janelas tingidas de púrpura da Louisburg Square, mas, afora o que foi divulgado por alguns escritores bostonianos da elite, não sabemos, e jamais saberemos, como são esses rituais codificados. (CAPOTE, 2006, p. 233)

**SD53:** Encontrei um velho amigo **em Istambul**, um **arqueólogo** que estava trabalhando numa escavação **na costa da Anatólia, no sul da Turquia;** ele me convidou para ir até lá com ele, disse que eu iria gostar, e tinha razão, gostei mesmo. (CAPOTE, 2006, p. 153)

**SD41:**rb: Será que você é a única pessoa que conheceu os dois, Oswald e Kennedy? TC: Não. Havia também uma garota americana, Priscilla Johnson. **Ela trabalhava para a United Press em Moscou.** Conhecia Kennedy e conheceu Oswald mais ou menos na mesma época que eu. Mas posso lhe contar uma outra coisa quase tão curiosa quanto essa... (CAPOTE, 2006, p. 257)

A imagem de si como alguém “viajado” e conectado com o mundo se faz em alguns momentos por descrições elaboradas e poéticas sobre o local visitado, como nas SDs 130 e 131, ou por descrições mais interpretativas, que visam entender e apreciar a cultura local, como na SD114.

Já as menções a sua passagem pela Rússia são feitas de forma mais sucinta e repetem-se várias vezes. Em duas delas associadas também a contatos com a imprensa, nas SDs 125 e 41. É lá que Capote fez um de seus trabalhos de cunho jornalístico mais famosos: a reportagem *The Muses are Heard*. As SDs 124 e 126 apontam suas estadias na Suíça e na Itália, locais onde passou longas temporadas escrevendo.

Essa imagem de si também se relaciona com bagagem cultural e repertório, à semelhança do crítico literário, reforçando mais uma vez as finalidades jornalísticas de informar de modo qualificado, interpretar e analisar a realidade, fazer a mediação entre os fatos e o leitor (REGINATO, 2016).

### 5.11 Considerações sobre a análise

Depois de detalhados os sentidos identificados no discurso de si de Capote, entendo que os sentidos de **conhecedor de crimes e homicidas, homem bem relacionado, ouvinte generoso e compassivo, crítico literário, crítico de personalidades e escritor e jornalista conectado com o mundo** carregam consigo valores da figura “jornalista” que estão intrinsecamente ligados com as finalidades do jornalismo. Na medida em que se apoiam nas ideias de pesquisa aprofundada (como no sentido de conhecedor de crimes e homicidas) e na autoridade vinda do repertório cultural (como no crítico literário e escritor e jornalista conectado com o mundo), sustentam as finalidades de informar de modo qualificado, investigar e verificar a veracidade das informações. (REGINATO, 2016).

“Testemunhar os fatos é um jeito de construir a memória de um tempo. A imagem que os jornalistas elaboram é do profissional que testemunha todos os acontecimentos – o que remonta ao mito do jornalista onipresente, que consegue estar nos lugares em que o leitor não pode estar” (REGINATO, 2016, p. 150). Esse aspecto ressaltado pela pesquisadora evidencia que, ao decidir colocar-se como personagem na narrativa, Capote cria imagens de si que corroboram com a ideia de testemunha e de pessoa que consegue estar nos lugares em que o leitor não chega. Na introdução do livro, Capote diz a seguinte frase: “Agora, porém, eu me

postava no centro do palco”, (CAPOTE, 2006, p. 17). Nesse momento, já está anunciando que sua presença junto ao fato é decisiva para constituir os relatos que apresenta no livro.

É Truman que tem acesso à cela de um psicopata perigoso em uma prisão de segurança máxima (como mostrado no sentido conhecedor de crimes e homicidas), é Truman que pode ir a jantares com Kennedys ou a almoços com Marilyn Monroe e testemunhar esse universo das celebridades (como mostrado no sentido de homem bem relacionado), é ele quem passa vários dias na Itália, na Rússia ou na Martinica e pode nos contar sobre o que presencia.

Ao colocar-se como alguém dotado de opiniões fortes (como no sentido de crítico literário e crítico de personalidades) e como alguém que disseca lugares (como no sentido de jornalista e escritor conectado com o mundo) Capote exibe sua capacidade analítica, uma característica importante no processo de interpretar e analisar a realidade, fazer a mediação entre os fatos e o leitor, registrar a história e construir memória, ajudar a entender o mundo contemporâneo, finalidades do jornalismo registradas por Reginato (2016).

O sentido de ouvinte generoso e compassivo demonstra que Capote é capaz de apresentar a complexidade do que se propõe a relatar. “A finalidade de esclarecer o cidadão e apresentar a pluralidade da sociedade é a mais ressaltada pelos jornalistas (52 SDs). Para eles, o jornalismo deve esclarecer o cidadão e consegue fazer isso ao apresentar a pluralidade e a complexidade de opiniões e fatos que envolvem a realidade, dando ao leitor acesso a uma informação mais completa”, (REGINATO, 2016, p.133). A abertura à escuta de diferentes temas proporciona apresentar a pluralidade da sociedade, seja na escuta de um criminoso, de uma atriz, de um ex-colega com um problema, ou na escuta do próprio eu, com suas memórias e medos. “A boa função do jornalista é dar grandeza às histórias dos outros. Descobrir nas pequenas coisas algo edificante. Se a gente conseguir fazer isso, contar essa história, eu acho que a gente tá cumprindo um pedacinho do nosso papel”, (BARCELLOS Apud REGINATO, 2016, p. 152).

Um sentido apontado por George Herbert Mead em 1926, e registrado na pesquisa de Reginato (2016), destaca que a função do jornalismo é “criar para os leitores experiências de satisfação estética que os ajudem a interpretar suas próprias vidas e relacioná-las à nação, cidade ou classe a que pertencem”, (MEAD, Apud REGINATO, 2016, p.29) Uma afirmação antiga, mas que me parece bastante atual e valiosa para compreender a obra *Música para Camaleões*. Com uma abordagem estética ligada à literatura e ao jornalismo literário, suas entrevistas e conversações, observações objetivas e divagações, também nos ajudam a interpretar nossas próprias vidas, através de uma interpretação qualificada do mundo e sociedades que retrata, apoiada num discurso de si do autor que o conecta com os valores do jornalismo.

Já os sentidos que não estão estritamente relacionados a finalidades do jornalismo, como **o menino assustado, a personalidade exibicionista e ambiciosa, alguém fora de padrões e o escritor e jornalista do Sul**, são uma construção de imagens de si que alçam Capote ao personagem principal da obra. O ensaísmo pessoal, a tentativa de exorcizar demônios, a reflexão sobre si, são o coração do livro tanto quanto a eletrizante narrativa de desvendar um crime ou a narrativa que acompanha o dia de uma faxineira, por exemplo.

É importante considerar que todos os sentidos mapeados carregam detalhes biográficos, fatos da trajetória de Truman que funcionam como uma espécie de âncora no real em meio à ficção do livro. Acredito, portanto, que essas imagens são as fiadoras da parte do contrato de comunicação (CHARAUDEAU, 2008) do livro que opera em consonância com o contrato de comunicação do jornalismo. Esses fatos biográficos permitem que o livro seja lido como não ficção. Ao desbravar o que antes era visto como uma zona nebulosa, percebo que, apesar de assemelhar-se ao contrato de comunicação do jornalismo literário e ao da autoficção, o contrato de comunicação de *Música para Camaleões* tem nome e sobrenome: Truman Capote. Ao abrir o livro com esse nome na capa, o leitor aceita que as prerrogativas dos modos de ler da ficção, não ficção, jornalismo literário, entre outros, só podem acontecer da forma como acontecem por estarem circunscritas à autoria de Truman, com seus desvios, acertos, difusões, precisões, realidades e invenções.

Por fim, todas essas ponderações elucidam a relação autor e discurso da obra como sendo uma relação de dependência: a construção da narrativa apoia-se na trajetória do sujeito que a escreveu - com todas as suas especificidades - e nos valores jornalísticos que sustenta. O discurso de si é o que possibilita a obra concretizar todo seu potencial, que será aprofundado a seguir, nas considerações finais desta pesquisa.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo específico de investigar a trajetória profissional e também pessoal de Truman Capote foi fundamental para conhecer com maior precisão as nuances dos narradores do livro e suas correspondências com o sujeito autor da obra. Leitor voraz, homossexual, dono de uma voz infantil e uma estatura baixíssima, foi sempre uma figura diferente de seus pares e conviveu com o abandono e a rejeição na infância. Mais tarde, munido de uma inabalável crença em si mesmo, ousou na vida e nos formatos de sua arte. O desenvolvimento do capítulo dois me mostrou que, mesmo nunca tendo se denominado jornalista, Capote conquistou, ao fazer reportagem – por considerá-la também um espaço para a arte – a posição de sujeito jornalista. Aspecto que alcançou seu ápice com *A sangue frio*, quando incorporou e defendeu os valores de pesquisa aprofundada, investigação, fidelidade com o factual e compromisso com a verdade - mesmo sofrendo tantas críticas.

Já o mergulho nos fundamentos e características do jornalismo literário realizado no capítulo três me permitiu contextualizar a produção de Capote dentro de um movimento e de um aparato teórico, entendendo melhor as técnicas que o autor emprega, assim como o princípio de ruptura que rege seu trabalho. Esse capítulo elucidou que as formas de se aproximar da realidade não estão restritas a informações fatuais e que existem “verdades” menos óbvias, mais amplas e profundas. Esses entendimentos me permitiram compreender o caráter representacional e simbólico de *Música para Camaleões*, evidenciando como o livro alterna metáfora e descrição, prezando pela subjetividade e também pela objetividade no relato. Características que foram exemplificadas na descrição do objeto, realizada no capítulo quatro.

Além de expor a metodologia empregada na pesquisa – a Análise do Discurso –, no capítulo quatro também apresentei o Ethos do Jornalista a partir das proposições de finalidade do jornalismo apontadas por Reginato (2016), propostas que foram as balizas para a identificação dos valores do jornalismo no discurso de si de Capote.

Na análise, apresentada no capítulo cinco, encontrei 131 sequências discursivas divididas em dez sentidos principais de Capote sobre si: O menino assustado; O conhecedor de crimes e homicidas; O homem bem relacionado; A personalidade exibicionista e ambiciosa; O ouvinte generoso e compassivo; alguém fora de padrões; O crítico literário; O crítico de personalidades; O escritor e jornalista do Sul; O escritor e jornalista conectado com o mundo.

Ao abandonar a pretensão de neutralidade do anonimato no texto, Capote se colocou como testemunha das narrativas que traz ao leitor. O sentido sobre si que mais se repetiu na obra foi o de conhecedor de crimes e homicidas, com 29 SDs, sendo o que carrega as noções

de investigação e pesquisa aprofundada. É interessante que esse sentido parece ser contraditório com o do menino assustado, o que mostra que o escritor buscou enfrentar seus medos justamente pela atividade de jornalista.

A ideia de alguém dotado de repertório cultural e capacidade analítica e que é, portanto, capaz de informar de modo qualificado, formou-se a partir dos sentidos de crítico literário, escritor e jornalista conectado com o mundo e crítico de personalidades. Já o sentido de bem relacionado colocou Capote como aquele que tem autoridade para fazer a mediação entre os fatos e o leitor, já que está por dentro da sociedade que também busca representar no livro.

O sentido de ouvinte generoso e compassivo aliou Truman ao repórter capaz de trazer a complexidade da realidade em uma contextualização mais dinâmica e menos óbvia, característica do jornalismo literário. Já os sentidos de menino assustado, escritor e jornalista do sul, personalidade exibicionista e ambiciosa e alguém fora de padrões são ligações diretas com sua biografia, como pode ser verificado em um retorno ao capítulo 2. Essas ligações compõem a instância do fato, as marcas de real, em contraposição com a instância da invenção. E é justamente nesse borramento entre os discursos literário e jornalístico que Capote constrói o contrato de comunicação com seu leitor. Um contrato que é estabelecido a partir das peculiaridades da trajetória pessoal e profissional do autor. Como diz Charaudeau, (2008), o contrato de comunicação é a condição para os parceiros de um ato de comunicação se compreenderem e poderem interagir, construindo juntos um sentido. Portanto, os leitores de *Música para Camaleões* conseguem construir os sentidos do discurso do livro, junto com o autor, a partir da imagem criada por ele em sua trajetória de jornalistas e escritor.

Os valores do jornalista mencionados acima, relacionados aos sentidos que encontrei no discurso de si de Capote, aliam-se a credibilidade advinda da menção a própria biografia e demonstram que ele construiu um discurso de si que vai ao encontro do cumprimento das seguintes finalidades do jornalismo, respondendo ao problema de pesquisa deste trabalho: informar de modo qualificado; investigar; interpretar e analisar a realidade; fazer a mediação entre os fatos e o leitor; registrar a história e construir memória; ajudar a entender o mundo contemporâneo; esclarecer o cidadão e apresentar a pluralidade da sociedade (REGINATO, 2016).

Entender as imagens de si do autor no texto me possibilitou compreender a “voz jornalística” que faz com que o meu modo de ler o livro - e talvez da maioria dos leitores - não se situe apenas na ficção. É o discurso de si que sustenta o caráter jornalístico, e é o discurso de si que faz Capote ser tema e protagonista, tornando *Música para Camaleões* um livro ainda mais rico.



“E que parou, porque de repente minha anfitriã se levantou e bateu o pé, ao que os camaleões se espalharam como fagulhas desprendidas por uma estrela que explodisse” (CAPOTE, 2006, p. 22).

## 7 REFERÊNCIAS

BENETTI, Márcia. **Análise de Discurso como método de pesquisa em comunicação**. In: PEIXOTO DE MOURA, Cláudia; VASSALLO DE LOPES, Maria Immacolata (Org.) Pesquisa em Comunicação, Metodologias e Práticas Acadêmicas. Porto Alegre: Edipucrs, 2016

\_\_\_\_\_. **O jornalismo como gênero discursivo**. Galáxia: Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo, SP: v. 15, 2008, p. 13-28. Disponível em < <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1492>>. Acesso em 08 de outubro de 2017.

BORGES, Rogério. **Jornalismo Literário –Teoria e Análise**. Florianópolis: Insular, 2013

CAPOTE, Truman. **Música para Camaleões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Gustavo de. **Jornalismo literário: uma introdução**. Brasília: UnB/ Casa das Musas, 2010.

CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo, SP: Contexto, 2008. 555 p.

\_\_\_\_\_, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo, SP: Discurso, 2008. 285p.

CLARKE, Gerald. **Capote – uma biografia**. São Paulo: Globo, 1993.

EMMET LONG, Robert. **Truman Capote– Infant Terrible**. Nova Iorque: Continuum, 2008.

FAEDRICH, Anna. **O conceito de Autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea**. Itinerários, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015

GILLMAN, Peter. **Hoax: Secrets That Truman Capote Took to the Grave**. The Sunday Times, Londres, jun. 1992. Disponível em: <https://longform.org/posts/hoax-secrets-that-truman-capote-took-to-the-grave> Acesso em: 1, abr.

HILL, Pati. **The Art of Fiction XVII**. In: INGE, Thomas. Truman Capote Conversations. Jackson: University Press of Mississippi, 1987.

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

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Unicamp, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. **A propósito do ethos**. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

MCCOLLAN, Douglas. **In Cold Type**. In: *Columbia Journalism Review*. Nov. 2012. Disponível em: <[https://archives.cjr.org/cover\\_story/in\\_cold\\_type.php](https://archives.cjr.org/cover_story/in_cold_type.php)> Acesso em: 26 fev. 2021.

NEWQUIST, Roy. **Truman Capote**. In: INGE, Thomas. *Truman Capote Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 1987.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 12. ed. Campinas: Pontes, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e leitura**. Campinas: Editora Unicamp, 1993.

PÊCHEUX, Michel. **Análise Automática do Discuro**. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2017.

PLIMPTON, George. **The Story Behind a Nonfiction Novel**. In: *The New York Times*. 16 jan. 1966. Disponível em: [https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?\\_r=1&oref=slogin](https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?_r=1&oref=slogin) Acesso em: 24 fev. 2021.

REGINATO, Gisele Dotto. **As finalidades do jornalismo: o que dizem veículos, jornalistas e leitores**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação)-Programa de PósGraduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

ROBINSON, Selma. **The Legend of Little T**. In: INGE, Thomas. *Truman Capote Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 1987.

STEINEM, Gloria. **A visit with Truman Capote**. In: INGE, Thomas. *Truman Capote Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 1987.

STREITFELD, David. **Capote's "Coffins"**. *The Washington Post*, Washington, 19, jul. 1992. Disponível em:

<https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/1992/07/19/capotes-coffins/7020e401-3adc-47da-a622-5b2ee6ff4018/> Acesso em: 1, abr.

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