

MARÍLIA VALENTE VICTOR

**AS ESTRATÉGIAS DE VERIDICÇÃO EM *A SANGUE FRIO*, DE  
TRUMAN CAPOTE: O ROMANCE COMO LITERATURA  
JORNALÍSTICA**

**FRANCA  
2009**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARÍLIA VALENTE VICTOR

**AS ESTRATÉGIAS DE VERIDICÇÃO EM *A SANGUE FRIO*, DE  
TRUMAN CAPOTE: O ROMANCE COMO LITERATURA  
JORNALÍSTICA**

Dissertação apresentada à Universidade de Franca, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Edna Maria F.S. Nascimento

**FRANCA**  
2009

MARILIA VALENTE VICTOR

**AS ESTRATÉGIAS DE VERIDICÇÃO EM *A SANGUE FRIO*, DE  
TRUMAN CAPOTE: O ROMANCE COMO LITERATURA  
JORNALÍSTICA**

COMISSÃO JULGADORA DO PROGRAMA  
DE MESTRADO

**Presidente:** Profa. Dra. . Edna Maria F.S. Nascimento  
Universidade de Franca

**Titular 1:** Prof. Dr. Juscelino Pernambuco  
Universidade de Franca

**Titular 2:** Profa. Dra. Naiá Sadi  
(Centro Universitário Barão de Mauá)

Franca,  
11/12 /2009

Para:  
Tiago e Maria Eduarda,  
pelo que eles são na minha vida.

Para:  
Minha mãe, Doraci, e meu pai, Aroldo, (*in memoriam*)  
que me fizeram seguir em frente e sempre acreditaram em mim.

## AGRADECIMENTOS

Ao Profa. Dra. Edna Maria F.S. Nascimento, minha orientadora, pelo acompanhamento paciente de minhas atividades durante o curso de pós-graduação e pela orientação segura desta dissertação.

A minha família, em especial, meu esposo Tiago e minha filha, Maria Eduarda, pelo apoio, paciência e compreensão.

Aos meus amigos, Cléviton, Miriam e Amanda e colegas de trabalho pela amizade e incentivo.

A Deus pela força e pelo discernimento e pela oportunidade de estar realizando este trabalho.

Enfim a todos, que de alguma forma, tornaram este caminho mais fácil de ser percorrido.

“O correr da vida embrulha tudo. A vida é assim, esquenta e esfria, aperta e depois afrouxa, quieta e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre e amar, no meio da alegria. E ainda mais no meio da tristeza. Todo o caminho da gente é resvaloso, mas cair não prejudica demais, a gente levanta, a gente sobe, a gente volta”.

(João Guimarães Rosa em “Grande Sertão Veredas”, 1956).

MARÍLIA VALENTE VICTOR

AS ESTRATÉGIAS DE VERIDICÇÃO EM *A SANGUE FRIO*, DE TRUMAN  
CAPOTE: O ROMANCE COMO LITERATURA JORNALÍSTICA

---

**Orientadora:** Profa. Dra. . Edna Maria F.S. Nascimento  
Universidade de Franca

---

**Titular 1:** Prof. Dr. Juscelino Pernambuco  
Universidade de Franca

---

**Titular 2:** Profa. Dra. Naiá Sadi  
(Centro Universitário Barão de Mauá)

Franca, 11/12/2009



## RESUMO

Victor, Marília Valente. **As estratégias de veridicção em *A sangue frio* de Truman Capote: o romance como literatura jornalística.**2009. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca, Franca.

O jornalismo literário ou novo jornalismo tem como proposta ampliar a função social de informar e orientar do jornalismo cotidiano porque defende a prática da grande reportagem expressa pelo livro-reportagem. São vários os livros que são classificados como livro-reportagem como, por exemplo, *Olga*, de Fernando Morais, *Autópsia do medo: vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury*, de Percival de Souza, *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, *Hiroshima*, de John Hersey e *A sangue frio* de Truman Capote que é o *corpus* de nossa pesquisa de mestrado. Além de ser classificado como “livro-reportagem” e como “um clássico do jornalismo literário”, *A sangue frio* é denominado pelo próprio autor como um “romance de não-ficção” e foi essa denominação que nos motivou a esse estudo. O livro conta a história da morte de toda a família Clutter, um brutal assassinato que ocorreu no ano de 1959 em Holcomb, no Kansas. Capote se aproximou dos dois criminosos e conquistou sua confiança. Baseado nos depoimentos e nas investigações reconstituiu o crime e a trajetória dos autores do assassinato. O autor aproveitou-se de um fato real e usou as técnicas de apuração do jornalismo para escrever o livro e por isso o classifica como “romance de não ficção”. Este trabalho pretende mostrar que *A sangue frio* se configura como um romance e não um texto jornalístico ou reportagem. No entanto, as estratégias linguísticas, utilizadas por Capote, pretendem fazer com que o leitor do romance deixe-se levar com plena confiança e acreditar no que está lendo. A pesquisa investiga, a partir da teoria semiótica greimasiana, como o narrador, utilizando determinadas estratégias linguísticas, constrói esse efeito de veridicção, que configura o texto como literatura jornalística. O estudo ainda busca demonstrar quais e como as estratégias narrativas e discursivas utilizadas pelo enunciador constroem para o enunciatário-leitor o simulacro de uma história real. E para criar o romance e a ilusão de realidade, “um parecer verdadeiro”, o autor utilizou-se de diferentes estratégias linguísticas (debreamento, figuratividade, referencialização, formas vida, paixões) que imprimem ao texto o efeito de veridicção. A partir de nossas análises, podemos mostrar que essas estratégias de veridicção da literatura somadas as técnicas de apuração do jornalismo (entrevistas, apuração dos fatos, investigação) usadas por Capote configuram *A sangue frio* como literatura jornalística. E por unir tão bem as técnicas do jornalismo e da literatura, Capote consegue fazer com que quem lê a obra depare-se com um texto cujo efeito de real faz crer na veracidade da história narrada.

**Palavras-chave:** literatura jornalística; livro-reportagem, literatura; Truman Capote; semiótica.

## ABSTRACT

Victor, Marília Valente. **The strategies of veridiction in *A sangue frio* by Truman Capote: The novel as journalistic literature. 2009.** Dissertation (Master's Degree in Linguistic) – Universidade de Franca, Franca.

The literary journalism or new journalism has as purpose to broaden the everyday journalism social function of providing information and guiding because it defends the practice of the large report which is expressed by the literary nonfiction. There are several books that are classified as literary nonfiction, for example, *Olga*, by Fernando Morais, *Autópsia do Medo: vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury*, by Percival de Souza, *Estação Carandiru*, by Drauzio Varella, *Hiroshima*, by John Hersey and *A sangue frio* by Truman Capote which is the **corpus** of our Master's Degree research. *A sangue frio* is classified as a literary nonfiction, a "literary classic journalism work" as well as a "nonfiction novel" by its own author and it was this term that motivated us to develop this study. The book tells us about the story of the Clutter family's death, a brutal murder that occurred in 1959 in Holcomb, Kansas. Capote came up to the two criminals and was trusted by them. Based on their statements and on the investigations, he reconstituted the crime and the murderers' route. The author took advantages it was a real fact, and used the journalism investigation techniques to write the book so he classifies it as a "nonfiction novel". This work intends to show that *A sangue frio* is set as a novel and not as a report or a journalistic text. However, the linguistic strategies, used by Capote, intend to convince and make the reader to believe in what he/she is reading. The research investigates, through Greimas' semiotic theory, how the narrator, using certain linguistic strategies, produces this effect of veridiction, which makes the text as a journalistic literature. The study also aims to show what and how narrative and speech strategies used by the enunciator make simulacra of a real story for the reader. He used different linguistic strategies ("debreagem", figurativeness, referring, ways of life, passions) which give the effect of veridiction to the text, to create the novel and the illusion of reality, "a true feedback". From our analysis, we can show that these literature veridiction strategies together with the journalism investigating techniques (interviews, facts examination, investigation) used by Capote, make *A sangue frio* a journalistic literature. And for joining the journalism techniques and the literature in a so nicely way, Capote is able to make the person who reads his work, see a text which effect of real makes him/her to believe in the veracity of the narrated story.

**Key-words:** journalistic literature; literary nonfiction; literature; Truman Capote; semiotic.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>1 A VIDA DE TRUMAN CAPOTE: do anonimato à fama</b> .....	11
1.1 <i>A SANGUE FRIO</i> : um crime planejado.....	15
<b>2 A SANGUE FRIO COMO LITERATURA JORNALÍSTICA</b> .....	17
2.1 JORNALISMO X LITERATURA .....	19
<b>3 A SEMIÓTICA GREIMASIANA</b> .....	24
3.1 VERIDICÇÃO: o parecer verdadeiro.....	25
3.2. AS ESTRATÉGIAS DE VERIDICÇÃO.....	26
3.2.1 A DEBREAGEM.....	26
3.2.2 FIGURATIVIDADE, ISOTOPIA E TEMATIZAÇÃO.....	28
3.2.3 REFERENCIALIZAÇÃO: ilusão de realidade.....	30
3.2.4 FORMAS DE VIDA: modos de ser e identidade dos atores.....	31
3.2.5 PAIXÕES: "estados de alma".....	32
<b>4 A ESTRUTURA NARRATIVA DE A SANGUE FRIO</b> .....	38
4.1 MODOS DE PRESENÇA DO ENUNCIADOR.....	39
4.1.2 A IRONIA DO ENUNCIADOR-NARRADOR.....	44
<b>5 A SANGUE FRIO: descobrindo as estratégias de veridicção</b> .....	46
5.1 TEMPORALIZAÇÃO.....	50
5.2 OS ATORES ASSASSINOS EM <i>SANGUE FRIO</i> .....	53
5.2.1 DICK: O BOM FILHO, MAS ASSASSINO.....	53
5.2.2 PERRY: O PROBLEMÁTICO.....	56
<b>6 AS FORMAS DE VIDA DOS ATORES</b> .....	58
6.1 OS ASSASSINOS.....	58
6.2 OS CLUTTER.....	63
<b>7 PAIXÕES EM A SANGUE FRIO</b> .....	72
7.1 PAIXÕES DE PERRY E DICK.....	72
7.2 OS ESTADOS DE ALMA DOS CLUTTER.....	77
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	79
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	82

## INTRODUÇÃO

Investigar, apurar para bem informar e tornar público um fato. Essas funções desse ofício me despertaram interesse para fazer o curso de jornalismo. Meu objetivo era, além de conhecer esse mundo da comunicação, tentar buscar de alguma forma como defender os interesses dos cidadãos e contar boas histórias. Apesar das críticas aos jornais e profissionais da área, à mídia sensacionalista, às empresas movidas por interesses políticos e às outras inúmeras falhas da imprensa, procurei olhar a profissão de uma maneira diferente e depois dos quatro anos de curso entendi que é possível, sim, fazer um jornalismo sério e a serviço da população.

Como em toda profissão, o jornalismo tem suas vantagens e desvantagens, seus erros e acertos. Infelizmente, muitos profissionais ficam à mercê de empresas que têm apenas um objetivo: lucro. Mas também existem aqueles que buscam informar e prestar serviço com os critérios que prescrevem o bom jornalismo. O importante é que o público saiba diferenciar e optar pelo melhor.

Da teoria à prática. Atuando na área percebi que o tempo é o nosso maior inimigo, principalmente para o profissional que trabalha em televisão. A ânsia pelo "furo" (dar a notícia primeiro que os concorrentes) faz com que as notícias cheguem incompletas e de maneira superficial. A prática da profissão comprovou o que eu já havia pesquisado no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Nele decidi sair do convencional e fazer um livro-reportagem sobre a história da TV Regional em Ribeirão Preto.

Por conhecer um pouco mais sobre os conceitos da literatura jornalística, resolvi iniciar um trabalho que pudesse discutir esse termo que pode ser um tanto quanto polêmico quando entramos na questão: realidade x ficção, jornalismo x literatura.

O jornalismo literário ou novo jornalismo tem como proposta ampliar a função social de informar e orientar do jornalismo cotidiano, porque defende a prática da grande reportagem expressa pelo livro-reportagem.

São vários os livros que são classificados como livro-reportagem como, por exemplo, *Olga*, de Fernando Morais, *Autópsia do medo: vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury*, de Percival de Souza, *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, *Hiroshima*, de John Hersey e *A sangue frio*, de Truman Capote que é o *corpus* de nossa pesquisa.

Além de ser classificado como “livro-reportagem” e como “um clássico do jornalismo literário”, *A sangue frio* é denominado pelo próprio autor como um “romance de não-ficção” e foi essa denominação que nos motivou a esse estudo.

O livro conta a história da morte de toda a família Clutter, um brutal assassinato que ocorreu no ano de 1959 em Holcomb, no Kansas. Além de passar seis anos investigando e conversando com moradores da pequena cidade de Holcomb, Capote se aproximou dos dois criminosos e conquistou sua confiança. Traçou um perfil humano e eloquente dos assassinos e baseado nos depoimentos e nas investigações reconstituiu o crime e a trajetória dos autores da chacina.

O autor aproveitou-se de um fato real e usou as técnicas de apuração do jornalismo para escrever o livro e por isso o classifica como “romance de não ficção”. Este trabalho pretende mostrar que *A sangue frio* se configura como um romance e não um texto jornalístico ou reportagem. No entanto, as estratégias linguísticas, utilizadas por Capote, pretendem fazer com que o leitor do romance deixe-se levar com plena confiança e acredite no que está lendo.

A pesquisa investiga, a partir da teoria semiótica greimasiana, como o narrador, utilizando determinadas estratégias lingüísticas, constrói esse efeito de veridicção, que configura o texto como literatura jornalística. O estudo ainda busca demonstrar quais e como as estratégias narrativas e discursivas utilizadas pelo enunciador constroem para o enunciatário-leitor o simulacro de uma história real.

A intenção desse trabalho é também propor uma nova classificação para *A sangue frio*, até então considerado como um texto que se enquadra nos moldes do jornalismo literário e mostrar que em *A Sangue Frio* Capote fez literatura jornalística e não jornalismo literário como observou o professor Dr Juscelino Pernambuco. O autor aproveitou um fato real e utilizou-se das técnicas de apuração do jornalismo para escrever um romance. Para tanto, ele contextualiza mais detalhadamente referências, utiliza diálogos, dando voz aos atores, descreve suas formas de vida, ressalta suas paixões, narra de uma forma onisciente e mostra como

se transformam os “estados das coisas” em “estados de alma”. Bertrand (2003, p.28-29) explica que “a literatura é de todas as formas um discurso social, a que em nossas culturas fixa, isola e valoriza identidades, tipos e percursos passionais”.

O ponto de partida dessa investigação será conhecer um pouco a vida de Truman Capote, seu perfil e seus principais trabalhos e a história de *A sangue frio*. A segunda etapa faz uma discussão sobre o fato de o livro, objeto de nosso estudo, poder ser classificado como literatura jornalística. Essa parte, que ainda expõe as diferenças entre jornalismo e literatura, servirá para sustentar que o livro pode ser considerado como literatura jornalística.

Na parte seguinte, expomos a teoria semiótica greimasiana, que é utilizada para análise do nosso *corpus*, seus principais conceitos e estratégias que servirão como base em nossa discussão. Na quarta parte, apresentamos a estrutura narrativa de *A sangue frio*, como o narrador compõe a história e ainda discutimos o modo de presença do enunciador, como seu ponto de vista é marcado no texto, quais os discursos utilizados e as estratégias de estruturação que selecionam e orientam os percursos. Essa parte mostra como a presença do narrador interfere na construção do texto. Bertrand (2003, p. 113) afirma que: “[...] não há enunciado, qualquer que seja sua dimensão, que não esteja submetido à orientação de um ponto de vista. A mais objetivante neutralidade a implica inevitavelmente, ainda que por omissão”.

Já na quinta parte iniciamos a análise de alguns trechos do livro, descrevemos as estratégias de veridicção utilizadas como, por exemplo, a debreagem, a temporalização, figurativização e apresentamos os papéis temáticos dos atores assassinos. A parte seguinte mostra as formas de vida atores, como eles viviam e seus comportamentos. Já o último capítulo investiga as paixões dos atores. Essas três últimas partes servirão para a verificação da eficiência das estratégias linguísticas em criar para o enunciatário leitor o simulacro de uma história de não-ficção e demonstrar que *A sangue Frio* pode ser classificado como literatura jornalística.

## 1. A VIDA DE TRUMAN CAPOTE: do anonimato à fama

A vida de Capote foi tão permeada por histórias marcantes que mereceu ser registrada em um livro. Em 1988, foi publicado o livro *Capote: uma biografia*, de Gerald Clarke. O livro foi traduzido pela escritora Lya Luft e a primeira edição foi publicada pela editora Globo em 1993. A segunda edição foi publicada em 2006.

Segundo Clarke (2006, p.14), Truman Streckfus Persons nasceu em Nova Orleans, Louisiana, no dia 30 de setembro de 1924. Era filho de Archulus Persons, um comerciante, e de sua jovem esposa Lilie Mae Faulk. “O nome foi dado pelo pai, em homenagem a Truman Moore, um velho amigo da escola militar”, (CLARKE, 2006, p.14).

Quatro anos após seu nascimento, seus pais se divorciaram e ele passou a viver com diversos parentes em inúmeras localidades do Sul. Em 1930, poucos meses antes de completar seis anos, Truman foi deixado com parentes da mãe em Monroeville, indefinidamente. Clarke (2006, p 21) conta que Lilie Mae fez algumas tentativas de ficar com o filho. O pai, Arch, também clamava seu amor pelo menino, mas nenhum dos dois estava disposto a cuidar dele em tempo integral ou fazer sacrifícios prolongados, como se lê no trecho a seguir:

A única pessoa que se machucava era Truman, e se é verdade, como dizem os psicólogos, que a grande ansiedade da criança - o medo original - é ser abandonada pelos pais, então ele tinha razão de sobra para ser ansioso. Entre os projetos de Arch e os casos de Lilie Mae, pouco tempo sobrava para ele. Às vezes o deixavam trancado no quarto do hotel, à noite, e instruíam os empregados para que não o deixasse sair se gritassem, o que, em seu pavor, frequentemente fazia (CLARKE, 2006, p.21).

Os pais de Truman o viam raramente. Uma criança solitária, Truman aprendeu sozinho a ler e escrever antes de entrar na primeira série. Segundo a biografia (2006, p.52), era comum encontrá-lo, aos cinco anos, com um dicionário e um bloco de notas. Aos 11, começou a escrever durante três horas continuamente, todos os dias. Em 1932, sua mãe casou-se com “Joe” Capote, um cubano que trabalhava no ramo têxtil e levou Truman com ela para Nova York, mesmo

contrariando o pai dele Arch que “continuou insistindo em ficar com Truman, talvez mais para atingir Lilie Mae” (CLARKE, 2006, p.41).

A briga pela guarda de Truman foi parar na justiça. Lilie Mae ganhou a guarda do filho e em 1935 Joe Capote passou a ser o pai de Truman que aos 10 anos passou a se chamar Truman Garcia Capote. E foi como Truman Capote que ele passou do anonimato à fama.

Mesmo vivendo com a mãe, Truman sentia falta da sua presença: “Ela amava-o e não o amava; queria-o e não o queria, orgulhava-se de tê-lo como filho, mas tinha vergonha dele” (CLARKE, 2006, p.45).

Em Monroeville, ele ficou conhecido como “maricas”. Segundo consta em sua biografia, até os 9 anos de idade ele achava difícil ser um menino e preferia ser uma menina. Ninguém, senão a mãe estava autorizada a criticar seu filho. Ela até o levou a dois psiquiatras na esperança de algum remédio o transformasse num menino de verdade, mas nada adiantou.

Depois de se mudar várias vezes com a família, Truman começou a cursar o quarto ano na Trinity School, uma das melhores e mais tradicionais escolas para meninos em Nova York. Os professores o consideravam uma criança inteligente, mas por ser “perturbado”, tirava “péssimas notas”. Na oitava série chegou a ser reprovado em várias matérias, inclusive em álgebra e biologia. “Truman concluiu que nada daquilo o prepararia para o seu grande papel na vida. Já decidira o que queria ser: escritor” (CLARKE, 2006, p.51).

Em 1939, os Capote mudam-se para Greenwich, Truman estuda na Greewich High School, onde escreveu para a revista literária da instituição. Por causa das notas baixas Truman não recebeu o diploma e em 1942 se forma na Escola Dwight, uma instituição do West Side. Aos 17 anos, Truman finaliza sua educação formal e começa a trabalhar no The New Yorker como mensageiro interno. “O trabalho do mensageiro consistia em limpar o local e arrumar as cadeiras” (CLARKE, 2006, p.75). Truman chegou a apresentar vários contos ao departamento de ficção, que fez elogios, mas também os rejeitou.

Ao completar 20 anos passou a se dedicar em tempo integral à literatura e a escrever para algumas revistas. Segundo Clarke (2006, p.79), Truman começou a viver como escritor em tempo integral, com a única preocupação, de manhã até a noite, de colocar as palavras no papel.



Entre 1936 e 1945, Capote escreveu uma série de contos, muitas histórias foram publicadas em revistas conhecidas como *Harper's Bazaar*, *The Atlantic Monthly*, *Mademoiselle* e *The New Yorker*. Em 1945, publicou o conto "Miriam", conquistando o prêmio O Henry:

Naquela época, os contos chamavam mais atenção do que nos dias de hoje, falavam-se deles como se discutem filmes ou best sellers, e a reação do público com o conto *Miriam* foi instantânea, mais satisfatória do que Truman poderia imaginar. Esse único conto o levou aonde ele sempre quis estar: no foco da arte literária para ser admirado, apreciado, procurado (CLARKE, 2006, p.85).

Truman alcança mais notoriedade com *Outras Vozes, Outros Quartos* (*Other Voices, Other Rooms*, 1948), seu primeiro romance. Em 1949, é premiado novamente com o conto "Shut a Final Door". A crítica passa então a lhe dar maior atenção, valorizando principalmente a sensibilidade com que trata o mundo infantil. Em 1952, surge *A Harpa de Eva* (*The Grass Harp*), seu segundo romance, como o anterior bastante autobiográfico. No mesmo ano, adapta o romance para o teatro. A partir dessa época, passa a dedicar-se esporadicamente a roteiros cinematográficos e a peças teatrais. Não consegue, entretanto, o mesmo sucesso que obtivera com os romances e contos, posteriormente publicados em coletâneas: "Apesar da decepção com os dois fracassos no teatro, Truman parecia imperturbável. Podia estar acabado como dramaturgo, mas como escritor ainda era solicitado" (CLARKE, 2006, p.253).

Cansado do excesso de subjetivismo que havia chegado à literatura americana, Capote começou a pensar em escrever sobre fatos reais e foi no dia 16 de novembro de 1959 que ele encontrou no jornal *New York Times* o argumento para o seu livro: o assassinato frio e brutal de uma família do Kansas. Para investigar o caso, Truman Capote vai para a cidade de Holcomb, onde ocorreu o crime, e leva com ele a sua amiga e escritora Nelle Harper Lee. Ele entrevista pessoas, entra em contato com os assassinos num trabalho que o ocupa por seis anos. Truman e Nelle tiveram cuidado ao abordar os moradores da pequena cidade para que eles contassem tudo que sabiam a respeito do crime com "franqueza":

Nenhuma vez eles foram vistos anotando o que quer que fosse; segundo Truman, a visão de um bloco ou, pior ainda, de um gravador inibia qualquer tipo de franqueza. Achava que as pessoas só se revelavam em conversas

aparentemente casuais. Se não vissem um lápis deslizando sobre o papel, não achavam que as palavras estavam sendo registradas. 'Nem parecia que ele estava entrevistando a gente', disse Wilma Kidwell, mãe de Susan, a melhor amiga de Nancy Clutter. De volta ao hotel, Truman e Nelle se separavam e registravam no papel o que tinham conseguido. Cada um escrevia sua versão das entrevistas feitas naquele dia; depois as anotações eram comparadas à mesa do jantar (CLARKE, 2006, p.304).

Em 1965 *A sangue frio (In cold blood)* faz sua aparição no New Yorker publicado em capítulos, e no ano seguinte, ganha o grande público, figurando na lista de *best sellers*. Capote nunca foi premiado pela obra, no entanto, a premiação foi do público em geral, pois ela lhe rendeu por volta de dois milhões de dólares e o tornou rico. Mas a história desse assassinato brutal foi a sua última obra relevante que foi levada para o cinema.

Truman Capote morreu no dia 25 de agosto de 1984, em Los Angeles, por causa do seu vício por álcool e drogas:

A autópsia feita pelo legista do condado de Los Angeles não encontrou 'nenhum mecanismo claro de morte', como gostam de dizer os médicos. "Fica determinado que ele morreu de uma doença do fígado complicada pela flebite e intoxicação múltipla", disse o oficial legista. Nos dias e horas que precederam sua morte, Truman tomara grandes quantidades de drogas (CLARKE, 2006, p.509).

Sua decadência começou depois do romance, *A sangue frio*. Conforme consta em sua biografia, por conta do dinheiro e da fama, sua vida foi se tornando cada vez mais frívola, cheia de festas. Capote gostava de dizer que tinha muito dinheiro e sucesso. Ele se cercou de luxo e adorava sair em capas de revistas e aparecer na televisão. O escritor, que chegou a ter problemas pessoais por causa do seu envolvimento com drogas e vivia rodeado de mulheres da alta sociedade, nunca escondeu sua homossexualidade. Pelo contrário, defendeu sua orientação sexual na televisão e participou de diversas manifestações em prol dos direitos dos gays.

Sobre seu sucesso como escritor Capote disse: "Eu tinha que alcançar o sucesso o mais rápido possível, as pessoas como eu sabem sempre o que querem. A maioria das pessoas passa a metade de sua vida sem chegar a saber o que querem. Eu nunca pensei em trabalhar em um escritório nem nada parecido. Poderia ter sido bem sucedido em qualquer coisa, mas sempre soube e quis ser

escritor e me tornar rico e famoso” (CLARKE, 1993, p.348).

### 1.1 A SANGUE FRIO: um crime planejado

O livro, *A sangue frio*, foi publicado em 1965 e conta a história da morte de toda a família Clutter, um brutal assassinato que ocorreu no ano de 1959 em Holcomb, no Kansas. Além de passar seis anos investigando e conversando com moradores da pequena cidade de Holcomb, Capote se aproximou dos dois criminosos e conquistou a confiança deles. Traçou um perfil humano e eloquente dos dois e baseado nos depoimentos e nas investigações reconstituiu o crime e a trajetória dos autores da chacina.

*A sangue frio* é o relato de um crime real escrito em terceira pessoa e com uso de diálogos. O narrador dá voz às personagens para descrever as cenas. A narrativa divide-se em quatro partes nomeadas *Os últimos a vê-los vivos*, *Pessoas desconhecidas*, *Respostas* e *Esquina*, que se fixam nos principais atores e nos acontecimentos em que eles se envolvem. Esses títulos reportam toda a trajetória do crime e os capítulos vão apresentando os fatos aos poucos, provocando o efeito-suspense.

Em 1959, dois jovens do interior (Dick Hickock e Perry Smith) planejam cometer um roubo na casa da tradicional família Clutter, que vivia no pacato distrito de Holcomb, no Kansas, e matar todas as possíveis testemunhas do local.

No livro, o narrador descreve o perfil dos assassinos. Perry, por exemplo, teve uma infância marcada pela mãe alcoólatra e pela ausência do pai. Por causa de um acidente, ficou com problema numa das pernas, sentia muitas dores o que o tornara “viciado” em aspirinas. Dick Hickock, o comparsa de Perry no assassinato, era um tipo simpático, bem humorado, cativante, ambicioso e é pintado como um moleque irresponsável. Os dois sempre se envolveram em roubos, furtos e foram companheiros de cela.

Foi Dick quem teve a ideia do crime dos Clutter. Em uma de suas prisões conheceu Floyd Wells, antigo empregado do senhor Clutter. Floyd contou sobre a família e suas posses. Depois dessa conversa, Dick sempre fazia perguntas

sobre os Clutter. Queria saber, como era a casa, quantas pessoas ali moravam, onde estava o cofre, e saiu da prisão decidido: ele e Perry iriam roubar o cofre, matar todas as testemunhas e viajar para o México . E foi o que fizeram.

A família Clutter era tradicional na cidade. O senhor Clutter era o cidadão mais popular da comunidade, chefe da Primeira Igreja Metodista e presidente da Conferência de Organizações Rurais do Kansas, seu nome era olhado com respeito pelos agricultores, e sua esposa Bonnie Fox tinha a “saúde frágil” e era vista como uma pessoa “esquisita”. Os dois tiveram quatro filhos. Apenas dois adolescentes moravam com eles, Kenyon, sonhador, avoador e caçador de faisões e coiotes, e Nancy, garota de sucesso entre os estudantes, simpática e querida na cidade. Como de costume, todos os domingos, a família ia à igreja, mas em um domingo de novembro eles não foram e os moradores da pacata Holcomb descobriram o crime que chocou a todos e mudou a rotina da cidade.

Os criminosos amarraram e executaram friamente as vítimas e fugiram. Não havia cofre nenhum na casa. Eles fugiram com alguns objetos, pouco dinheiro e com a ilusão de viajar ao México e encontrar ouro e, é claro, ter vida boa.

O verdadeiro objetivo de Dick não era procurar tesouro nas águas do México como acreditava Perry. Ele planejava “uma vida comum”, um negócio seu, casa, um cavalo para montar, um carro novo e “muitas louras”. Era importante que Perry não suspeitasse disso – pelo menos até que ele o ajudasse nas suas ambições.

Durante o percurso roubaram, deram cheques sem fundo e passaram por aventuras perigosas. O crime teve repercussão em toda a imprensa da região, investigadores se instalaram em Holcomb para descobrir quem era ou eram os assassinos. É no capítulo “Pessoas desconhecidas” que começa a investigação do crime que perturbava os policiais. Na casa dos Clutter, havia apenas marcas de pegada de sapatos com desenhos em forma de diamantes, era a única pista.

Houve até divulgação de recompensa para quem ajudasse a desvendar o assassinato. Depois de ouvir a notícia no rádio, Floyd Wells, o companheiro de cela de Dick Hickock lembrou do interesse de Dick em obter informações dos Clutters e resolveu denunciá-lo. Os investigadores começam a busca pelos dois assassinos que acabam sendo presos, confessam o crime e são condenados à morte. Inclusive, o narrador descreve com detalhes a morte dos dois.

## 2. “A SANGUE FRIO” COMO LITERATURA JORNALÍSTICA

“Romance de não-ficção”, “Novo Jornalismo”, “Jornalismo literário”. São muitas denominações na tentativa de categorizar o gênero livro-reportagem. Apesar de *A sangue frio* ser definido por muitos críticos da Academia Brasileira de Jornalismo Literário (ABJL) e pelo próprio autor como um “livro-reportagem” e como um “romance de não-ficção”, propomo-nos a discutir, a partir da análise das estratégias linguísticas utilizadas por Capote, que seu texto se configura como um romance e não como texto jornalístico.

O autor valeu-se de um fato real e usou as técnicas de apuração do jornalismo, como, por exemplo, a investigação e as entrevistas para escrever o livro. Mas os mecanismos de linguagem utilizados por Capote, que ressignificam o material coletado, atribuindo-lhes novos sentidos, nos possibilitam mostrar que a obra é uma criação literária e não um livro-reportagem, podendo ser classificada como literatura jornalística e não como jornalismo literário. Essa nova classificação foi proposta pelo professor Dr Juscelino Pernambuco.

No livro *Capote, uma biografia*, o autor Gerald Clarke (2006, p.336-337) discute o fato de *A sangue frio* ser considerado, pelo próprio Truman Capote, como um novo tipo de literatura e um romance de não-ficção:

Durante muito tempo Truman sustentou que a não-ficção poderia ser tão artística e atraente quanto a ficção. Segundo ele, a única razão de em geral ser considerada uma espécie inferior da literatura era ser escrita quase sempre por jornalistas que não estavam equipados para explorá-la. Somente um escritor “com total controle das técnicas ficcionais” poderia conferir a ela o status de arte. “O jornalismo se move no plano horizontal, conta as histórias; a ficção- a boa ficção - move-se verticalmente, mergulha fundo nos personagens e nos fatos. Ao tratar um fato real com essas técnicas, é preciso fazer essa síntese”, disse ele. [...] é que essa síntese ainda nunca tinha sido feita e a não-ficção nunca realizara seu potencial. Truman insistia ser o primeiro a mostrar o que é possível fazer com esse material tão depreciado. Para ele, *A Sangue Frio* era um novo tipo de literatura, um romance de não ficção.

Segundo Clarke (2006, p.337), Capote queria dizer que escrevera o

livro como um romance, mas em vez de extrair personagens e situações de sua imaginação, tirara-as da vida real, por isso o termo “romance de não-ficção”. O autor explica:

Ele não alteraria mais suas personagens em favor da história [...] Estava cercado pelo arame farpado dos fatos. Mesmo dentro desses limites, acreditava ter muito mais espaço para se mover do que qualquer escritor poderia imaginar; tinha liberdade para justapor os fatos em favor do efeito dramático, recriar longas conversas, e até espiar dentro da cabeça das personagens para dizer o que elas pensavam. “Um autor em seu livro deve ser como Deus em seu universo, onipresente e invisível”, disse Flaubert. E assim, no universo de *A Sangue Frio*, a presença de Truman é sentida a cada frase.

Truman ainda defendia seu texto com os seguintes argumentos, segundo Clarke (2006, p.338):

“*A Sangue Frio* pode ser visto como um romance, mas é preciso nos últimos detalhes- imaculadamente factual”, gabava-se Truman publicamente. “Ninguém passa seis anos num livro”, disse ele, “cujo ponto crucial é a precisão factual e depois comete pequenas distorções”.

Apesar de defender a obra prima como “romance de não-ficção”, Capote foi criticado por escritores da época por ter inventado a cena final. “Provavelmente eu teria feito sem aquela última parte apaziguadora”, admitiu Truman. “Fui muito criticado por isso” (CLARKE, 2006, p.339).

Para Clarke, *A sangue frio* é admirável, mas não uma nova forma de arte.

“Realmente, o termo que ele cunhou, romance de não-ficção não faz sentido.(grifo nosso). Um romance, segundo a definição do dicionário, é uma narrativa fictícia de extensão considerável: se uma narrativa é não-fictícia, não é um romance. E nem foi ele o primeiro a vestir os fatos com as cores da ficção. Hiroshima, de John Hersey é um exemplo. *A Sangue Frio* não era um gênero novo, mas talvez o fosse para muitos leitores” (CLARKE, 2006, p.339).

“A ingenuidade pode ser uma armadura necessária a escritores que, como Truman Capote, modelam sua ficção em pessoas e incidentes reais”, (CLARKE, 2006, p.439).

A ABJL (Academia Brasileira de Jornalismo Literário) define o jornalismo literário como uma modalidade prática da reportagem de profundidade que utiliza recursos de observação e redação originários da literatura. O jornalismo literário, segundo a ABJL, defende a prática da grande reportagem proposta pelo livro-

reportagem. (<http://www.abjl.org.br>, acesso em 04/06/09)

A escola de jornalismo literário surge na imprensa europeia no século 19 consolidando-se na mídia norte-americana nos anos 40. Nos EUA, a tendência tem seu auge nos anos 60 com expoentes como Tom Wolfe, Gay Talese e Truman Capote, jornalistas escritores que publicavam seus trabalhos em revistas. Em *Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como expansão do jornalismo e da literatura*, Edvaldo Pereira Lima (2004, p. 4) diz que livro-reportagem é a expressão do jornalismo literário e desempenha seu papel específico de prestar informação ampliada sobre fatos, situações e ideias de relevância social. O autor defende que *A sangue frio* é um livro-reportagem, um dos pioneiros do jornalismo literário: “[...] o novo jornalismo alcança o olimpo narrativo no livro-reportagem, tendo como marco inicial da maturidade alcançada *A sangue frio* de Truman Capote” (Lima 2004, p.195).

A ABJL explica que os traços básicos desse novo jornalismo são: imersão do repórter na realidade, voz autoral, estilo, precisão de dados e informações, uso de metáforas, digressão e humanização. Modalidade também conhecida como jornalismo narrativo. Diante dessa descrição, questionamos: *A sangue frio* é um livro-reportagem como prescreve o jornalismo literário? Pretendemos demonstrar que não. Utilizando-se de estratégias linguísticas, o autor cria para o leitor uma ilusão de realidade que remete à não-ficção, mas ao simular a narrativa do crime reinterpreta as informações colhidas sobre ele. Tal procedimento torna seu texto um romance e não uma reportagem. Neste trabalho, vamos discutir quais são as estratégias de veridicção que configuram o texto como literatura jornalística e constroem para o enunciatário-leitor o simulacro de uma história real.

## 2.1 JORNALISMO X LITERATURA

O jornalismo universaliza o conhecimento, vai buscá-lo nas fontes e depois o distribui traduzido em linguagem acessível, para que as pessoas entendam a mensagem, que de acordo com os preceitos jornalísticos, deve ser clara, direta e objetiva. Os meios de comunicação lutam contra o tempo para dar a notícia primeiro

que os concorrentes, o que torna as informações superficiais, com exceção da grande-reportagem publicada, na maioria das vezes, em revistas semanais e em alguns jornais como, por exemplo, a matéria especial.

Como rege o manual da maioria dos jornais impressos, a notícia segue as fórmulas de construção que buscam a simplificação do relato em torno do *lead* (primeiro parágrafo com as principais informações). No *lead* o jornalista deve responder as seguintes questões: o quê? , quem? , quando? , como? , onde? e por quê? . Essa estruturação da mensagem atende melhor a categoria do jornalismo informativo que tem o objetivo de informar e orientar de maneira clara, rápida, precisa, exata e objetiva. Em virtude disso, essa prática é muitas vezes criticada como superficial e incompleta.

Erbolato (2001, p.66) explica que qualquer notícia deve responder a essas seis perguntas clássicas e diz que há três técnicas para a apresentação das matérias, como:

- Pirâmide invertida: a sequência da notícia é esta: a) entrada ou fatos culminantes; b) fatos importantes ligados à entrada; c) pormenores interessantes; d) detalhes dispensáveis;
- Forma literária ou pirâmide normal: monta-se este esquema: a) detalhes na introdução; b) fatos de crescente importância (visando criar suspense); c) fatos culminantes; d) desenlace;
- Sistema misto: a) fatos culminantes, b) narração em ordem cronológica.

A estrutura do texto do livro-reportagem, por exemplo, não se prende às regras do jornalismo impresso, além de possibilitar ao jornalista um tempo maior para a apuração da pauta, o livro-reportagem aproveita um fato de repercussão atual para explorá-lo com maior alcance sem as limitações e a fórmula mais rápida proposta pelo jornalismo convencional. O texto não tem uma estrutura formal, normalmente o fato é narrado em capítulos, com cenas bem detalhadas e contadas de forma mais criativa. Mesmo com outra estrutura, o propósito do livro é narrar os fatos com veracidade.

Apesar de creditar *A sangue frio* como livro-reportagem e defender os preceitos jornalísticos do jornalismo literário, Lima reconhece que o livro-reportagem tem suas condicionantes. Segundo ele, passa longe do texto qualquer insinuação de



que essa modalidade seria neutra e objetiva. Para o autor, a objetividade jornalística, questão polêmica, parece nos dias de hoje ganhar a condição de mito ou de utopia, mas afirma: “[...] o livro-reportagem é o instrumento que apresenta, de momento, ao menos em tese, o melhor potencial para diminuir os vieses de leitura com que o jornalismo tem encarado habitualmente o real” (Lima, 2004, p. 81).

As técnicas de captação não se diferenciam muito das do jornalismo cotidiano, mas a produção da pauta do livro-reportagem ganha especial relevância porque é de um planejamento de abordagem bem realizado que nascem as diretrizes para a coleta, pesquisa de material registrado como livros, matérias de imprensa, gravações em fitas, documentos, de entrevistas e pesquisas.

No caso de *A sangue frio*, Capote utilizou-se, além do fato real, dessas técnicas para produzir o livro, por isso, é considerado por muitos críticos como livro-reportagem. Lima (2004, p. 178) afirma que o jornalismo absorve elementos (figuras, formas de expressão...) da literatura e esta também utiliza as técnicas de apuração da reportagem para reportar o real e produzir o livro-reportagem:

“Num primeiro movimento, o jornalismo bebe na fonte da literatura. Num segundo, é esta que descobre, no jornalismo, a fonte para reciclar sua prática, enriquecendo-a com uma variante bifurcada em duas possibilidades: a de representação do real efetivo, uma espécie de reportagem - com sabor literário - dos episódios sociais, e a incorporação do estilo de expressão escrita que vai aos poucos diferenciando o jornalismo, com suas marcas distintas de precisão, clareza, simplicidade”. (LIMA, 2004, p. 179)

### *LITERATURA : sentidos e valores*

Diferentemente do jornalismo, a literatura não se contenta em colocar em discurso ações e condutas. Segundo Denis Bertrand, a narrativa mostra como se transformam os “estados das coisas”: “[...] a literatura é de todas as formas um discurso social, a que em nossas culturas fixa, isola e valoriza identidades, tipos e percursos passionais” (BERTRAND, 2003, p.28-29).

O semioticista afirma que uma das propriedades reconhecidas no texto dito “literário” é que, diferentemente do conto oral, do artigo de imprensa ou outras

formas de discurso, ele incorpora seu contexto e contém em si mesmo o seu “código semântico”: ele integra assim, atualizado por seu leitor e independente das intenções do seu autor, as condições suficientes para sua legibilidade (BERTRAND, 2003, p.23).

Ainda segundo Bertrand (2003, p 25), a literatura exerce, por natureza, uma função crítica sobre a língua, desaprumando-a em relação a si mesma em cada obra. No âmbito da cultura, ele explica:

[...] a literatura é esse imenso reservatório da memória coletiva, canteiro em que ela se elabora com os materiais de que dispõe, arquivo em que ela se fixa e se institui como referência cultural. Ela é assim reconhecida como meio de transmissão dos conteúdos míticos e axiológicos, das maneiras de ser e maneiras de fazer de uma comunidade, em parte fundadora de sua identidade; nela se depositam e se transformam tanto os modelos de ação (a narrativa) e da representação (realismo, por exemplo) quanto os modelos das liturgias passionais (como os de amor cortês). Ela propõe - ou impõe, contra sua própria vontade- formas de organização discursiva dos sentidos e dos valores.

Quando se observa a literatura na dimensão figurativa do discurso, ela se constitui, de acordo com Bertrand (2003, p.29) como:

A literatura é, entre outros, um discurso figurativo: ele representa, estabelece, na leitura, uma relação imediata, uma semelhança, uma correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo, que ele experimenta sem cessar em sua experiência sensível.

No artigo , “*Livro-reportagem: um gênero de polêmica*”, o professor do Departamento de Comunicação Social/UFRR, Simão Faria Almeida, que faz parte do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais Comparados em Jornalismo Literário Brasileiro, cita em um quadro as características jornalístico-literárias do livro-reportagem. Simão (s/d, p.7) explica que elas são variáveis de produção a produção:

<b>Características</b>	<b>Jornalísticas</b>	<b>Literárias</b>
<b>Norma</b>	noticioso [da novidade à consonância repercussões	literariedade [de figuras de linguagem a alegorias, do

	de fatos e situações de um mesmo fato]	realismo alegórico]
<b>Técnicas/operações</b>	pauta, documentação, angulação, edição, polêmica	cena a cena, foco narrativo, diálogo completo, descrição de características e comportamentos
<b>Personagem</b>	Perspectiva de fato, personagem, tema (pauta), discurso direto citado e indireto	Discurso direto em diálogo ou citado, discurso indireto, indireto livre
<b>Arbitrariedade</b>	não hierarquizado	estilo [mítico, alegórico, irônico etc]

Considerando este quadro, pretendemos mostrar que a narração (produção) de *A sangue frio* tem alguns dos procedimentos do jornalismo e todos da literatura citados acima. O narrador utiliza-se, por exemplo, de um fato noticioso (pauta), mostra a perspectiva do fato pelos personagens para criar um simulacro de realidade, técnicas presentes no jornalismo. Mas para a produção do texto se fixa nas características literárias: narra cena a cena com diálogos, discurso indireto livre, descreve as características e comportamentos e ainda tem estilo irônico. E por se concentrar mais nas características literárias, pretendemos mostrar que a narrativa de *A sangue frio* pode ser classificado como romance ou literatura jornalística.

### 3. A SEMIÓTICA GREIMASIANA

Como nosso trabalho tem como objetivo verificar as estratégias de veridicção utilizadas pelo autor, para construir o simulacro de uma história real, é importante delimitar alguns conceitos semióticos fundamentais para nossa análise.

A semiótica francesa, fundada por A. J. Greimas, oferece um instrumental, que permite aprofundar o estudo do texto. O objeto da semiótica é o sentido. Bertrand (2000, p. 11) explica: “[...] a semiótica se interessa pelo ‘parecer do sentido’, que se apreende por meio das formas de linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente”.

A semiótica está alicerçada no chamado percurso gerativo de sentido, que segundo Bertrand (2000, p. 49) é um procedimento que propõe a apreensão do sentido do texto em camadas, indo das formas concretas e particulares, manifestadas na superfície do texto, às formas mais abstratas e gerais. O percurso se inicia no nível fundamental, no qual se revela a significação como oposição semântica mínima, base de sustentação das demais etapas do percurso gerativo, passa pelo nível narrativo onde o discurso se narrativiza por meio de ‘transformações’ operadas pelos actantes e termina no nível discursivo, onde há o processo de discursivização que produz as figuras de espaço (espacialização), atores (actorialização) e de tempo (temporalização). Essas categorias fundam-se nas operações de embreagem e debreagem, que podem ser actanciais, temporais e espaciais. Nosso trabalho vai se fixar, principalmente, no nível discursivo para observar na estrutura do discurso como foram instalados os mecanismos da debreagem actancial, temporal e espacial, da debreagem enunciativa e da debreagem enunciativa e como essas estratégias constroem para o enunciatário-leitor o simulacro de uma história real.

#### 3.1 VERIDICÇÃO: o “parecer verdadeiro”

A veridicção pode ser entendida como a capacidade dos discursos de expressarem seu conteúdo de modo a fazê-lo parecer verdadeiro. Segundo Bertrand (2003, p. 433), a semiótica desenvolve uma análise de veridicção, isto é, dos jogos da linguagem com a verdade que o discurso instala em seu interior. O autor diz que o crer-verdadeiro do enunciador deve ser compartilhado com o mesmo crer-verdadeiro do enunciatário: “A questão da verdade insere-se nas estratégias do ‘fazer parecer verdadeiro’, em que podem coincidir o fazer persuasivo de um com o fazer interpretativo do outro, fazer-crer e crer-verdadeiro” (BERTRAND, 2003, p. 433).

Ainda de acordo com o semioticista (2003, p.99), o problema não é, pois “o verdadeiro” em si mesmo, em sua hipotética realidade, mas o balanço incerto entre o “fazer crer” de um lado e o “crer verdadeiro do outro”. Aqui se situa o problema do contrato de veridicção. Bertrand explica:

O discurso é esse espaço frágil em que se inserem e se lêem a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo [...] equilíbrio mais estável ou menos, proveniente de um acordo implícito entre dois actantes da estrutura da comunicação.

O *Dicionário de Semiótica* (1979, 485) explica que a teoria clássica da comunicação sempre se interessou pela transmissão "correta" das mensagens, pela conformidade da mensagem recebida em relação à mensagem emitida, resumindo-se o problema da verdade dessas mensagens ao de sua adequação em relação àquilo que elas são, ou seja, ao seu referente. Ao postular a autonomia, o caráter imanente de qualquer linguagem e, pela mesma razão, a impossibilidade de recorrer a um referente externo, a teoria saussuriana forçou a semiótica a inscrever entre suas preocupações, não o problema da verdade, mas o do dizer verdadeiro, da veridicção.

Ainda segundo o dicionário, a integração da problemática da verdade no interior do discurso enunciado pode ser interpretada, em primeiro lugar, como a inscrição (e a leitura) das marcas da veridicção, graças às quais o discurso-enunciado se ostenta como verdadeiro ou falso, mentiroso ou secreto. Mesmo assegurando nesse plano uma certa coerência discursiva, esse dispositivo

veridictório não garante de modo algum a transmissão da verdade, que depende exclusivamente de mecanismos epistêmicos montados nas duas extremidades da cadeia de comunicação, nas instâncias do enunciador e do enunciatário, ou melhor, depende da coordenação conveniente desses mecanismos.

Há entre enunciador e enunciatário um contrato de veridicção assim definido por Greimas e Courtés:

O crer-verdadeiro do enunciador não basta, supomos, à transmissão da verdade: o enunciador pode dizer quanto quiser, a respeito do objeto de saber que está comunicando, que "sabe", que está "seguro", que é "evidente"; nem por isso pode ele assegurar-se de ser acreditado pelo enunciatário: um crer-verdadeiro deve ser instalado nas duas extremidades do canal da comunicação, e é esse equilíbrio, mais ou menos estável, esse entendimento tácito entre dois cúmplices mais ou menos conscientes que nós denominamos contrato de veridicção (ou contrato enuncivo). (Greimas e Courtés, 1979, p. 486)

Bertrand (2003, p. 162) explica que o romance "realista" só o é em virtude de uma certa poética da escrita culturalmente marcada, nele a realidade não é de modo algum legível como uma verdade intrínseca, mas como um efeito específico do discurso e sua organização. Ainda, de acordo com ele, as unidades clássicas de discurso como descrição, narração, diálogo, monólogo interior, etc, são estratégias discursivas que, em razão de sua organização, participam da criação das impressões referenciais e criam o efeito de realidade.

### 3.2 AS ESTRATÉGIAS DE VERIDICÇÃO

São várias as estratégias de veridicção (debreagem, figuratividade, isotopia, tematização, referencialização, formas de vida e as paixões). Abaixo vamos explicitar um pouco de cada uma delas:

#### 3.2.1 A DEBREAGEM

Bertrand (2003, p.90) explica que, pela debreagem, o sujeito enunciante projeta no enunciado um não-eu (debreagem actancial), um não-aqui (debreagem espacial) e um não-agora (debreagem temporal), separados do /eu-aqui-agora/, que fundamentam sua inerência a si mesmo. Nas palavras de Denis Bertrand (2003, p. 90, ): "A debreagem é a condição primária para que se manifeste

o discurso sensato e partilhável: ela permite estabelecer, e assim objetivar, o universo do “ele” (para a pessoa), o universo do “lá” (para o espaço) e o universo do “então” (para o tempo).”

Todavia, de acordo com Bertrand (2003, p. 90), a partir do horizonte da debreagem, o sujeito enunciador pode retornar à enunciação e realizar a segunda operação, a embreagem, que instala o discurso em primeira pessoa. Ela consiste então, para o sujeito da fala, em enunciar as categorias dêiticas que o designam, o “eu”, o “aqui” e “agora”. Segundo ele, a debreagem permite estabelecer, se assim objetivar o universo do “ele” (para pessoa), o universo do “lá” (para o espaço) e do “então” (para o tempo). Bertrand (2003, p.94) explica:

[...] o enunciador instala, por exemplo, uma personagem, que ele coloca num universo ao mesmo tempo espacial, temporal, actorial (debreagem), ele a faz falar (embreagem interna), introduz em seu discurso outras personagens (debreagem de segundo grau), que por sua vez podem tomar a palavra (embreagem de segundo grau, etc.)

A actorialização instaura a pessoa e regula a questão do ator e sua relação com o discurso. O ator é efeito de construção do próprio discurso e apoia-se no actante, que é uma abstração narrativa do ator individualizado e figurativizado e que possui carácter formal anterior a qualquer investimento semântico. O termo ator foi substituindo o termo personagem, visando à possibilidade de uma maior precisão e generalização e, ao mesmo tempo, permitindo seu uso fora da linguagem estritamente literária (Greimas, 1989, p. 34).

Quanto à aspectualização do ator, podemos retomar o que escreve Fiorin (1989, p. 350), segundo o qual ela mostra a “qualidade” da performance do ator, assim como é determinada por um observador, cujo ponto de vista não pode ser considerado individual, mas sim social. Através da análise dos comportamentos sociais, Fiorin ilustra como a maneira em que são realizadas as ações (seu aspecto) influi no “juízo” social do observador a respeito de um ator e como essa visão de mundo impregna a língua natural. Assim são considerados disfóricos o excesso e a insuficiência, enquanto é eufórica a “justa medida” ou neutralidade.

Já a temporalização, segundo Fiorin (1989, p. 350), instaura o tempo no enunciado e toma como momento de referência o momento da enunciação, a partir do qual se estabelecem as oposições temporais da língua. Existem então dois

sistemas temporais: um relacionado diretamente ao momento da enunciação (sistema enunciativo) e outro em função de momentos de referência instalados no enunciado (sistema enuncivo). De acordo com o *Dicionário de Semiótica* (1979, p.455) “[...] a temporalização consiste, como seu nome indica, em produzir o efeito de sentido "temporalidade" e em transformar, assim, uma organização narrativa em ‘história’ ”.

A espacialização instaura no enunciado um espaço, sempre determinado em função do *hic*, do aqui, que é implícito em qualquer enunciado, mas que pode também ser explicitado. É em função desse *hic*, que se determina o algures (em algum lugar) ou o alhures (em outro lugar).

Barros (1988, p.76) explica que o efeito de realidade é produzido, em grande medida, pelas debreagens internas que criam ilusão de situação de “real” do diálogo. Segundo Barros, as reportagens também empregam os procedimentos de debreagem interna para criar efeitos de verdade e passar a responsabilidade do que é dito ao outro que é citado no texto. A atribuição de voz ao outro imprime “realidade” ao fato narrado. Dessa forma, o jornalista se distancia do discurso e cria a ilusão de verdade.

### 3.2.2 FIGURATIVIDADE, ISOTOPIA E TEMATIZAÇÃO: o efeito de profundidade

Para a construção do simulacro de verdade, o enunciator utiliza várias estratégias, que são denominadas “estratégias de veridicção”. Entre elas, está a figurativização. Bertrand (2003, p. 21) coloca a figuratividade como característica central da literatura. Segundo ele, “a figuratividade faz surgir aos olhos do leitor a ‘aparência’ do mundo sensível”.

De acordo com o *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 186), a figurativização é caracterizada pela especificação e a particularização do discurso abstrato, nesse a introdução de três procedimentos constitutivos da discursivização, (actorialização, espacialização e temporalização) que se podem inventariar como indo dos genéricos (o "rei", a "floresta", o "inverno") aos específicos (nomes próprios, índices espaço-temporais, datações, etc.), confere ao texto, segundo se supõe, o grau desejável de reprodução do real. Ainda segundo



o *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p.185) em semântica discursiva, pode-se precisar ainda mais a definição de figura, reservando-se esse termo somente às figuras do conteúdo que correspondem às figuras do plano de expressão da semiótica natural (ou do mundo "natural").

De acordo com Bertrand (2003, p. 420), a figuratividade é todo conteúdo de um sistema de representação (visual, verbal ou outro) que tem um correspondente no plano de expressão do mundo natural, isto é, da percepção:

A figuratividade não é uma mera ornamentação das coisas, essa tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, em razão de sua imperfeição ou por culpa dela, como que uma possibilidade de além sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível. (Bertrand, 2003, p. 158)

Bertrand (2003, p. 154) ainda diz que o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não verbais. Segundo ele, o conceito de figuratividade está enraizado mais profundamente na teoria do sentido, e permite, por isso mesmo, considerar de maneira mais ampla os fenômenos semânticos e as realizações culturais que se ligam ao processo de figuratização. O semioticista explica:

Uma imagem do mundo se delinea, instalando tempo, espaço, objetos, valores. [...] Com efeito, a figuratividade rege em boa medida muitas outras formas e gêneros discursivos: a narrativa mítica, o conto popular, o provérbio, o texto religioso, o discurso jornalístico ou publicitário, os episódios da troca cotidiana, etc. Ela permite opô-los, num grande bloco, aos chamados discursos abstratos: discurso teórico, científico, filosófico" (BERTRAND, 2003, p. 155).

Segundo Fiorin (2005, p. 90), "os textos figurativos constroem um simulacro da realidade, representando, dessa forma, o mundo; procuram explicar a realidade, classificam e ordenam a realidade significante, estabelecendo relações e dependências".

Para apreendermos a figuratividade do texto, por exemplo, precisamos analisar a isotopia presente no discurso. Bertrand (2003, p.420) define isotopia como a recorrência de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado, que produz um efeito de continuidade e permanência de um efeito de

sentido ao longo da cadeia do discurso. A isotopia pode referir-se ao estabelecimento de um universo figurativo (isotopias de atores, tempo e espaço), mas também à tematização desse universo (isotopias abstratas, temáticas, axiológicas).

[...] as isotopias figurativas- que concernem antes de mais nada aos atores, espaço e ao tempo, no desenvolvimento de uma narrativa, por exemplo-serão distinguidas das isotopias temáticas, mais abstratas, e estabelecida pela leitura a partir da superfície figurativa (BERTRAND, 2003, p.188).

O semioticista explica que o tema é uma das noções mais comumente utilizadas na análise literária. Para ser compreendido, o figurativo precisa ser assumido por um tema que dá sentido e valor às figuras. A tematização, segundo Bertand (2003, p.68), é uma operação que consiste em reconhecer uma isotopia mais abstrata, subjacente aos conteúdos figurativos cuja significação global ela condensa e orienta. Sobre a tematização, ele ainda explica:

A tematização consiste em dotar uma seqüência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais. [...] A descrição de uma isotopia figurativa visa na maioria das vezes ao estabelecimento de uma isotopia temática que a fundamenta, se esta não estiver textualizada [...] (BERTRAND, 2003, p. 213)

### 3.2.3 REFERENCIALIZAÇÃO: ilusão de realidade

Segundo o *Dicionário de semiótica* (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 377), tradicionalmente, entende-se por referente os objetos do mundo "real", que as palavras das línguas naturais designam. O termo objeto mostrou-se notoriamente insuficiente, por isso referente foi chamado a cobrir também as qualidades, as ações, os acontecimentos reais; além disso, como o mundo "real" parece ainda por demais estreito, o referente deve englobar também o mundo "imaginário". A correspondência termo a termo entre o universo linguístico e o universo referencial,

que “é assim metafisicamente pressuposta”, não é menos incompleta: por um lado, certas categorias gramaticais e, principalmente, as relações lógicas não possuem referente aceitável; por outro lado, os dêiticos (pronomes pessoais, por exemplo) não possuem referente fixo, e remetem de cada vez a objetos diferentes.

O dicionário ainda explica que a impossibilidade de definir o discurso "real" (cujos signos corresponderiam aos objetos do mundo) exclui a definição do discurso de ficção já que esses dois tipos de discurso não podem ser caracterizados a não ser pela veridicção - que é uma propriedade intrínseca do dizer e do dito. Por outro lado, todo discurso (não apenas o literário, mas também o discurso jurídico ou científico, por exemplo) constrói seu próprio referente interno e se oferece assim um nível discursivo referencial que serve de suporte para outros níveis discursivos que desenvolve.

O problema que se coloca quando se quer abordar o discurso do ponto de vista gerativo, não é, portanto, o do referente dado *a priori*, mas o da referencialização do enunciado que implica o exame dos procedimentos pelos quais a ilusão referencial (o efeito de sentido "realidade" ou "verdade"), proposta por R. Barthes, se acha constituída. Entre esses procedimentos, estão: a ancoragem espaço-temporal (o emprego de topônimos e/ou cronônimos) que criam a ilusão da "realidade") e a debreagem interna: a passagem do diálogo para a narrativa – ou inversamente.

#### 3.2.4 FORMAS DE VIDA: modos de ser e identidade dos atores

O Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa (2001), define o termo “hábito” como a “maneira usual de ser, fazer, sentir, individual ou coletivamente; costume, regra, modo”; “maneira permanente ou frequente, regular ou esperada de agir, sentir, comportar-se”; ou, ainda, “ação ou uso repetido que leva a um conhecimento ou prática”. Isso quer dizer que se trata de um comportamento particular, um costume. Ainda mais, sociologicamente falando, o termo hábito significa a maneira padronizada de pensar, sentir ou agir, adquirida e tornada em grande parte inconsciente e automática.

Em semiótica, uma forma de vida existe, segundo J. Fontanille e C. Zilberberg (2001, p. 213), "desde que a praxis enunciativa se manifeste como

intencional, esquematizável e estética, isto é, preocupada com um plano da expressão que lhe seja próprio”. A forma de vida é própria de cada grupo ou pessoa. Cada um tem seus hábitos, costumes e comportamentos que regem o seu jeito de viver.

Ainda, segundo os autores, é possível estabelecer a significação de uma expressão por meio de seu “uso”, sendo que esse uso pertence a um “jogo de linguagem”, que, por sua vez, pertence a uma “forma de vida”. Assim sendo, J. Fontanille e C. Zilberberg (2001, p. 203) reproduziram o pensamento de Wittgenstein para designar o termo “jogo de linguagem”: “O termo ‘jogo de linguagem’ deve aqui salientar que o falar da linguagem é uma parte de uma atividade ou de uma forma de vida”.

Cada grupo ou comunidade tem as suas marcas sociais e culturais que os diferencia um dos outros, criando uma identidade própria. Segundo, E. Landowski, (2002, p. 31), um sujeito individual ou coletivo usa das mais variadas estratégias para configurar e gerar sua própria “identidade”, em face da figura complementar a qual ele atribui como representação do “Outro”. “[...] em direito, todo indivíduo é sujeito inteiro, igual ao outro, seu semelhante, qualquer que seja ele. A coisa é muito diferente no segundo plano, o das práticas sociais quando se encaram as relações entre sujeitos em situação”:

[...] cada um se apresenta na realidade, tanto para outrem como para si mesmo, como pertencente a “sua” categoria sócio-profissional, a “seu” meio étnico ou cultural, a “seu” grupo lingüístico ou confessional – e, é claro, além do mais, a sua faixa etária, a sua geração, a seu sexo, e assim por diante [...].(LANDOWSKI, 2002, p. 32)

Todos os modos de ser ou formas de vida são adquiridos no meio em que vivemos, Landowski, (2002, p. 33) explica:

[...] minha língua, meu sotaque, minha nacionalidade, minha educação, minhas “ideias”, eventualmente minha religião – ou pior – meu ateísmo – e, em geral, todos os meus modos de ser, adquiridos em contato com o meio em que vivo, fazem por si sós de mim o que eu pareço, isto é, pelo menos para os outros, o que eu sou [...].

### 3.2.5 PAIXÕES: “estado de alma”

Aristóteles em *Retórica das paixões* (2000, p.XXXIX) diz que a paixão é antes de tudo um estado de alma móvel, reversível, sempre suscetível de ser contrariado, invertido; uma representação sensível do outro, uma reação à imagem que ele cria de nós, uma espécie de consciência inata, que reflete nossa identidade tal como esta se exprime na relação incessante com outrem:

[...] a paixão é resposta, julgamento, reflexão sobre o que somos porque o Outro é, pelo exame do o Outro é para nós. Lugar em que se aventuram a identidade e a diferença, a paixão se presta a negociar uma pela outra, ela é momento retórico por excelência [...].

O filósofo ainda explica (2000, p. XXXV) que as paixões são o lugar da alternância, da inversão, sendo o grande risco de que o sujeito aí se perca de alguma maneira. Segundo Aristóteles, na *Retórica*, por exemplo, as paixões são: a cólera, calma, temor, segurança (confiança, audácia), inveja, imprudência, amor, ódio, vergonha, emulação, compaixão, favor (obsequiosidade), indignação e desprezo. “Além disso dá-se o nome de paixões a tudo o que, acompanhado de dor e de prazer, provoca tal mudança no espírito que, nesse estado, observa-se uma notável diferença nos julgamentos proferidos” (ARISTÓTELES, 2000, p. XLII).

Já Bertrand (2003, p. 425) explica que, conforme a semiótica:

[...] a paixão é compreendida como uma modulação dos estados do sujeito, provocados pelas modalidades investidas no objeto (desejável, detestável, temível, etc) que definem, comovendo o “ser” do sujeito”.

Segundo o semioticista, o estudo dos sentimentos e das paixões é examinado fora de toda a abordagem psicológica, no quadro geral da teoria do discurso. Trata-se de analisar os efeitos de sentido e as configurações passionais desde a lexicalização das paixões e suas taxionomias culturais até a apreensão dos percursos passionais do sujeito e a enunciação passional.

As paixões são efeitos de sentido das compatibilidades e incompatibilidades das qualificações modais que modificam o sujeito de estado.

A história modal do sujeito de estado (transformações modais que ele vai sofrendo) permite estudar textos narrativos fundados sobre um processo de construção ou de transformação do ser do sujeito e não apenas do seu fazer. Os efeitos de sentido passionais derivam de organizações provisórias de modalidades,

de intersecções e combinações entre modalidades diferentes. Por exemplo, a vergonha define-se pela combinação do querer ser, não poder não ser e saber não ser. Essas qualificações organizam-se sob a forma de arranjos sintagmáticos. Além disso, elas ganham uma aspectualização (por exemplo, o remorso diz respeito à ação acabada, enquanto o medo concerne ao não começado; a ira é pontual, enquanto o rancor é durativo); uma temporalização (há paixões voltadas para o passado, como a culpa, ou para o futuro, como o temor) e uma modulação tensiva (há estados patêmicos intensos, como o furor, e extensos, como o enfado: aqueles parecem ter objeto bem definido, como acontece com a tristeza, a felicidade, a indignação; estes têm um campo de referência que parece incluir tudo, como no sentimento de culpa, na melancolia, na apatia).

Segundo Greimas (1983, p. 225), o efeito de sentido da paixão depende de sua complexidade e de seus percursos. Ele explica:

As paixões podem ser simples ou complexas. Aquelas são efeito de sentido de uma única relação modal do sujeito com o objeto. A cobiça é descrita como um querer ser. Esse estado passional não requer nenhum percurso modal anterior. Já as complexas são resultam do encadeamento de vários percursos passionais. (GREIMAS, 1983, p.225-226).

Neste trabalho, vamos analisar, principalmente, as manifestações das paixões da inveja, do medo, da falta e da carência presentes nos atores assassinos, atribuindo-lhes um maior grau de complexidade em relação ao atores que fazem parte do clã da família Clutter. Por isso, vamos aqui delimitar seus conceitos, de acordo com Aristóteles e outros autores que estudaram essas paixões.

### *A inveja e o medo*

Para Aristóteles (2000, p.XLVI), a inveja quer tirar do outro o que ele tem. Ele cita Ésquilo (2000, p.69): “[...] invejam-se os que estão próximos pelo tempo, lugar, idade, fama e [nascimento]”. O filósofo define as pessoas que poderão ser passíveis de tal sentimento:

Tais pessoas, com efeito, sentirão inveja das que são iguais a elas ou parecem sê-lo. Chamo iguais aos semelhantes em nascimento, parentesco, idade, hábitos, reputação e bens. São igualmente invejosos aqueles a quem pouco falta para possuírem tudo (por isso os que fazem grandes coisas e os felizes são invejosos), pois crêem que todos tentam

arrebatam o que lhes pertence. E os que obtêm distinções especiais por alguma razão, principalmente por sua sabedoria ou por sua felicidade. Também os ambiciosos são mais invejosos que os homens sem ambição. E aqueles que se julgam sábios, porque são ambiciosos do saber. E, em geral, os que ambicionam a glória em vista de uma coisa, são invejosos relativamente a essa coisa. Igualmente os de espírito mesquinho, pois, tudo lhes parece grande (ARISTÓTELES, 2000, p.67).

Com relação aos objetos de inveja, segundo Aristóteles (2000, p. 67) quase todos dão origem a esse sentimento, “principalmente aqueles que nós próprios ou desejamos, ou cremos que devem pertencer-nos, ou aqueles que cuja aquisição aumentamos um pouco nossa superioridade ou diminuimos um pouco nossa inferioridade”:

[...] Igualmente invejamos os que possuem ou adquiriram aquilo que nos cabia ou tínhamos possuído um dia; por isso os velhos invejam os jovens... e aos que rapidamente alcançam um objetivo invejam os que ainda não alcançaram, ou de modo nenhum chegaram a ele (ARISTÓTELES, 2000, p.69).

No artigo “Configurações da inveja no texto publicitário” (2006, p.6 ), Edna Maria F. S Nascimento faz uma análise de textos publicitários com a finalidade de propor um dispositivo canônico que identifique a paixão da inveja, diferenciando-a de qualquer outra paixão humana. Entre as várias definições sobre a paixão da inveja, a autora cita as de Fontanille e Greimas do livro, *Semiótica das paixões* (1993, p. 176) e afirma que esses semioticistas: “[...] observam que se encontram, nas definições do dicionário, duas formas de inveja: de um lado é “sentimento de tristeza, de irritação ou de ódio que nos anima contra quem possui um bem que não temos”, e, de outro, ela pode também ser entendida como o “desejo de gozar de uma vantagem, de um prazer igual ao de outrem”.

Nascimento ainda cita no artigo (2006, p. 7) a relação de rivalidade entre dois sujeitos (S1 e S2) que os autores Fontanille e Greimas propõem para a configuração da inveja:

“Na inveja do tipo S1/S2, o actante objeto O mediatiza a inveja de S1 com relação a S2; na inveja S1/O, o actante S2 mediatiza o desejo de S1. Propõem os mesmos autores que o papel de mediador poderia ser interpretado a partir do objetivo do sujeito S1: através de O, S1 visa S2 e, através de S2, S1, visa O. Para eles, tais mediações só são pensáveis se o dispositivo actancial ainda não estiver estabilizado e, segundo tais autores, parece que, no objeto protensivo do sujeito apaixonado, o actante poderia ainda hesitar entre o status de objeto e o status de sujeito, de tal forma que, alguém do rival, delinea-se para S1 o lugar do objeto, e, alguém do objeto, delinea-se o lugar do rival. A mediação supõe, pois, como condição

que o sujeito S1 seja suscetível de representar-se uma cena actancial “internalizada”, onde o conjunto dos papéis actanciais ainda pode comutar. A mediação actancial manifestar-se-á em discurso em duas direções complementares: a mediação pelo objeto intensifica a rivalidade e a mediação pelo rival intensifica o desejo de objeto”.

Em *Retórica das paixões* (2000, p.31), Aristóteles trata da paixão do temor. Ele define o temor como certo desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso, ou penoso. “[...] o temível parece estar próximo, é nisso com efeito, que reside o perigo, a aproximação do temível” (ARISTÓTELES, 2000, p.31). Em relação a quem se teme, ele cita algumas pessoas como o injusto, o vingativo e o perverso:

E, entre as vítimas de injustiça e os inimigos ou adversários, são temíveis não os arrebatados e os francos, mas os calmos, os dissimulados e os astutos, pois não se pode saber se estão prestes a agredir, de sorte que jamais fica evidente que estão longe de fazê-lo. (ARISTÓTELES, 2000, p.33)

Ainda segundo Aristóteles (2000, p.35) , a paixão contrária ao temor é a confiança, porque o que a inspira “é o distanciamento do temível e a proximidade dos meios de salvação”.

No artigo, “O medo como paixão” (2006, p. 627-636), as autoras Edna Maria F. S Nascimento e Maria Célia de Moraes Leonel analisam a paixão do medo no conto “Estória n.º 3”, de Tutaméia, de Guimarães Rosa. As autoras citam várias definições para a paixão do medo, entre elas a proposta por Fontanille em *Sémiotique des passions*. Segundo as autoras, esse semiótico “afirma que o medo, o temor e o terror são paixões enraizadas na nossa mais arcaica animalidade e que estão bem afastadas de paixões mais nobres, que dão sentido à existência, como a curiosidade, o amor, o ciúme, a ambição, a admiração, entre outras”.

Outra característica observada por Nascimento e Leonel é que, para Fontanille, o sujeito atemorizado tem uma postura de rejeição ou de fuga em relação ao objeto, sendo difícil produzir ou restaurar o sentido da ação. As autoras explicam que pode haver enfraquecimento da competência modal (perda do querer, do saber e/ou do poder):

Essa perda da competência do sujeito atemorizado resulta do caráter vago da fonte, no decorrer do processo de identificação deletéreo. Ao contrário, apreender e compreender a estrutura daquilo que ameaça, poder avaliar a sua força, a sua estratégia e as suas intenções, é encontrar as condições comuns da confrontação e poder adaptar as próprias intenções, a própria estratégia e desenvolver a resistência. (NASCIMENTO E LEONEL, 2006,



p. 630).

### *A falta e a carência*

O *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2001) define o termo falta como “a supressão de um bem ou de uma faculdade ou estado considerados normais”, a carência como “a necessidade de algo (como de alimentos)” e, figurativamente, “necessidade afetiva” (como amizade).

O artigo, “Vidas secas: o romance e o filme”, de Edna Maria F. S Nascimento e Maria Célia de Moraes Leonel, publicado no livro *Nos caminhos do texto, atos de leitura* (2007), discute as paixões da falta e da carência das personagens do livro e do filme *Vidas Secas*. Segundo as autoras, o termo privação, que engloba as duas paixões, tem sentido genérico, é “ausência de algo”, que pode se desdobrar em falta e carência. “A falta é a ausência de algo que a sociedade estabelece que todo ser humano deve ter e seu sentido deve ser confrontado com o de carência, que é da ordem da necessidade, seja material ou afetiva” (NASCIMENTO e LEONEL, 2007, p. 42).

As autoras também recorrem à etimologia explicitada no *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, de A. Geraldo Cunha (1982), que reforça a diferença entre falta e carência. Segundo as autoras, Cunha define os termos da seguinte forma: “Falta vem da forma hipotética *fallita* e tem a mesma origem de *falsus*; comporta, portanto, uma ausência que é falsa, não relativa ao mundo natural, mas imposta pela sociedade. *Carência*, por sua vez, vem do latim vulgar *carentia*, que se prende ao verbo *carere*, “sentir carência pela necessidade”, uma privação do mundo natural, que se não for sanada leva à morte” (NASCIMENTO e LEONEL, 2007, p. 43). Segundo as autoras (2007, p.43), a partir das definições do dicionário e da etimologia dos termos falta e carência “é possível distinguir a falta como uma privação social, portanto exógena, e a carência como uma privação natural, endógena ao ser humano”. A privação instala modalizações que estão presentes tanto na falta quanto na carência. Na falta, o conjunto de modalizações é, segundo as autoras, querer ter / saber não poder ter / crer não poder ter/, e na carência é: querer ter / saber poder ter/ sentir não poder ter. O /crer não poder ter/ é da ordem social e o /sentir não poder/ ter é natural.

#### 4. A ESTRUTURA NARRATIVA DE *A SANGUE FRIO*

Em *A sangue frio*, o narrador compõe a história por meio de depoimentos, cartas, diálogos, pensamentos, observação de temperamentos e lembranças de amigos e parentes, utilizando-se dos recursos da debreagem e embreagem (discursos direto, indireto e indireto livre). Conforme afirma Bertand (2003, p.162), essas estratégias discursivas participam da criação das impressões referenciais e criam o efeito de realidade.

A narrativa divide-se em quatro partes assim nomeadas: “Os últimos a vê-los vivos”, “Pessoas desconhecidas”, “Respostas” e “Esquina”.

Em cada capítulo, há cenas em espaços diferentes que são retomadas aos poucos, por meio de *flashs-backs* - um pequeno espaço em branco as separa, não há nenhuma descrição que orienta o leitor sobre a mudança de cena.

Nos três primeiros, a estrutura do romance é feita de intercalações de cenas que aqui vamos denominar como: cena 1 e cena 2. Enquanto a primeira descreve o crime, as vítimas, as investigações, a segunda focaliza o percurso dos dois assassinos e, além do perfil deles, narra desde o dia do crime, as viagens e a fuga. O narrador faz uma intercalação - cena 1, cena 2, cena 1, volta para cena 2 novamente. Não há nenhuma palavra indicando a mudança, mas quando o leitor reinicia a leitura já percebe um outro contexto por causa da mudança de ambiente e dos nomes dos atores. O tempo é o mesmo e as cenas, mesmo que mudem de ambiente e de atores, acontecem ao mesmo tempo. Essas mudanças de cena pretendem causar suspense e prender o leitor.

No último capítulo, “Esquina”, as cenas narram a vida de Perry e Dick na prisão pela perspectivas dos dois, das pessoas envolvidas no julgamento e a longa espera pela sentença final até a condenação. A maioria das cenas também é separada por um espaço em branco e percebe-se a mudança do tempo (tempo/passado e tempo/presente) pelas datas inseridas logo nas primeiras frases, mas o espaço e a perspectiva da narração são os mesmos diferentemente dos três primeiros capítulos em que as cenas acontecem em ambientes diferentes, como

explicamos acima. O narrador coloca as datas de julgamentos e de acontecimentos importantes na cadeia, para situar o leitor. Algumas cenas são separadas por pequenos textos que parecem ser trechos datados “retirados” de cartas escritas pelos dois assassinos explicando o que faziam na prisão em determinado dia e em seguida o narrador dá continuidade em outra cena.

Aos poucos o narrador fornece pistas e informações importantes ao leitor que passa a conhecer melhor o perfil dos assassinos, das vítimas e a performance dos demais atores.

No capítulo I, “Os últimos a vê-los vivos”, o narrador descreve a pequena cidade, Holcomb, e seus moradores. É nesse capítulo que ele apresenta os integrantes da família Clutter a partir de depoimentos das últimas pessoas que os viram vivos.

No capítulo II, “Pessoas desconhecidas”, narra-se a investigação do crime, o esforço diário dos detetives do Departamento de Investigações do Kansas, principalmente de Alvin Adams Dewey que ficava dia e noite atrás de pistas. Nesse capítulo, as cenas também mostram a fuga dos dois assassinos, seus tormentos e desafios. O perfil de cada um é contado aos poucos.

O capítulo III, “Respostas”, narra as descobertas da identidade dos assassinos até então desconhecidos. Por meio de uma denúncia de um antigo companheiro de cela de Dick, um dos criminosos, os investigadores conseguem chegar aos dois e prendê-los.

No último capítulo, “*Esquina*”, são descritos os últimos dias de vida dos criminosos que foram condenados à morte. No estado do Kansas, a pena máxima é a forca ou a morte na “esquina”, nome que fora dado pelos presos da Penitenciária do Estado ao barracão que contém todo o equipamento necessário para enforcar um homem.

#### 4.1 MODOS DE PRESENÇA DO ENUNCIADOR

Bertrand (2003, p. 113) diz que: “[...] não há enunciado, qualquer que seja sua dimensão, que não esteja submetido à orientação de um ponto de vista. A

mais objetivante neutralidade a implica inevitavelmente, ainda que por omissão”.

Ainda de acordo com Bertrand (2003, p. 113), o ponto de vista que o enunciador efetua para orientar e estruturar seu enunciado é transversal às diferentes formas do discurso, mas recebe uma significação específica conforme se trate de um discurso narrativo, descritivo ou argumentativo. O mesmo autor (2003, p.113) ainda explica:

[...] em cada caso, o ponto de vista engloba, ao mesmo tempo, o modo de presença do enunciador em seu discurso, a maneira como ele dispõe, organiza e orienta seus conteúdos.

O semioticista explica também (2003, p.149) que dentro do campo do ponto de vista encontramos a “*focalização*” (um procedimento de debragem cognitiva que determina a posição e o modo de presença do narrador ou do observador), a “*perspectiva*” (consiste na escolha que faz o enunciador em função das coerções da linearidade, ao selecionar o percurso narrativo deste ou daquele ator em detrimento deste ou daquele, igualmente presente na narrativa) e o “*observador*” (que está encarregado de receber a informação e de transmiti-la, ele pode estar implícito, reconhecível apenas pela análise ou pode manifestar-se pela indicação de um posto de observação, pode ser instalado no texto por uma marca pessoal e por um predicado perceptivo, podendo sua atividade ser assumida por um ator instalado na narrativa).

Esses três conceitos se aplicam ao romance, *A sangue frio*, mas podemos considerar que nele predomina um discurso narrativo dentro da concepção de “focalização zero” proposta por G. Genette e descrita por Bertrand (2003, p.113): “é o caso do narrador onisciente que controla o conjunto da cena narrativa, sabe mais que os atores e entra em sua interioridade”, como na cena transcrita abaixo:

“Já era tarde e o motorista, um caixeiro-viajante de meia idade, que daqui por diante ficará conhecido como Sr. Bell, estava cansado. Queria parar e tirar uma soneca. Estava, no entanto, a apenas cento e sessenta quilômetros do seu destino – Omaha, em Nebraska – quartel-general de um enorme frigorífico para o qual trabalhava. Um regulamento da companhia proibia seus funcionários de darem “carona”, mas o Sr. Bell, em geral o desobedecia, principalmente se estava aborrecido ou sonolento, portanto, quando viu os dois rapazes parados ao lado da estrada, freou imediatamente o carro.

Pareciam a ele, “meninos direitos”. O mais alto dos dois, um tipo magro, cabelo à escovinha, de um louro sujo, tinha um riso simpático e um jeito educado, e seu parceiro, o mais baixo, com uma gaita na mão direita e, na

esquerda, uma mala de palha estourando de cheia, parecia “bonzinho”, tímido, mas cordial. De qualquer maneira, o Sr. Bell – inconsciente das intenções de seus convidados (estrangulá-lo com seu próprio cinto e abandoná-lo sem carro, sem dinheiro e sem vida, numa vala cavada às pressas)- estava satisfeito com a companhia; teria alguém para conversar, alguém que o mantivesse desperto até chegar a Omaha.

Apresentou-se, perguntou seus nomes. O rapaz afável, que compartilhava com ele o assento dianteiro, disse chamar-se Dick. (...) O Sr. Bell explicou que passara a lua-de-mel em Cuernavaca. – Sempre pensamos em voltar. Mas é difícil quando se tem cinco filhos.

Perry pensou: “Cinco filhos- azar o dele”. E ouvindo o papo pretensioso de Dick, descrevendo suas “conquistas amorosas” mexicanas, pensou como era “esquisito”, “egocêntrico”. Imagine só se dar ao trabalho de impressionar um homem que ele mesmo ia assassinar, um homem que ia morrer dentro de dez minutos- se o plano de Dick corresse bem [...]. (CAPOTE, 1980, p. 205)

Na cena acima, há a “focalização zero”, o narrador é onisciente, controla o conjunto da cena narrativa, sabe mais que os personagens e entra em sua interioridade. O narrador sabe o que o Sr. Bell pensa dos dois rapazes e, entrando em sua interioridade, cita sua fala, marcada no texto pelo uso das aspas: “meninos direitos”, “bonzinho”. O narrador tem conhecimento também da intenção dos dois jovens para com Sr Bell: “[...] estrangulá-lo com seu próprio cinto e abandoná-lo sem carro, sem dinheiro e sem vida, numa vala cavada às pressas” (CAPOTE, 1980, p. 205). O próprio Sr Bell não sabe. O narrador, que controla o conjunto da cena narrativa, ainda entra na interioridade de Perry: “Cinco filhos - azar o dele” (CAPOTE, 1980, p. 205). E ouvindo o papo pretensioso de Dick, descrevendo suas “conquistas amorosas” mexicanas, pensou como era “esquisito”, “egocêntrico”.

Nota-se que o enunciador controla a cena narrativa, mas ao mesmo tempo instaura uma perspectiva que faz parte da textualização. Assim, nessa cena, o narrador coloca o leitor na perspectiva da vítima (o motorista, Sr Bell), para causar a impressão de realidade e apreender a atenção do leitor.

De acordo com Bertrand (2003, p.118), o ponto de vista é determinado pelas estratégias de estruturação que selecionam e orientam os percursos e, particularmente, as relações entre o todo e as partes. O ponto de vista, ainda segundo Bertrand,(2003, p.118) é determinado pelo jogo das posições enunciativas, segundo as posições de debreagem e embreagem:

As grandes categorias de gênero se distinguem em seu modo de

enunciação, a embreagem ou a debreagem. O teatro, a exemplo do diálogo, é regido pelo discurso embreado, assim como o monólogo lírico da poesia, enquanto o romance e a maior parte dos gêneros narrativos (conto, relato, novela, etc) se classificam na maioria das obras como discurso debreado. (BERTRAND, 2003, p.93)

O enunciador de *A sangue frio*, por exemplo, utiliza-se muito do discurso debreado o que também caracteriza o livro como romance. Na narração predominam os discursos indireto e direto e há a presença do discurso indireto livre. Por meio do discurso direto, reproduzem-se literalmente as palavras do ator. Esse tipo de citação serve como uma espécie de comprovação figurativa (concreta) daquilo que acabou de ser exposto (ou que ainda vai ser) pelo narrador. É como se o ator surgisse, por meio de suas palavras, aos olhos do leitor, comprovando os dados relatados imparcialmente pelo narrador. O recurso gráfico utilizado para atribuir a autoria da fala a outrem, que não o produtor do texto, são as aspas (“o absoluto dessa fixação”) ou o travessão como se nota na cena a seguir do capítulo II “Pessoas Desconhecidas” que mostra a fixação do investigador Dewey em encontrar os assassinos:

Era sábado, o Natal estava próximo e o tráfego se arrastava ao longo da rua principal. Dewey, preso no tráfego, olhou para as guirlandas penduradas por cima da rua: verde engalanado, guarnecido com sinos de papel vermelho – lembrou-se que ainda não havia comprado um único presente para sua mulher e seus filhos. Sua mente rejeita automaticamente os problemas não relacionados com o Caso Clutter. Marie e muitos dos seus amigos começavam a se preocupar com “o absoluto dessa fixação”. Um amigo mais chegado, o jovem advogado Clifford R. Hope Jr., falara francamente:

- Sabe o que está acontecendo com você, Dewey? Já percebeu que não fala de outra coisa?
- Bem- respondeu Dewey. – Eu só penso nisso.

(CAPOTE, 1980, p. 178).

A cena acima começa com o discurso indireto, a fala do ator é filtrada pela do narrador. Não há a transcrição literal do que o ator falou, e sim a transcrição subordinada à fala de quem escreve o texto (narrador). Logo em seguida o narrador utiliza o discurso direto reproduzindo as palavras dos atores. Nessa cena, por exemplo, o recurso gráfico utilizado para atribuir a fala aos atores foi o travessão. O diálogo comprova o que o narrador citou no discurso indireto.

Capote utiliza-se muito desse tipo de citação, para criar a impressão de realidade. É uma das estratégias de veridicção.

Já o discurso indireto livre exige muita atenção do leitor, porque a fala do personagem não é destacada pelas aspas, nem introduzida por travessão. A fala surge de repente, no meio da narração, como se fossem palavras do narrador. Mas, na verdade, são as palavras do ator, que surgem como atrevidas, sem avisar a ninguém como mostramos na cena transcrita abaixo. Nessa cena, vemos Perry irritado com Dick e com o senhor Bell, para quem eles deram carona:

Enquanto isso, Dick e o condenado [Sr. Bell] trocavam piadas indecentes. O riso deles irritava Perry. Detestava, principalmente as manifestações do Sr Bell. Gostasas gargalhadas que se pareciam com o riso de Tex John Smith, pai de Perry. A lembrança do riso do pai aumentou sua tensão a cabeça e o joelho doíam. Mastigou três aspirinas, engoliu-as em seco. Nossa Senhora! Pensou que fosse vomitar ou desmaiar. (CAPOTE, 1980, p. 206).

Nessa cena a fala do ator não é destacada por aspas. A fala “Nossa Senhora” (de Perry) surge no meio da narração sem nenhuma introdução do narrador.

Em *A sangue frio*, o narrador simula uma narrativa quente com clima de bastidores que causa no enunciatário-leitor a “impressão de realidade” do crime ocorrido. Para tanto, por meio de estratégias discursivas e de veridicção, contextualiza detalhadamente referências, utiliza diálogos, dando voz aos atores, descreve suas formas de vida, ressalta suas paixões, narra de uma forma onisciente, penetrando na intimidade dos pensamentos dos atores. O narrador busca reconstruir o crime, conforme consta no prefácio do livro, com precisão, declarando inclusive que se nutriu de vasta massa documental, entrevistas etc, mas, ao relatá-lo instaura seu ponto de vista, filtrando as informações colhidas constrói uma referencialização interna, uma nova versão dos fatos, que instaura uma nova veridicção: a da obra literária.

É a partir do universo figurativo (isotopias dos atores, do tempo e do espaço), da tematização e de outras das estratégias discursivas que chegamos à análise do texto literário.

No capítulo “Figuratividade”, em uma análise de um texto de Émile Zola, *o incipit de Germinal*, Bertrand (2003, p. 194 a 204) explica como Zola passa

dos apontamentos documentais (rede de isotopias) para o texto literário, desde suas primeiras formulações até ao texto definitivo. Segundo Bertrand (2003, p. 194), no caso de *Germinal*, a correlação é “quase sempre simétrica” e Zola abusava daquilo que chamou numa carta de “simetrias voluntárias demais”. Ainda de acordo com o semioticista, a estrutura formal transforma o material figurativo em iconicidade, pondo-se a serviço das “impressões referenciais” produzidas pelo texto.

Em *Germinal* são analisadas as marcas das isotopias do tempo, do espaço, do ator, dos temas para se chegar ao texto final. Essa análise, segundo Bertrand (2003, p.206), permite depreender as estratégias de escrita que organizam a rede das isotopias, e que, além disso, garantem em associação com as estruturas narrativas, o fechamento do texto, fundando a “impressão referencial” característica da chamada escrita realista.

#### 4.1.2 A IRONIA DO ENUNCIADOR-NARRADOR

Segundo Bertrand (2003, p.96), a enunciação é orientada, voltada para um objetivo e uma “visão de mundo”, ela pode ser considerada como um enunciado cuja função é a “intencionalidade”.

A presença do enunciador de *A sangue frio* é marcada também pela ironia. Segundo *O Dicionário de Semiótica* (1979, 125), a ironia é um ato da linguagem de dissimulação transparente, um procedimento de enunciação complexo em que o emissor tenta transmitir uma mensagem para um destinador implícito cujo significado é diferente (contrário), ou seja, a ironia é a afirmação de algo diferente do que se deseja comunicar, geralmente o contrário, na qual o emissor deixa transparecer a contrariedade por meio do contexto do discurso, ou através da alguma diferenciação editorial, ou entoativa ou gestual. O que diferencia a ironia do enunciado falso simples é a sinalização da contrariedade, geralmente sutil, através do contexto, edição, entoação ou gesto ou de outro sinal. A função da ironia geralmente é crítica e impressionista. Fiorin (1989, p.55) diz que quando se afirma no enunciado e se nega na enunciação, estabelece-se a figura que a retórica denominou *antífrase* ou *ironia*.



É nas descrições dos espaços e dos atores que o narrador explora a ironia. Já nas primeiras páginas ele descreve a cidade de Holcomb, onde ocorreu o crime como se nota na cena abaixo:

Holcomb, também, pode ser vista a grande distância. Não que haja muito para ver, simplesmente um ajuntamento incerto de edifícios, dividido ao meio pelos trilhos da linha principal da Estrada de Ferro Santa Fé, um lugarejo construído ao acaso [...] (CAPOTE, 1980, p.05).

Nessa cena, o narrador é irônico quando afirma que “Holcomb, também, pode ser vista a grande distância”. Na verdade ele quer dizer o contrário disso (que a cidade é pequena) e deixa transparecer a contrariedade por meio do contexto do discurso – quando diz : “não que haja muito para ver, simplesmente um ajuntamento incerto de edifícios [...]”

Outro exemplo da ironia do narrador:

O nome do rapaz era Floyd Wells- baixo e quase sem queixo. Tentara várias carreiras: soldado, vaqueiro, mecânico, ladrão, sendo que está última valera-lhe uma pena de três a cinco anos na Penitenciária do Estado do Kansas. (CAPOTE, 1980, p. 189).

Na cena acima, nota-se a ironia quando o narrador diz que o rapaz tentou várias carreiras e entre elas ele cita a de “ladrão” ironizando o ator Floyd Weels que acabou sendo preso já que ladrão não é profissão.

## 5. A SANGUE FRIO: DESCOBRINDO AS ESTRATÉGIAS DE VERIDICÇÃO

As reflexões que fizemos nos capítulos anteriores vão nos guiar na análise de *A sangue frio*. Neste capítulo, vamos discutir quais são as estratégias de veridicção presentes no livro que configuram o texto como literatura jornalística e constroem para o enunciário-leitor o simulacro de uma história de não-ficção.

As cenas abaixo, do capítulo I “Os últimos a vê-los vivos” que aqui vamos identificá-las como cena 1 e cena 2 respectivamente, são exemplos de como o narrador utiliza mecanismos lingüísticos, para produzir efeito de realidade (estratégias de veridicção), tanto para construir o ator-vítima como os atores-assassinos. A partir dessas cenas, vamos observar como foi instalado o mecanismo da debreagem actancial, temporal e espacial principalmente, a debreagem enunciativa e a debreagem enunciativa.

A cena 1 que vamos analisar, transcrita a seguir, é a cena em que a amiga de Nancy chega até a casa dos Clutter para ir, como sempre, com a família Clutter à igreja:

Holcomb está vinte quilômetros à leste da zona Montanhosa da fronteira – circunstância que gera algumas reclamações, pois significa que às sete da manhã, e no inverno às oito ou mais, o céu ainda está escuro e as estrelas – se as há – ainda brilham tal como brilhavam quando os dois filhos de Vick Irsik chegaram para as tarefas da manhã de domingo. Mas lá pelas nove, quando os meninos terminaram o trabalho (nada percebendo de anormal nesse período), o sol já se levantara, trazendo mais um dia perfeito naquela temporada de faisões. Quando deixavam a propriedade e corriam pelo caminho, acenaram para um carro que chegava e uma menina acenou de volta. Era uma colega de classe de Nancy Clutter, também chamada Nancy-Nancy Ewalt. Filha única do homem que dirigia o carro, o Sr. Clarence Ewalt, um plantador de beterrabas, de meia-idade. O sr Ewalt não era muito de freqüentar igreja, nem sua mulher, mas todo domingo deixava a filha na River Valley Farm para que ela fosse com a família Clutter ao culto metodista em Gardem City. Este arranjo poupava-o de “duas viagens de ida e volta até a cidade”. Era de costume seu esperar até que a filha entrasse sã e salva em casa. Nancy, menina preocupada com roupas, dona de um corpo de atriz de cinema, com óculos no rosto, um jeito de andar tímido, na ponta dos pés, atravessou o gramado e tocou a campainha da porta da frente. A casa possuía quatro entradas; quando após várias batidas, ninguém respondeu nessa porta, tentou a outra – a que dava para o escritório do Sr. Clutter. Aqui a porta estava parcialmente aberta. Abriu-a

mais um pouco, o bastante para certificar-se de que o escritório estava repleto apenas de sombra, mas achou que os Clutter não gostariam se ela “fosse logo entrando”. Bateu, tocou a campainha e, finalmente, foi até os fundos da casa. Lá ficava a garagem e ela notou os dois carros nela: os dois sedãs Chevrolet. Isso significava que eles tinham de estar em casa. No entanto, tentando sem êxito uma terceira porta – a que levava a um quarto de despejo – e uma quarta – a porta da cozinha - , juntou-se ao pai, que disse:

- Talvez estejam dormindo.

- Mas isso é impossível. O Sr. Clutter perder a igreja? Só para dormir?

- Vamos indo, então. Até o Professorado. Susan deve saber o que aconteceu.

O Professorado, situado bem em frente à escola moderna, é um edifício antiquado, banal e pungente, com suas vinte salas separadas em apartamentos de graça e de favor para os membros da faculdade que não conseguiram encontrar ou não podem pagar outros aposentos. Mesmo assim, Susan Kidwell e a mãe conseguiram dourar a pílula o suficiente para dar uma atmosfera acolhedora ao apartamento – três aposentos no andar térreo. A pequena sala de estar continha, incrivelmente (independente dos lugares onde sentar), um órgão, um piano, um jardim de vasos se derramando em flores, e, em geral, um cachorrinho ágil e um enorme gato dorminhoco. (CAPOTE, 1980, p. 71-72)

Nessa cena, é possível reconhecer os procedimentos de debreagem espacial, temporal e actancial (debreagem enunciva e enunciativa). Já no início da ação narrativa, a referência se faz ao *lá* (“Holcomb está vinte quilômetros a zona leste [...]”) e ao *então* (“na manhã de domingo..., lá pelas nove”), debreagens espacial e temporal respectivamente. Entra em cena o ator Nancy Ewalt. Pelo mecanismo da debreagem actancial, o narrador fica sempre implícito e pressuposto. Ele nunca é manifestado no interior do discurso. Primeiramente, opera com a debreagem enunciva (o enunciado objetivado), com discurso em terceira pessoa para caracterizar o ambiente e os atores:

[...] Nancy Ewalt. Filha única do homem que dirigia o carro, o Sr. Clarence Ewalt, um plantador de beterrabas, de meia-idade. O sr Ewalt não era muito de freqüentar igreja, nem sua mulher." (CAPOTE, 1980, p. 74)

Ainda fazendo uso da debreagem enunciva, o narrador utiliza o recurso das aspas para se distanciar do discurso.

“Este arranjo poupava-o de “duas viagens de ida e volta até a cidade”. CAPOTE, 1980, p. 74)

Opera-se na cena 1 também a debreagem enunciativa (é o caso das narrativas em “eu”, discurso em primeira pessoa), instalando no discurso os atores e as seqüências de diálogo, nesse caso, tem-se a debreagem interna: ” “- Talvez

estejam dormindo. - Mas isso é impossível. O Sr. Clutter perder a igreja? Só para dormir? - Vamos indo, então. Até o Professorado. Susan deve saber o que aconteceu” (CAPOTE, 1980, p. 74). Nesse exemplo, o narrador instala o discurso de um ator (debreagem enunciativa), que, por sua vez, estabelece um interlocutor e abre um diálogo (debreagem interna). Esse mecanismo se repete no desenvolvimento e no final da cena.

Nessa cena, o narrador estrutura o texto utilizando o mecanismo da debreagem na seguinte seqüência: debreagem espacial, temporal, actancial enuncivas, seguida da enunciativa e debreagem interna.

Utilizando esses mecanismos de debreagem, marcados no texto pelo uso de aspas, do discurso direto, o narrador se distancia da narrativa e busca causar efeito de verdade, ou pelo menos, parecer verdade.

Bertrand (2003, p. 96) explica que um dos traços da escrita dita “realista” consiste em mostrar, articular e hierarquizar a sucessão de operações que, ao mesmo tempo, isolam e associam as unidades do discurso. Assim, uma descrição precederá um diálogo. A relação entre essas unidades não é mera sucessão. Bertand explica:

De fato, o diálogo se apóia sobre uma dessas unidades, a narração que, fornecendo-lhe seus recursos semânticos, constitui seu referente interno. Esse dispositivo garante a coesão do conjunto e engendra essa forma de credibilidade particular para o leitor que se chama “ilusão referencial”. (grifo meu). (BERTRAND, 2003, p. 96).

A cena 2 que vamos analisar, transcrita a seguir, é a cena em que os dois atores-assassinos, Perry e Dick, fazem a compra do material que será utilizado no crime:

No meio da tarde, o Chevrolet alcançou Emporia, no Kansas – vilarejo quase do tamanho de uma cidade, um lugar seguro para algumas compras, assim o decidiram os ocupantes do carro. Estacionaram numa rua lateral, andaram até que descobriram um armazém convenientemente cheio. Primeiro, compraram um par de luvas de borracha para Perry, que, ao contrário de Dick, deixara de trazer as próprias luvas. Passaram a um balcão de meias femininas. Após ligeira troca de palavras, Perry disse:  
 - Sou a favor.  
 Dick era contra:  
 - E meus olhos? São claros demais pra se esconder.  
 - Moça – disse Perry, chamando a atenção da vendedora- tem meias pretas? – Quando ela disse que não, propôs tentarem outra loja. – Preto é absolutamente seguro.

Mas Dick estava decidido: meias, de qualquer cor, eram desnecessárias. Um trambolho, uma despesa inútil (“Já investi bastante dinheiro nesta operação”), e, afinal de contas, qualquer pessoa que encontrassem não viveria para prestar testemunho.

- Sem testemunhas! – lembrou, ao que parecia a Perry, pela milionésima vez. Irritava-o a maneira com que Dick pronunciava as duas palavras, como se resolvessem todos os problemas. Era burrice não admitir que poderia haver testemunhas que eles não vissem.

- O inesperado acontece, as coisas mudam - disse. Mas Dick, sorrindo orgulhoso, infantil, não concordava:

- Deixe de cagaço. Nada vai dar errado.

Não. Porque o plano era de Dick e, do primeiro passo ao silêncio final, traçado sem falhas.

A seguir, procuraram uma corda. Perry estudou a mercadoria em estoque, experimentado-a. Tinha servido na Marinha Mercante, entendia de cordas e conhecia vários nós. Escolheu um fio de náilon branco, residente como arame, pouco mais grosso. Discutiram quantos metros precisariam. A questão irritava Dick, pois era parte de um problema ainda maior e ele não podia, apesar da suposta perfeição de seu plano completo, estar seguro da resposta.

- Como é que eu vou saber?- acabou dizendo.

- Pois é melhor saber.

Dick tentou:

- Tem ele. Ela. O garoto e a garota. Talvez os outros dois. Mas é sábado. Talvez tenham hóspedes. Oito, digamos, talvez até doze. A única coisa de certo é que todos têm de “empacotar”.

- Parece gente demais. Pra se ter tanta certeza...

- Não é como eu te prometi, queridinho, miolo por tudo qualquer é parede?

Perry deu de ombros:

- Então é melhor comprar o rolo inteiro.

Cem metros de fio: o bastante para doze pessoas.

(CAPOTE, 1980, p. 45-47)

Nesta cena, é possível reconhecer os procedimentos de debreagem espacial, temporal e actancial (debreagem enunciva e enunciativa). Pela debreagem temporal, a referência se faz ao “então” (“no meio da tarde...”), pela debreagem espacial, a referência se faz ao “lá” (“Emporia no Kansas..., numa rua lateral.). Esses procedimentos e a presença do discurso em terceira pessoa mostram o distanciamento do narrador que instala uma debreagem enunciva, principalmente no primeiro parágrafo. O narrador projeta no enunciado um não-agora, um não-aqui, um não-eu. Depois de contextualizar o leitor, ele narra a cena com detalhes, utiliza a debreagem enunciativa interna, instala no discurso as seqüências de diálogo, que predominam na cena acima, mecanismo denominado debreagem interna. Quem conta os fatos são os próprios assassinos, o narrador dá voz a eles. Como estratégia de persuasão, o narrador utiliza nos diálogos, palavras que são da linguagem dos assassinos como: “cagaço” e “empacotar”.

No próprio discurso indireto, o narrador usa o recurso das aspas para

se distanciar do discurso e não ter a responsabilidade do que é dito. (“Mas Dick estava decidido: meias, de qualquer cor, eram desnecessárias. Um trambolho, uma despesa inútil (‘Já investi bastante dinheiro nesta operação’), e, afinal de contas, qualquer pessoa que encontrassem não viveria para prestar testemunho”).

Quando se opera a debreagem enunciva em forma de discurso indireto, percebe-se a “focalização zero”, a presença de um narrador onisciente que controla o conjunto da cena narrativa.

## 5.1 TEMPORALIZAÇÃO

Em *A sangue frio*, o narrador utiliza os dois sistemas temporais (enunciativo e enuncivo) como nas cenas transcritas a seguir:

Ao deixar Omaha, após uma noite num dormitório do Exército de Salvação, um chofer de caminhão dera-lhes carona através da fronteira de Nebraska com Iowa. Estavam, no entanto, a pé nas últimas horas. A chuva chegou quando estavam a vinte e cinco quilômetros ao norte de um povoado chamado Tenville Junction. Estava escuro no celeiro. [...]

Ontem à noite haviam jantado vários pratos de sopa do Exército de salvação e, hoje, o único alimento tinha sido algumas barras de chocolate e gosma de mascar que Dick roubara que um balcão de uma drogaria.

- Tem mais chocolate?- perguntou Perry.

Não, mas ainda havia goma de mascar. Dividiram, começaram a mastigar, cada um deles com dois bastões e meio de hortelã.

Perry mastigou a goma, estremeceu e embirrou.

- Que é meu anjo?, disse Dick. – O outro negócio? Por que não esquece ? Não vão ligar uma coisa a outra. Nunca.

- Talvez você esteja enganado. E, se estiver, sabe o que significa “a esquina”?

Nenhum deles se referia até então à pena máxima no Estado do Kansas: a forca, ou morte na “esquina”- nome que fora dado pelos presos da Penitenciária do Kansas ao barracão que contém todo o equipamento necessário para enforcar um homem.

- Que humorista! Estou morrendo de rir- disse Dick, riscando um fósforo para acender o cigarro.(CAPOTE, 1980, p. 224-225)

Na cena acima opera-se o sistema temporal enunciativo relacionado diretamente ao momento da enunciação, como o autor mostra com as isotopias temporais: “nas últimas horas”, “a chuva chegou”, “ontem a noite”, “hoje”, “estava escuro”. O narrador ainda instala no discurso as sequências de diálogo, simulando referência ao momento em que os atores vivem, criando a ilusão de uma reprodução real da cena. Predomina o discurso em primeira pessoa para simular a referência ao

presente. Já no sistema temporal enuncivo predomina o discurso em terceira pessoa como demonstramos nas cenas a seguir:

Na noite de 17 de novembro de 1959, terça-feira, Floyd Wells estava em sua cela com fone de um rádio de galena nos ouvidos. Ouvia as notícias. (CAPOTE, 1980, p. 189)

Sexta-feira, 13 de maio- primeira data marcada para a execução de Smith e Hickock-, passou em brancas nuvens, tendo a Corte Suprema do Kansas concedido uma protelação pendente do resultado dos apelos para novo julgamento, pedido por seus advogados. Na época, o veredicto de Andrews estava sendo revisto na mesma Corte. (CAPOTE, 1980, p. 379)

Nas cenas acima, nota-se o sistema enuncivo - os momentos de referência são instalados no enunciado objetivado como em: “Na noite de 17 de novembro de 1959, terça-feira”, “Sexta-feira, 13 de maio”- (isotopias que marcam a temporalidade cultural, nesse caso, a semana). O autor utiliza o discurso em terceira pessoa para simular a referência ao momento passado – ancoragem espacial anterior e criar a impressão de realidade.

O narrador conta o crime de acordo com os depoimentos dos envolvidos (amigos das vítimas, moradores e assassinos). As narrações vão desde a descoberta do crime e a repercussão na cidade à prisão e morte dos assassinos. Os fatos são contados, conforme as versões dos amigos, moradores da cidade e dos criminosos. Nos três primeiros capítulos, as cenas em que há as versões (ações) dos assassinos são separadas das outras em que há as versões dos moradores. Um pequeno espaço em branco na página as separa. Apesar de serem separadas e de estarem em espaços diferentes, o momento (o tempo) é o mesmo como mostramos a seguir em duas de várias cenas do capítulo II: “Pessoas desconhecidas”. As cenas, transcritas abaixo, que aqui vamos classificá-las como cena 1 e cena 2, estão na mesma página.

#### Cena 1

Outro fato, mais simples e mais feio, era que daqui em diante uma congregação tranquila de vizinhos e velhos amigos teria, subitamente, que suportar a experiência da desconfiança mútua. Acreditavam, o que era compreensível, que os assassinos encontravam-se entre eles, e, até o último homem, endossavam a opinião de Arthur Clutter, irmão do falecido, que numa conversa com os jornalistas no saguão de um hotel de Garden City, no dia 17 de novembro, dissera:

- Aposto quanto quiserem que, quando tudo isso esclarecer, irão descobrir

que foi uma pessoa a menos de vinte quilômetros do lugar onde estamos agora. (CAPOTE, 1980, p. 105)

#### Cena 2

A cerca de seiscentos e cinqüenta quilômetros a leste do lugar onde Artur Clutter se achava, dois rapazes compartilhavam da mesma mesa no Eagle Buffet – um restaurante em Kansas City. Um deles (rosto estreito, um gato azul tatuado na mão direita) acabava de devorar vários sanduíches de salada de galinha e agora espiava o companheiro de refeições: um hamburger intocado e um copo de root beer no qual três aspirinas começavam a dissolver.

- Perry, meu anjo- disse Dick-, você não está querendo esse sanduíche? Deixe que fico com ele. (CAPOTE, 1980, p. 105)

A cena 1 narra a preocupação dos moradores com o crime e com a identidade do assassino. Enquanto o irmão do senhor Clutter falava com os jornalistas sobre o criminoso no dia “17 de novembro”, os verdadeiros assassinos estavam num restaurante saciando a fome (cena 2), bem distantes de Holcomb. “A cerca de seiscentos e cinquenta quilômetros a leste do lugar onde Artur Clutter se achava, dois rapazes compartilhavam da mesma mesa no Eagle Buffet”. Apesar de as cenas estarem separadas (por um espaço em branco) e estarem em espaços diferentes, elas ocorrem ao mesmo tempo (simultaneamente). A simultaneidade da cena provoca ainda uma leitura mais dinâmica, movimentada, real. É como se o leitor estivesse assistindo a um filme.

Essa aproximação das cenas cria um efeito irônico na narração. Cada cena é narrada sob um ponto de vista diferente, um ponto de vista é determinado pela posição enunciativa dos moradores da cidade e o outro pela posição dos assassinos. É uma estratégia para o narrador simular seu distanciamento e controlar o conjunto da cena narrativa. Mesmo assim, a presença do enunciador é marcada pela sua ironia.

Nas cenas abaixo mostramos outro exemplo semelhante.

#### Cena 1

“Matrimônio CLutter-English no sábado”. Esse título, na página social do Telegram, de Garden City, do dia 23 de novembro, surpreendeu a muitos dos seus leitores. Beverly, segunda das filhas sobreviventes do Sr Clutter, casara-se com o Sr Vere Edward English- o jovem estudante de biologia de quem estava noiva havia tanto tempo”. (CAPOTE, 1980, p. 127-128, grifo do autor)

#### Cena 2

Era o segundo dia no México, até agora estava gostando: até mesmo da comida. Atravessaram a fronteira em Laredo, no Texas, na manhã de 23 de novembro, e passaram a primeira noite num bordel de San Luis Potosí. Estavam a trezentos e vinte quilômetros do seu próximo destino, Cidade do México. (CAPOTE, 1980, p. 128)



Apesar de acontecerem em espaços diferentes as duas cenas acima ocorrem ao mesmo tempo (presente/presente), no dia 23 de novembro. Esta simultaneidade, que predomina no livro, provoca uma leitura movimentada, real. É como se o leitor estivesse assistindo a um filme, como já observamos.

Já no último capítulo as intercalações das cenas são feitas pelo tempo/passado e tempo/presente ou ao contrário. Algumas são separadas por um espaço em branco e outras por pequenos textos que parecem ser trechos datados “retirados” de cartas escritas pelos dois assassinos, mas o espaço (cadeia) é o mesmo como verificamos no excerto abaixo:

*Quinta-feira, 10 de março. O xerife deu uma busca geral. Inspeccionou todas as celas e encontrou um faca escondida debaixo do colchão de Dick. O que ele teria em mente? (Sorrisos).*

Não que Perry achasse motivo para rir, pois Dick, empunhando uma arma perigosa, poderia ter desempenhado um papel decisivo nos seus próprios planos. À medida que as semanas passavam, familiarizara-se com a vida na praça do Tribunal. [...] A cela de Dick não tinha janela, dava para um corredor amplo e a fachada de outras celas.  
(CAPOTE, 1980, p. 313)

Nos trechos acima, as isotopias figurativas “xerife”, “celas”, “faca”, “corredor”, “colchão” nos remetem ao ambiente cadeia e a mudança na letra (em itálico) e a data no primeiro texto mostram para o leitor o simulacro de um trecho de uma carta provavelmente escrita por Perry no tempo passado. A partir do trecho, o narrador dá continuidade à cena que apresenta o tempo presente.

## 5.2 OS ATORES ASSASSINOS EM: A SANGUE FRIO

### 5.2.1 Dick: o bom filho, mas assassino

Durante o percurso, os atores mudam seus papéis temáticos. Dick, por exemplo, assume papéis temáticos diferentes de acordo com o espaço em que está. Quando está no ambiente familiar é o filho bondoso e sentimental, já quando está com Perry, é um ator assassino, frio, calculista e corajoso. Para os pais, os atos ilícitos dele, eram cometidos por causa de um acidente que ele sofreu e bateu com a

cabeça. Já Perry, apesar de suas mudanças de humor, assume o papel temático de rapaz conturbado, problemático em qualquer espaço.

Bertrand (2000, p. 326) diz que o sujeito não é estável ou imutável do começo ao fim. Segundo ele, o estatuto do ator modifica-se no decorrer do texto sendo apreendido num percurso que se poderia formular da seguinte maneira: uma redução de sua “superfície de ser”. Bertrand (2000, p. 327) ainda explica :

Sob o ponto de vista teórico, o actante sujeito é primeiramente produzido pelas relações juntivas nas quais se insere e que lhe dão sentido, valor e existência. São as relações com os objetos, por meio dos programas narrativos. Mas o sujeito é também produto de sua história: seus programas realizados são sua memória narrativa, formam a base de sua competência posterior, convertendo-se assim, de uma forma ou de outra, em programas de uso para outros projetos.

A cena, transcrita a seguir, mostra Dick com a família, (espaço familiar), depois de cometer o crime:

Alguns quilômetros ao norte, na agradável cozinha de uma fazendola modesta, Dick consumia um almoço de domingo. Os outros na mesa – pai, mãe, irmão mais moço- não notaram nada de diferente no seu jeito. Chegara ao meio dia, beijara a mãe, respondera rapidamente às perguntas que seu pai fizera a respeito da suposta viagem noturna a Fort scott e sentara-se para comer, o mesmo de sempre. Terminada a refeição, os três homens da família instalaram-se na sala para ver na TV um jogo de basquete. Mal começara quando o pai surpreendeu-se com Dick roncando. Comentou com o rapaz mais moço que nunca pensara ver o dia em que Dick preferiria dormir a ver basquete. Não podia compreender, é claro, como Dick estava cansado; não sabia que o filho que dormia tinha entre outras coisas, dirigido mil duzentos e oitenta quilômetros nas últimas vinte e quatro horas. (Capote, 1980, p. 90)

As figuras “cozinha”, “fazendola modesta”, “almoço”, “domingo”, “mesa”, “pai”, “mãe”, “irmão”, “sala” “TV”, “jogo” tecem a isotopia figurativa que concretiza o espaço do lar (familiar) e remetem ao tema da família, da união.

No ambiente familiar, destacam-se em Dick as paixões do amor e do respeito. Essas paixões são concretizadas com suas atitudes quando chega em casa. Ele “beijara a mãe” e “respondera as perguntas do pai”. Dick assume o papel temático de bom filho, de um rapaz de família que se preocupa com os pais.

A cena a seguir mostra Dick fora do ambiente familiar, mas preocupado com os pais. A lembrança da família também muda o seu comportamento:

Pararam num bar. Dick tomou três Orange Blossoms. Após o terceiro, sugeriu abruptamente:

- E papai? Sinto muito por ele- ah, Jesus, um velho tão bonzinho! E minha mãe- você a viu. E eles? Comigo lá no México. Ou sei lá onde. Mas sei lá onde. Conheço papai. Vai querer pagar. Como já fez antes. E não vai poder – tá velho, ta doente, não tem nada.

- Compreendo- disse Perry pensativo. Sem ser bondoso era sentimental, e a afeição de Dick pelos pais, a declarada preocupação com eles, tocava-o. (CAPOTE, 1980, p.119)

Nota-se que Dick está fora do espaço familiar. As figuras “bar”, “três orange blossoms” (bebida) concretizam a projeção espacial “bar” (fora do espaço familiar), mas as figuras “papai”, “Jesus”, “velho”, “bonzinho”, “doente” presentes no diálogo mostram a sua preocupação com os pais. Aqui também assume o papel de filho preocupado.

Como no ambiente familiar Dick assume o papel de “bom filho”, a família o considera como tal como vemos na cena transcrita abaixo em que o pai dele presta depoimento à polícia:

– Meu filho não tem nada de errado, Sr NY e - disse o Sr Hickock . – Um atleta destacado – sempre no primeiro time da escola. Basquete! Baisebol! Futebol! Dick sempre foi o jogador principal. E bom aluno também, nota dez em várias matérias. História. Desenho Mecânico. Queria ir para a universidade depois que acabou o ginásio. Ser engenheiro. Mas a gente não podia. Não havia dinheiro. Nunca tivemos dinheiro (...) acho que Dick ficou sentido de não ir para a universidade. O primeiro trabalho dele foi com a Estrada de Ferro Santa Fé... Continuo achar que ele fez essas coisas (passar cheques sem fundo) por causa do desastre de carri, Bateu com a cabeça. Depois disso nunca mais foi o mesmo. Jogando, passando cheques sem fundo. (CAPOTE, 1980, p. 197).

As figuras “atleta”, “time”, “jogador”, “aluno”, “nota”, “matérias” demonstram que Dick se dedicava ao esporte e também aos estudos. E as figuras “trabalho”, “estrada de ferro” concretizam a projeção do ator, compondo o percurso que vai da escola ao trabalho. Nesta cena, é ainda atribuído a ele o papel temático de estudioso e trabalhador.

Para justificar as atitudes “erradas”, o pai de Dick cita o acidente e também demonstra culpa por não poder pagar seus estudos: “Acho que Dick ficou sentido de não ir para a universidade”.

Na cena acima, o discurso narrativo está submetido ao ponto de vista do pai. O narrador está presente, mas utiliza o ponto de vista do ator pai para orientar e estruturar seu enunciado. É uma estratégia para ocultar sua posição enunciativa e se distanciar do discurso.

Já quando está fora do ambiente familiar, principalmente na companhia

de Perry, ele assume o papel temático de um homem corajoso, dominador, frio e na maioria das vezes irônico, como na cena do trecho que transcrevemos abaixo em que os dois conversam sobre o crime que cometeram:

-Não admira que vocês esteja nervoso- disse Dick. – Deixa disso, meu anjo. Deixa de cagaço. Deu certo. Saiu perfeito.  
 - Isso muito me surpreende, considerando tudo – disse Perry. A tranqüilidade de seu tom sublimava a malícia da resposta. Mas Dick aceitou-a, chegou até sorrir , e seu sorriso era uma proposta hábil. “Eis aqui, dizia o sorriso, um tipo cheio de personalidade, simpático, afável, um sujeito que você pode confiar. Até mesmo com uma navalha na mão fazendo-lhe a barba”. (CAPOTE, 1980, p. 108).

Na cena acima as figuras “sorriso”, “personalidade”, “simpático”, “afável”, “navalha” concretizam a coragem e a frieza de Dick e demonstram que o ator não está preocupado com o assassinato que cometeu.

### 5.2.2 Perry: o problemático

Já o ator Perry sempre demonstrou ser revoltado em qualquer espaço. Perto ou longe da família, era um sujeito instável, problemático, agressivo, que se faz de vítima e revoltado com sua infância sem pai.

Abaixo, transcrevemos um trecho da carta escrita pela irmã de Perry enviada a ele:

“Agora o mais importante: papai não é responsável pelos erros ou más ações. O que você fez, certo ou errado, foi você que fez. Pelo que sei, você tem vivido sua vida sempre como quis, sem pensar nas circunstâncias ou nas pessoas que lhe querem bem e que possam ser feridas. Sua carta sugere que os outros são culpados por todos os seus problemas, nunca você mesmo.” (CAPOTE, 1980, p. 169).

Na cena, transcrita a seguir, há o diálogo entre o investigador do assassinato, Nye, e a irmã de Perry, Sra Barbara Johnson:

- A senhora compreende. Trabalhamos na presunção de que seu irmão deve procurá-la. Escrever ou telefonar. Ou vir aqui.  
 - Espero que não. Para falar a verdade, ele nem sabe que mudamos. Pensa que ainda estou em Denver. Por favor, se o senhor o encontrar, não

dê meu endereço. Tenho medo.

- A senhora diz isso porque acha que ele pode feri-la? Fisicamente?

Ela parou e pensou. Incapaz de decidir, disse que não sabia.

- Mas eu tenho medo dele. Sempre tive. Ele parece às vezes tão carinhoso e simpático. Delicado. Chora fácil. Às vezes é a música que o deixa assim: quando menino chorava quando via um crepúsculo bonito. Ou a lua. Ah, ele engana a gente. Faz a gente ter pena dele. (CAPOTE, 1980, p. 217).

Os dois trechos acima mostram que a própria irmã reconhece que o irmão é revoltado e problemático. No livro, o narrador transcreve toda carta, inclusive com assinatura, com o objetivo de sustentar as características e personalidade de Perry apresentadas na narrativa pelo narrador que atribui a palavra à irmã. No primeiro trecho, as isotopias figurativas “erros”, “más ações”, “circunstâncias”, “feridas”, “culpados”, “problemas” concretizam o sujeito Perry como problemático e tecem o tema da revolta. Com as isotopias figurativas e a utilização da carta, o narrador se isenta, utilizando o recurso da debreagem, e causa ainda mais a impressão de real.

Na conversa com o investigador, a personalidade de Perry também fica submetida ao do ponto de vista da irmã. É ela quem fala do jeito dele. O narrador oculta sua posição enunciativa. As figuras “medo”, “carinhoso”, “simpático”, “delicado”, “choro”, “engana”, “pena” concretizam o sujeito Perry como instável e como aquele que se faz de “vítima”.

Por não terem variações de comportamento patêmico e mudanças no papel temático como há em Perry e Dick, vamos analisar a construção dos atores vítimas no próximo capítulo “Formas de Vida”.

## 6. AS FORMAS DE VIDA DOS ATORES

Segundo Landowski, (2002, p. 33), todos os modos de ser ou formas de vida são adquiridos no meio em que vivemos. Cada grupo ou comunidade tem as suas marcas sociais e culturais que os diferencia um dos outros, criando uma identidade própria.

Na construção da narrativa, o narrador descreve as formas de vida dos assassinos e das vítimas que, além de compor o cotidiano de cada um, individualiza-os. Essa descrição cria um vínculo e intimidade entre o enunciatário e os atores. Nesse trabalho, vamos mostrar como o narrador apresenta as formas de vida que também é uma estratégia, para envolver o leitor e construir um simulacro da realidade.

### 6.1 OS ASSASSINOS

Ao contrário da família Clutter, os dois assassinos Perry e Dick, tinham uma vida mais atribulada, acidentada, desprogramada. Sem estabilidade financeira, os dois eram irresponsáveis e sonhadores. Roubos, furtos e crime se tornavam um meio de vida para eles, uma forma de conquistarem seus objetivos.

Apesar da vida atribulada, Dick tinha uma família correta, humilde, com princípios e que lhe dava apoio. Ele tinha uma boa relação com os pais, mas fora de casa se mostrava uma pessoa invejosa. Casou-se várias vezes e se separou. Não tinha nenhuma estabilidade financeira. Viajava, dava cheques sem fundo e nunca se fixava num emprego. Já Perry vem de uma família desestruturada e cheia de problemas que influenciaram seu modo de vida. Por causa de um acidente que sofreu, suas pernas eram cheias de cicatrizes, doíam tanto que se tornou um “viciado” em aspirina. Era solitário e revoltado. Levava uma vida acidentada sem compromissos e sem emprego. Perry não tinha nenhuma religião, mas era supersticioso:

Perry sempre fora um “solitário”, sem “amigos de verdade”. Mas tinha medo de deixar Dick. Só de pensar nisso, ficava “meio doente”. (CAPOTE, 1980, p. 149, grifos do autor).

Perry tinha respeito por superstições como o número treze, cabelos vermelhos, flores brancas, padres atravessando a estrada, sonhar com cobras. (CAPOTE, 1980, p. 52).

## PERRY X DICK

Os dois assassinos tinham perfis diferentes. Perry, por exemplo, teve uma infância marcada pela mãe alcoólatra e o pai ausente. Ele viveu num orfanato, da onde fugiu várias vezes para procurar o pai perdido. No livro, o narrador reproduz cartas do pai, de uma irmã e de um amigo de Perry enviadas a ele. As cartas, além de ajudarem a descrever o comportamento do rapaz que era atormentado pelo passado, configuram-se como uma estratégia que cria uma ilusão de veracidade dos fatos.

Abaixo, transcrevemos um trecho da carta do pai enviada para a Junta de Livramento Condicional na tentativa de ajudar seu filho a conseguir livramento condicional da Penitenciária do Estado do Kansas - “um documento que Perry lera pelo menos cem vezes, nunca indiferente”, relata o narrador. O título é “História da Vida do Meu Filho”. Na carta, o pai escreveu como foi a vida de Perry desde a infância:

“Tudo começou quando minha mulher queria ir para a cidade viver uma vida de loucura. E acabou se indo por causa disso. Eu deixei ela ir e disse Adeus quando ela tomou o carro e me deixou (foi na época da depressão). As crianças todas choraram alto. ...Ficou brava e disse que ia fazer as crianças me odiar e, fez mesmo, menos Perry ... Ele era diferente. Ela vivia bebendo pela rua, vivia com rapazola.

Levei Perry para minha casa para viver comigo... Perry ia à escola o mais que podia. Não gostava muito. Ele aprende rápido e nunca arrumou encrenca com os outros meninos. Só quando um valentão provocava. Descobriram que ele estava disposto a lutar pelos seus direitos. Foi como criei meus filhos. Depois de uma briga, Perry passou a ser o Rei dos meninos no colégio. Isso aborreceu a diretora e ela veio me falar que Perry estava brigando no colégio. ... Eu disse que Perry tinha o direito de se defender.

....Perry não é nenhum anjo e já se portou mal muitas vezes, feito todo menino... Não quero ocultar as coisas erradas que fez. Tem de pagar por elas, a lei é quem manda e agora ele já sabe disso.

“JUVENTUDE- Perry se alistou na Marinha Mercante na Segunda Guerra. Fomos para o Alasca. Eu caçava para vender peles e Perry trabalhava na Comissão de Estradas do Alasca, daí saiu e foi para a estrada de ferro por uns tempos. Não encontrava um trabalho em que sentisse bem.

... Teve várias namoradas, logo que descobria que uma delas estava maltratando ele ou menosprezando-o, ele abandonava ela. Até onde sei nunca se casou. Minhas brigas com a mãe dele devem ter assustado um pouco.

... Perry gosta de ser seu próprio patrão e se derem uma oportunidade de emprego que seja do teu agrado ... Nada de ser bruto com ele. É muito sensível, se magoa com qualquer coisa e eu também sou assim.

Da maneira que eu vejo: Perry aprendeu uma lição que não vai esquecer nunca. A liberdade é tudo para ele e nunca mais ele vai se ver detrás das grades.

Como eu sei bem que Perry é bom de coração se tratarem dele direito. Tratar ele mal é o mesmo que arrumar briga com uma serra viva. ... Perry sabe o que presta para ele. Sabe que a vida é curta e boa demais para passar por trás das grades.” (CAPOTE, 1980, p.151-155).

No excerto acima definido no livro como carta, que foi aqui resumida, o narrador conta história de vida de Perry na perspectiva do pai. Vamos transcrever abaixo um trecho da carta da irmã de Perry que ele recebeu ainda na prisão.

“Sinceramente – e com todo amor por você Perry, pois você é meu único irmão vivo e o tio de meus filhos, não posso dizer que sou da mesma opinião de você quanto ao nosso pai e à sua prisão justa ou saudável.

[...] o mais importante: papai não é responsável pelos erros ou más ações. O que você fez, certo ou errado, foi você que fez. Pelo que sei, você tem vivido a sua vida como sempre quis, sem pensar nas circunstâncias ou nas pessoas que lhe querem bem e que possam ser feridas. Se você sabe disso ou não, sua prisão é embaraçosa quanto pra mim quanto para o papai. Não pelo que você fez, mas porque não mostra sinais de arrependimento sincero e parece que não respeita leis, gente, nem nada. Sua carta sugere que os outros são culpados por todos os seus problemas, nunca você mesmo.

Sinto que você pode fazer tudo a que se decidir e fazer bem, mas o que é que você quer fazer?

... Papai viveu e você mostra ignorância quando o chama de inculto e incapaz de compreender o “significado científico” dos problemas da vida. Você é o único a quem papai quer bem- em suma- você é a família dele.

... Você é mais inteligente que os outros, mas seu raciocínio está confuso. Talvez seja uma consequência de sua prisão. Seja como for – a responsabilidade é exclusivamente sua e só você poderá superar essa parte de sua vida. Espero que você me escreva logo. Com amor e bênçãos, sua irmã e seu cunhado, Bárbara, Frederick e família”. (CAPOTE, 1980, p. 167-171).

Na carta, a irmã revela bem a personalidade de Perry e faz críticas ao comportamento do irmão que, segundo ela, se faz de vítima: “Sua carta sugere que os outros são culpados por todos os seus problemas, nunca você mesmo”.

Abaixo, transcrevemos um trecho da carta do companheiro de cela e amigo de Perry, Willie Jay. Desalentado, mas não desencantado, teimou em cortejar a alma de Perry até o dia do livramento e partida deste e na véspera escreveu Perry



uma carta de despedida assim finalizada:

“Você é um homem de paixões exaltadas, um homem esfomeado que não sabe direito seu apetite, um homem profundamente frustrado tentando projetar seu individualismo contra um fundo rígido de conformismo”.  
[...] Você é forte, mas tem uma falha, e, a não ser que aprenda a controlá-la, a falha acabará mais forte que sua força e o derrotará. A falha? Reação emocional explosiva, desproporcional ao motivo. Por quê? Porque esta ira desarrazoada diante dos que estão felizes e satisfeitos- este desprezo cada vez maior pelas pessoas e o desejo de magoá-las? [...] Pode acumular com sucesso, mas não acumula sucessos, pois é seu próprio inimigo e não lhe é permitido desfrutar suas conquistas”. (CAPOTE, 1980, p. 54-55)

A carta do companheiro de cela explicita bem o modo de ser de Perry e suas paixões pela perspectiva do ator Willie Jay. A descrição figurativa e o uso de predicados atribuídos a ele criam impressões referenciais do modo de ser frustrado e individualista de Perry. O narrador utiliza a carta como um recurso de debreagem para atribuir a voz ao outro, no caso acima, Willie Jay. Essa estratégia imprime “realidade” e um fazer-creer nos fatos.

Dick Hickock, o comparsa de Perry no assassinato, era um tipo ambicioso, inteligente, bem humorado e é pintado como “esperto” e “valente”:

Na verdade, era bem inteligente. Um teste de inteligência dera-lhe uma média 130. A média dentro ou fora da prisão, oscila entre 90 e 110.  
[...] Talvez Dick fosse grosso ou mesmo, como dizia Willie-Jay, um “valentão ordinário”. Mesmo assim Dick era divertido, esperto, realista, ele “sabia das coisas”, não havia nuvens em torno de sua cabeça ou palha em seus cabelos. Além disso, ao contrário de Willie-Jay, não criticava as exóticas aspirações de Perry. Estava disposto a ouvir, entusiasmar-se, compartilhar com ele de suas visões de “tesouros garantidos” à sua espera, ocultos em mares mexicanos ou selvas brasileiras (CAPOTE, 1980, p. 55).

No trecho acima, o narrador expõe, pelo discurso indireto, a média do teste de inteligência para concretizar a capacidade intelectual de Dick que conforme diz o enunciado era “divertido”, “esperto”, “realista” e “sabia das coisas”.

Dick planejou o crime e via em Perry a concretização disso:

Dick convencera-se de que Perry era aquela raridade: um “assassino nato”. Absolutamente era, mas desprovido de consciência e capaz de desferir, com ou sem motivos, a sangue frio, golpes mortais. Dick tinha uma teoria de que esse dom poderia, sob a sua supervisão, ser explorado com lucros (CAPOTE, 1980, p. 68).

O objetivo de Perry era procurar tesouro nas águas do México e Dick

fingia que acreditava, por exemplo, em todas as histórias de tesouros escondidos e compartilhava “dos sonhos de vagabundo de praia”, coisas que nada o atraíam. Na verdade, ele tinha outros planos, como mostramos na cena abaixo:

Dick desejava “uma vida comum”, um negócio seu, casa, um cavalo para montar, um carro novo e “muitas louras”. Era importante, no entanto, que Perry, não suspeitasse disso- pelo menos até que Perry, com seu dom, tivesse auxiliado nas ambições de Dick” (CAPOTE, 1980, p. 68).

No excerto acima, as figuras “negócio”, “casa”, “cavalo”, “carro”, “louras” concretizam o modo de ser ambicioso. Nota-se ainda que a presença do narrador é marcada pela ironia em dizer que “Dick desejava uma vida comum”. Ele até usa o recurso das aspas para atribuir o enunciado “uma vida comum” ao ator, mas depois expõe as ambições de Dick que não parecem tão modestas e muito menos comuns como, por exemplo, ter “muitas louras”. Percebe-se uma dissimulação transparente.

Em depoimento à polícia, o pai de Dick tenta justificar seus atos ilícitos:

“[...] acho que Dick ficou sentido de não poder ir para a universidade. O primeiro trabalho dele foi com a Estrada de Ferro Santa Fé, em Kansas City. Setenta e cinco dólares por semana. Achava que dava pra casar, então se casou com Carol. Tiveram três filhos. Mas os dois viviam uma vida dispendiosa, comprando coisas que não podiam pagar, e Dick deu para passar cheques. Continuo a achar que fez essas coisas por causa do desastre de carro. Bateu com a cabeça” (CAPOTE, 1980, p. 197).

No trecho acima, o narrador mostra pela perspectiva do pai, os motivos pelos quais Dick possa ter entrado para o mundo do crime. As justificativas pelos atos do filho são concretizadas nos enunciados: “ficou sentido de não poder ir para a universidade”, (que remete a revolta em não conseguir o que desejava ) e “ fez essas coisas por causa do desastre de carro. Bateu com a cabeça”- (que remete a um problema mental, a não normalidade, falta de consciência).

Já quando narrador expõe o depoimento do próprio Dick à polícia, nota-se, que, em relação à família Dick não tinha nenhum problema que justificasse alguma revolta, pelo contrário, mostra-se satisfeito e com uma família estruturada:

- Nunca tivemos muito dinheiro, mas também não passamos miséria – disse Hickock. – A gente sempre teve roupa limpa e alguma coisa pra comer. Meu pai era severo. Não ficava satisfeito enquanto não me via fazendo alguma coisa. Mas a gente se entendia- nenhuma briga séria. Meus pais não discutiam. Não me lembro de uma só briga. Minha mãe é formidável. Papai também é um bom sujeito. Fizeram o que podiam por mim. (CAPOTE, 1980,p. 259)

## 6.2 OS CLUTTER

A família Clutter vivia na área rural da pequena cidade de Holcomb no Kansas, que possui uma atmosfera mais de “faroeste” que de “meio oeste”.

O sotaque local tem uma farpa do nasal das planícies, uma nasalidade de vaqueiros, e os homens, muitos deles, usam as calças justas das fronteiras, chapéus e botas de salto alto, e bico fino. A terra é plana e as paisagens assustadoramente vastas. (CAPOTE, 1980, p.5)

A família era muito tradicional e respeitada na cidade, tinha boas condições financeiras, uma vida regrada, acomodada, programada e seguia os preceitos religiosos da Igreja Metodista. Trabalhar, caçar, ver televisão, comparecer aos eventos sociais da escola, fazer parte dos ensaios do coral e ir aos cultos aos domingos e comparecer às reuniões da igreja, essa era a rotina dos Clutter.

O senhor Clutter, por exemplo, prezava muito o nome da família, era sistemático, religioso e respeitava à risca as regras da igreja. Não fumava, não tomava bebidas alcoólicas e evitava pessoas que as apreciavam:

Esta circunstância não limitava seus círculos sociais, pois estes círculos eram formados por membros da Primeira Igreja Metodista de Garden City, congregação de mil e setecentas almas, tão abstêmicos em sua maioria quanto desejava o senhor Clutter. (CAPOTE, 1980, p.13).

Como uma moça de família, Nancy era “bondosa”, “simpática”, “prestativa”, tinha horários para chegar em casa e só podia namorar um rapaz que pertencia à mesma religião, mas estava apaixonada por Bobby Rupp que era católico.

“Deveria estar em casa às dez da noite em dias de semana e à meia noite aos sábados [...] A família dos Rupp era católica e a dos Clutter metodista, fato que, por si só, deveria ser suficiente para terminar com quaisquer idéias que ela e o menino pudessem ter de se casarem um dia.” (CAPOTE, 1980, p.11)

As mesmas “leis” eram impostas ao irmão, Kenyon que era mais solitário, ligado à natureza e bem parecido com a mãe, a senhora Clutter, uma mulher que vivia isolada em casa, depressiva e sem muitas perspectivas.

Durante a semana, o Sr Clutter administrava a fazenda, a esposa “doente” ficava em casa e os filhos estudavam. Como de costume, todos os domingos, a família ia à igreja, mas, num domingo de novembro eles não

compareceram. A rotina foi quebrada e os moradores da pacata Holcomb descobriram o crime que chocou a todos:

Susan, nesta manhã de domingo, estava na janela olhando a rua. Uma moça alta, lânguida, de rosto pálido e oval e belíssimos olhos azul-pálidos. Suas mãos são extraordinárias: dedos longos, flexíveis, nervosamente elegantes. Vestida para ir à igreja, esperava cada instante o Chevrolet dos Clutter, pois também comparecia ao culto acompanhada pela família Clutter. Ao invés, chegara Ewalt com a estranha história.

Mas Susan não tinha explicações, nem sua mãe, que comentou:

- Se tivesse havido mudança de planos, tenho certeza que teriam telefonado. Por que você não liga para eles Susan? É capaz de estarem dormindo.

- E foi o que eu fiz- disse Susan, em declarações posteriores. – Liguei para lá e deixei o telefone tocar – pelo menos tive a impressão de que estava tocando - , ah, um minuto ou até mais. Ninguém atendeu, portanto o Sr Ewalt sugeriu que fôssemos até a casa deles tentar acordá-los. Mas, quando chegamos lá, eu não quis. Não quis entrar na casa. Tive medo, não sei por que, nunca me passou pela cabeça – quer dizer, uma coisa dessas não passa pela cabeça da gente. Mas o sol estava tão forte, tudo tão claro e quieto. E então vi os carros todos lá, até a velha camioneta do Kenyon. O Sr. Ewalt estava com a roupa de trabalho. Tinha lama nas botas. Achava que não estava vestido de maneira adequada para visitar os Clutter. Principalmente porque nunca os tinha visitado antes. Finalmente, Nancy disse que ia comigo. Fomos até a porta da cozinha, que, é claro, não estava trancada. A única pessoa que trancava as portas lá era a Sr. Helm – a família nunca. Nós entramos e eu vi logo que eles não tinham tomado café. Não havia pratos, nada no fogão. Daí notei uma coisa esquisita: a bolsa de Nancy estava no chão, meio aberta. Atravessamos a sala, paramos na beira da escada. O quarto de Nancy fica bem acima. Chamei seu nome comecei a subir os degraus, e Nancy Ewalt me seguiu. O barulho de nossos passos me assustava mais que tudo; tão alto e tudo tão quieto. A porta do quarto de Nancy estava aberta. As cortinas também, o sol batia no quarto inteiro. Não me lembro de ter gritado. Nancy Ewalt disse que gritei – gritei, gritei e gritei. Só me lembro do ursinho de Nancy me olhando. E de Nancy. E de sair correndo...

Nesse interim, o Sr Ewalt decidira que talvez ele não devesse ter permitido que as moças entrassem na casa sozinhas. Estava saindo do carro, preparando-se para ir ao encontro delas quando ouviu os gritos, mas antes que pudesse chegar à casa, as meninas já corriam em sua direção. Sua filha gritou:

- Ela está morta - e jogou-se nos seus braços – É verdade, papai! Nancy está morta!

- Morreu nada! Nem diga isso. Não ouse dizer isso. Está só com o nariz sangrando. Ela tem isso sempre, umas hemorragias terríveis no nariz, só isso.

- Tem sangue demais. Sangue nas paredes. Você não viu direito.

- Não entendi nada- depôs mais tarde o Sr. Ewalt. –Pensei que a menina estivesse ferida. Achei que a primeira coisa a fazer era chamar a ambulância. A Sr. Kidwell – Susan- me disse que tinha telefone na cozinha. Achei-o, bem onde ela disse que estava. Mas o fone estava fora do gancho e , quando o levantei, vi que tinham cortado o fio. (CAPOTE, 1980, p 73-74)

O atraso dos Clutter para ir à igreja causou estranheza aos amigos da família porque isso não era comum acontecer. A quebra dessa rotina deixou todos

preocupados porque o Sr. Clutter não deixava os compromissos de lado, principalmente aqueles ligados à igreja.

A cena acima mostra como os Clutters tinham uma vida regrada e eram vistos como uma família que levava a sério os compromissos e esse comportamento se concretiza na fala de Suzan: “- Se tivesse havido mudança de planos, tenho certeza que teriam telefonado”.

Além de mudar a rotina da cidade, o crime mudou os estados de alma, as paixões dos moradores que até então viviam num local calmo e tranquilo como mostra a cena abaixo:

- Por essas bandas- segundo o proprietário de uma loja de ferragens de Garden City – trancas e fechaduras é o que mais se vende. Ninguém se importa com a marca. Basta que tranquem. (...) Terça-feira de madrugada, um bando de caçadores de faisão vindo do Colorado (forasteiros, desconhecedores da tragédia local) espantou-se com o que viu enquanto atravessava os prados e passava por Holcomb: janelas iluminadas em quase todas as casas, nos aposentos iluminados, pessoas vestidas da cabeça aos pés, às vezes famílias inteiras que permaneciam acordadas à noite, atentas observando e ouvindo. De que tinham medo? “Pode acontecer de novo.” Com algumas variações, era a resposta normal. No entanto, uma mulher, uma professor, observou: ‘As coisas não iriam tão longe se não tivesse sido com os Clutter mas com outros que não fossem tão respeitados, prósperos, seguros. Mas aquela família representava por aqui tudo a que as pessoas dão valor e respeitam, e uma coisa dessa acontecer com eles é como ouvir dizer que Deus não existe. Tira o sentido da vida. É mais depressão que medo’. Outro fato, mais simples e mais feio, era que daqui em diante uma congregação tranqüila de vizinhos e velhos amigos teria, subitamente, que suportar a experiência da desconfiança mútua. (CAPOTE, 1980, p. 104-105)

As figuras “trancas”, “fechaduras”, “madrugada”, “janelas iluminadas”, “casas”, “pessoas vestidas”, “acordadas”, “observando”, “depressão”, “medo”, “desconfiança”, concretizam as mudanças de estado dos sujeitos moradores que passam a vivenciar o estado passional de medo e querem entrar em conjunção com a segurança. O efeito de sentido da figurativização, além de concretizar a paixão do medo, também cria ilusão de verdade.

Abaixo vamos descrever o modo de vida de cada ator da família

Clutter:

NANCY

No livro *A sangue frio*, o narrador utiliza muito o recurso da

figurativização, da referencialização e da ancoragem espacial para reforçar a leitura de não-ficção e construir um simulacro da realidade, como na cena transcrita abaixo, que mostra ao leitor, o quarto de Nancy Clutter. A disposição dos móveis e os objetos presentes na cena não só constroem o ambiente do quarto como também compõem sua forma de vida.

O quarto de Nancy era o menor de todos, e também o de mais personalidade: um quarto de menina, claro e engomado como um saio de bailarina. As paredes, o teto e tudo mais, com exceção de uma penteadeira e uma escrivaninha, ou eram cor-de-rosa ou azul ou branco. A cama, rosa e branca, cheia de travesseiros azuis, era dominada por um enorme urso de pelúcia rosa e branco: um prêmio que Bobby ganhara na feira municipal graças à sua boa pontaria na espingarda. Um quadro de avisos de cortiça, pintado de cor-de-rosa, dependurado sobre uma penteadeira de babados brancos, gardênias secas, remanescentes de um antigo buquê, pregadas a ela, e ainda cartões do Dia dos Namorados, receitas de jornal, fotografias do sobrinho [...]. (CAPOTE, 1980, p. 69).

Segundo Fiorin (2005, p. 90), os discursos figurativos têm uma função descritiva ou representativa. Nessa cena, a ancoragem espacial figurativa que compõe o quarto é descrito com as figuras: “cama cor-de-rosa”, “urso de pelúcia”, “quadro”, “babados brancos”, “fotografias”, “flores”, “cartões” que não apenas ornamentam o texto, mas também constroem um simulacro real do ambiente de Nancy e concretizam o modo de ser romântico da moça. A distribuição dos referentes, objetos do mundo “real”, que estão presentes na cena, cria a impressão de verdade.

Ela, como toda garota da sua idade, era meiga, vaidosa e tinha suas preferências:

[...] a terceira coisa que mais gostava: um relógio de ouro. Em segundo lugar estava seu gato mais antigo (Envirude) e, até mesmo acima de Envirude, estava o anel de noivado de Bobby, sinal de namoro firme, usado (isto é, quando era usado, pois bastava um desentendimento para sumir do dedo) no polegar, pois mesmo forrado com esparadrapo não cabia em outro dedo. Nancy era uma garota engraçadinha, magra, dona de uma agilidade infantil e o que nela havia de mais gracioso eram os cabelos curtos e brilhantes (cem escovadelas pela manhã, outras tantas à noite) e a textura suave da pele. Mas eram seus olhos, bem separados, escuros e translúcidos –cerveja preta vista contra a luz -, que a tornavam simpática à primeira vista, que anunciavam sua pureza de alma, sua ponderada e, no entanto facilmente desencadeada bondade. (CAPOTE, 1980, p. 25).

No trecho acima, as figuras “anel de noivado”, “relógio de ouro”, “cabelos curtos e brilhantes” (cem escovadelas pela manhã, outras tantas à noite),

“textura suave da pele” criam, além do simulacro de uma adolescente romântica, o simulacro de uma jovem vaidosa.

Além de romântica, o narrador mostra que Nancy era muito esforçada, prestativa e tinha uma vida corrida como descreve a cena abaixo:

Nancy sentia como dever seu orientar as moças mais jovens, quando a ela recorriam, em questões de cozinha, de costura, de música. Ou, o que era mais comum, trazer-lhe suas confidências. Onde encontrava tempo e conseguia “dirigir aquela casa enorme”, ser estudante de boas notas, presidir sua classe, dirigir o programa do 4-H e a Liga de Jovens Metodistas, montar com perícia, ser uma excelente musicista, vencedora anual na feira do condado (conservas, trabalhos de agulha, arranjos florais)- como uma jovem com menos de dezessete anos suportava uma carga tão grande, e ainda o fazer sem vaidade, apenas com garbo, era um enigma para a comunidade. Resolviam-no dizendo: “Ela tem caráter. Saiu ao pai” (CAPOTE, 1980, p. 23).

Na cena, o percurso figurativo construído pelas figuras “dever”, “orientar”, “cozinha”, “costura”, “música”, “casa”, “estudante”, “Liga de Jovens”, “musicista” concretiza o modo de ser esforçado de Nancy.

## HEBERT WILLIAN CLUTTER

O fazendeiro, Hebert Willian Clutter, era o cidadão mais popular da comunidade, presidente da Conferência de Organizações Rurais do Kansas e seu nome era olhado com respeito pelos agricultores, homem culto, bem sucedido e líder da Igreja Metodista, prezava os bons costumes da época. O Sr. Clutter, como era conhecido, tinha quarenta e oito anos de idade e tinha uma excelente forma física:

Acordava bem cedo, as manhãs, em geral, começavam às seis e meia da manhã: “baldes de leite batendo um contra o outro”. Como não tomava café, nem chá, acostumava iniciar o dia com o estômago vazio. “Não fumava e nem bebia. Você bebe?”, era a primeira pergunta que fazia a quem lhe pedia emprego, era a única exigência que ele fazia. Fora isso, o Sr. Clutter era conhecido pela sua bondade, imparcialidade e por pagar bem os funcionários (CAPOTE, 1980, p. 10).

[...] passava das sete quando acordou no sábado, 14 de novembro de 1959. Como sempre sua mulher prolongaria o sono o máximo possível. No entanto, o Sr. Clutter, à medida que se barbeava, tomava o chuveiro e se vestia com calças de veludo cotelê, blusão de couro de vaqueiro e botas macias com esporas, não temia acordá-la: não dormiam no mesmo quarto. Por muitos anos dormira sozinho no quarto principal, no andar térreo da casa – uma casa de dois andares, catorze aposentos de madeira e tijolos (CAPOTE, 1980, p. 12).

A isotopia figurativa do tempo: “cedo”, manhãs”, “seis e meia da manhã”, “sete”, “sábado”, a isotopia figurativa do ator, “calças”, blusão de couro”, “vaqueiro”, “botas”, “esporas”, e a isotopia do espaço, “casa”, “dois andares”, “catorze aposentos” concretizam o modo de ser do senhor Clutter como um homem trabalhador do campo e rico.

As experiências do principiante davam certo. Em parte porque, nos primeiros anos, Herb trabalhava dezoito horas por dia. Contratemplos surgiam: a colheita de trigo falhara por duas vezes [...], mas ao fim de dez anos os domínios do Sr. Clutter consistiam em mais de oitocentos acres de sua propriedade e mais de três mil arrendados. Isso como diziam seus companheiros, era um bom avanço (CAPOTE, 1980, pg. 15).

O trecho acima mostra o percurso do Sr Clutter para entrar em conjunção com a riqueza. “Herb trabalhava dezoito horas por dia... mas ao fim de dez anos os domínios do Sr. Clutter consistiam em mais de oitocentos acres de sua propriedade e mais de três mil arrendados”. Tal constatação do narrador concretiza o tema da riqueza. A posse de terras, era e ainda é vista pela sociedade capitalista como sinônimo de riqueza e status:

Como homem culto, bem-sucedido em sua profissão como republicano eminente e líder da igreja-embora fosse a Igreja Metodista-, o Sr. Clutter tinha o direito de precedência entre a elite local, mas, assim como nunca entrara para sócio do Country Club de Garden City, também nunca procurara se associar ao grupo dominante. Pelo contrário, pois as diversões oferecidas não eram suas. Não se interessava por jogo de cartas, golfe, coquetéis ou jantares servidos às dez da noite – ou por qualquer passa tempo que não “produzisse”. Esse o motivo por que, em vez de estar jogando golfe nessa manhã de sábado, o Sr. Clutter estava presidindo uma reunião do Clube dos 4H de Finney. [4H significa Head, Heart, Hands, Health] “Aprendemos a fazer, fazendo” é o seu lema (CAPOTE, 1980, p. 43, grifo do autor).

A cena acima figurativiza o Sr Clutter como o tipo de homem americano rico “bem-sucedido” e conservador. “[...] assim como nunca entrara para sócio do Country Club de Garden City, também nunca procurara se associar ao grupo dominante. Pelo contrário, pois as diversões oferecidas não eram suas.”.

Nessa cena também é concretizada a forma de vida da sociedade capitalista da década de 50. As figuras “republicano”, “líder”, “elite”, “sócio”, “clube”, “direito”, “precedência”, “grupo dominante”, “jogo”, “golfe”, “coquetéis”, “jantares” concretizam o comportamento do homem americano capitalista. Essas figuras nos



fazem alusão ao valor da riqueza.

O narrador procura simular neutralidade, mas não se isenta do discurso ao descrever o ator e expor, por exemplo, o comportamento das pessoas que faziam parte da elite americana da época. Nota-se na cena acima o uso do discurso indireto e um narrador observador que manifesta sua ironia e seu ponto de vista com relação aos valores da elite local com o uso de adjetivos como: “homem culto”, “bem-sucedido”, “republicano eminente”, “grupo dominante”. O narrador ainda se refere às atividades do grupo dominante como “diversões”. No enunciado ‘Não se interessava por jogo de cartas, golfe, coquetéis ou jantares servidos às dez da noite – ou por qualquer passa tempo que não “produzisse”’, o ponto de vista do narrador é assumido pelo ator Sr Clutter quando usa o recurso das aspas na palavra “produzisse”.

## BONNIE FOX

Bonnie Fox “era nervosa” e sofria de “pequenas fugas”, fazia tratamentos com psicanalista. Filha única de um fazendeiro próspero foi levada a acreditar que a vida fosse uma seqüência de acontecimentos agradáveis. Chegou a se inscrever como aluna de enfermagem no Hospital Saint Rose, no Kansas, mas logo depois admitiu que não nasceu para trabalhar como enfermeira: as realidades de um hospital faziam-lhe mal. Arrependia-se, no entanto, de não ter completado o curso e recebido o diploma, “só para provar”, como dissera a uma amiga, “que pelo menos em alguma coisa fora bem sucedida” (1980, p.33).

Depois de uma depressão pós-parto dos dois últimos filhos, Bonnie vivia em clima de angústia. Tinha uns “dias bons” e, uma vez ou outra, estes se prolongavam em semanas e meses:

O quarto, raras vezes abandonado, era austero. Tivesse a cama sido feita, uma visita o pensaria permanentemente desocupado. Uma cama de carvalho, uma escrivaninha de noqueira, a mesa de cabeceira: nada mais, exceto abajures, uma janela com cortinas e um quadro de Jesus andando sobre as águas. Era como se, tornando o quarto impessoal, não trazendo seus pertences íntimo, deixando-os misturados aos de seu marido, ela minorasse a ofensa de não compartilhar seus aposentos. A única gaveta utilizada na escrivaninha continha um vidro de Vick vaporub, Kleenex, uma bolsa elétrica de aquecimento, algumas camisolas brancas e meias também brancas de algodão. Sempre usava meias quando se deitava, estava

sempre com frio. Pelo mesmo motivo, tinha o costume de deixar as janelas do quarto fechadas (CAPOTE, 1980, p. 36).

A descrição do quarto mostra bem a personalidade da Sra. Clutter. A depressão, tristeza e angústia do ator são concretizadas pelo retrato que o narrador faz do quarto: o “austero”, sem muitos objetos e móveis, “não trazendo objetos íntimos”, “uma bolsa elétrica de aquecimento”, “meias brancas de algodão”. As figuras constroem um simulacro do quarto dela.

Bonnie não gostava de estar em festas, eventos e reuniões, ficava isolada e como de costume estava quase sempre “indisposta”. As pessoas já conheciam esse seu jeito “esquisito” e a respeitavam como relata o narrador no trecho abaixo:

No penúltimo verão, num escaldante domingo de agosto, quando se encontrava isolada, um incidente desagradável acontecera. Havia, então, hóspedes na casa: um grupo de convidados para colher amoras e, entre eles, Wilma Kidwell, mãe de Susan. Assim como a maior parte das pessoas convidadas pelos Clutter, a Sra. Kidwell aceitaria a ausência da dona de casa sem comentários, presumindo, como de costume, que estava “indisposta” ou então em “Wichita”. De qualquer maneira, quando chegara a hora de visitar o pomar, a Sra. Kidwell recusara: criada na cidade, cansava-se com facilidade, preferia ficar na casa. Enquanto esperava o regresso dos outros, ouvira um choro dolorido.

- Bonnie?-chamou. Subiu as escadas, correu até o seu quarto. Abrindo a porta, o calor acumulado no quarto foi como se mãos súbitas e terríveis lhe tampassem a boca. Correu para abrir a janela.

- Não!- gritou Bonnie. – Não estou com calor. Estou com frio. Estou gelada. Meu Deus, meu Deus, não deixe ninguém me ver assim (CAPOTE, 1980, p. 37).

De todos da família, Bonnie era a mais diferente. Seguia os preceitos da religião, os bons costumes, mas vivia num mundo distante, “isolada” e angustiada.

Percebe-se, nesses excertos, que as figuras que concretizam o modo de vida “triste” e “depressivo” de Bonnie remetem ao tema da alienação, numa alusão irônica ao poder que o dinheiro tem em oferecer status, realização profissional, mas não o poder de proporcionar a felicidade. O enunciado: “Filha única de um fazendeiro próspero foi levada a acreditar que a vida fosse uma seqüência de acontecimentos agradáveis” mostra a alienação presente na sociedade capitalista que é concretizada no comportamento e modo de vida do ator Bonnie Clutter.

## KENYON CLUTTER

Kenyon Clutter, 15 anos, gostava de caçar, era sensível e reticente. Fisicamente não lembrava nem o pai e nem a mãe. Era magro e o fato de usar óculos o impedia de participar de competições esportivas na escola. Não tinha muitos amigos, o mais chegado era Bob Jones. O mais importante para Kenyon eram as caçadas de fim de semana.

Tinha apenas um amigo mais chegado: Bob Jones... Mas ultimamente as coisas andavam mudadas entre ele e o amigo. Não haviam brigado, nenhum afastamento declarado, nada, a não ser que Bob, com dezesseis anos, começara a namorar firme, o que significava que Kenyon, um ano mais moço e ainda demasiado adolescente, não podia mais contar com sua companhia.

O mais importante para Kenyon eram as caçadas de fim de semana ao longo das margens do rio: vagando, dormindo envoltos em cobertores, ouvindo na aurora o barulho de asas, pé ante pé movendo-se em direção ao som [...] Kenyon não desperdiçava uma hora com uma menina, quando podia gastá-la com armas, cavalos, ferramentas, maquinaria, até mesmo com livros. Se Bob não estava, preferia ficar só, pois, em temperamento, era mais filho de Bonnie que do Sr Clutter, um menino sensível e reticente (CAPOTE, 1980, p. 49-50).

Kenyon era forte, mas com a falta de coordenação muscular de um rapaz fraco. Este defeito, agravado pela incapacidade de agir sem óculos, impedia-o de participar nos esportes de equipe (basquete e beisebol), a principal ocupação dos meninos que poderiam ser seus amigos.

Na cena acima, o narrador mostra que Kenyon gosta mesmo da vida do campo, as figuras “armas, cavalos, ferramentas, maquinarias”, “rio” concretizam seu gosto pela caça e pela natureza. Seu jeito era mais parecido com o da mãe. Gostava de ficar sozinho e não tinha muitas amizades. “Se Bob não estava, preferia ficar só, pois, em temperamento, era mais filho de Bonnie que do Sr Clutter”. Os mais próximos diziam que ele “vivia num mundo só dele”.

## 7. PAIXÕES EM A SANGUE FRIO

Nesse capítulo, vamos verificar quais são as paixões presentes em *A sangue frio* e como elas modificam o estado do sujeito, seu comportamento e ações.

Em *A sangue frio* há uma coerência de paixões. De um lado, o da família Clutter, estão mais presentes: a amizade, o amor, a harmonia, a fraternidade que demonstram uma forma de vida calma, unida, tradicional, eufórica; já do outro lado, o dos assassinos, estão ódio, raiva, culpa, medo, inveja, falta e carência, todas essas paixões demonstram uma forma de vida agitada, desunida, aventureira, disfórica.

Aqui, vamos detalhar melhor as paixões dos atores assassinos porque são mais complexas (com vários percursos passionais) que as paixões da família Clutter que são simples, próprias de cada ator e com uma única relação modal.

### 7.1 PAIXÕES DE PERRY E DICK

Os dois atores assassinos, Perry e Dick, são sujeitos problemáticos caracterizados por confrontações modais: /querer fazer/ e /poder fazer/, mas /dever não fazer/. Abaixo vamos relatar três cenas. A cena 1 mostra os dois atores se preparando para o crime, na cena 2, o ator Perry descreve seu medo antes do crime e a cena 3 mostra o momento em que eles, principalmente Perry, ficaram atormentados depois do assassinato que cometeram :

#### Cena 1

Dick dirigia um sedã Chevrolet 1949. Quando Perry entrou, examinou o banco traseiro, procurando o violão. Ao lado outro instrumento: uma espingarda, calibre 32, nova em folha, de cano azul, uma lanterna, uma faca de pesca, um par de luvas de couro e uma roupa de caça completa.

- Vai usar isso aí?- perguntou Perry indicando a roupa.

- Vai ser fácil... Prometo a você meu anjo, vamos espalhar miolo por tudo quanto é parede.

- Espalhar miolos- disse Perry.

- Nada vai dar errado.

(CAPOTE, 1980, p. 28).

#### Cena 2

- Estávamos sentados lá (em frente a casa dos empregados dos Clutter) e a luz se acendeu e apagou de novo. Me deu cagaço de verdade. Disse pro

Dick que não contasse comigo. Se ia levar a cabo que fosse sozinho. Ele ligou o carro, eu pensei: a gente vai embora, graças a Deus. Sempre confiei nas minhas intuições. Mas no meio do caminho, Dick parou. Tava chateado à beça. Eu sabia o que pensava: “Arrumei esse negócio grande, viemos até aqui e agora esse cretino quer dar pra trás”. Ele disse: “Você acha que não tenho peito para fazer o troço sozinho. Vai ver se tenho ou não”. Havia bebida no carro. Tomamos um gole cada um e eu disse: “Ta certo Dick, estou com você”. Voltamos então.

Dick botou as luvas, eu já tinha posto as minhas. Ele pegou a faca e a lanterna. Eu estava com a espingarda. A casa era tremenda com aquele luar. Parecia vazia, Me lembro até que torci pra não ter ninguém...”

A porta da casa estava aberta [...] “Nós queremos que o senhor nos mostre onde está o cofre”, disse Dick ao senhor Clutter (CAPOTE, 1980, p.281).

### Cena 3

Estavam a trezentos e vinte quilômetros da cidade do México .

- Sabe o que eu acho, Dick? Deve haver alguma coisa de errado com a gente. Pra fazer o que fizemos.

- Fizemos o quê?

- Lá.

Dick guardou os binóculos na caixa de couro, um receptáculo de luxo com as iniciais H.W.C gravadas. Estava aborrecido. Aborrecido como o diabo. Por que é que Perry não podia calar a boca? Puxa vida, que adiantava estar sempre puxando o assunto? Era chato. Especialmente depois que combinaram, mais ou menos, não falar mais no raio da coisa. Apenas esquecê-la.

Perry insistiu:

- Tem de haver alguma coisa de errado com a pessoa que faz uma coisa assim.

- Não me põe na mesa meu querido. Eu sou normal. – E Dick falava sério. Achava-se um sujeito equilibrado. Tanto como qualquer outro, talvez apenas um pouco mais esperto que os demais. Mas Perry... Na opinião de Dick havia “alguma coisa de errado” no “pequeno Perry”.

[...] Quando Perry perguntara a Dick: “Sabe o que eu penso?”, estava ciente de que iniciava uma conversa que desgostaria Dick, e que ele mesmo gostaria de evitar. Concordava com Dick: pra que falar nisso? Mas não conseguia parar. Ataques de desamparo ocorriam-lhe, momentos em que “lembrava coisas”- luz azul explodindo num quarto escuro, os olhos de vidro de um grande urso de brinquedo – e vozes, algumas palavras especialmente, começavam a importunar-lhe a mente: “Ai, não! Ai, por favor! Não! Não! Não! Não! Ai, por favor não, por favor! Alguns ruídos: um dólar de prata rodando no assoalho, botas subindo em escadas de madeira dura, e os barulhos de respiração, suspiros de um homem com a traquéia cortada” (CAPOTE, 1980, p. 130-132).

As cenas acima exemplificam os tormentos dos criminosos que entram em conflito. No início do percurso (cena 1), antes do crime, são submetidos ao desejo, e modalizados pelo querer-fazer como se nota no enunciado “vamos espalhar miolos por tudo quanto é parede” e dotados de meios (espingarda, faca, luvas...), que lhes atribui o poder-fazer, porém depois (cena 2) são submetidos à proibição, pelo dever-não-fazer, como verificamos nos enunciados: “ Me deu cagaço de verdade. Disse pro Dick que não contasse comigo”. “Torci pra não ter ninguém”.

Mesmo modalizados pelo dever-não-fazer concretizam a ação (crime) para entrar em conjunção com o objeto valor (dinheiro), como notamos no enunciado: “Nós só queremos saber onde está o cofre”.

Depois do crime (cena 3), passam por transformações modais e mudanças de estado. Do estado de confiança passam para o arrependimento, concretiza-se a paixão da culpa voltada para o passado que é verificada logo no início da cena pelo enunciado: “Sabe o que eu acho, Dick? Deve haver alguma coisa de errado com a gente. Pra fazer o que fizemos.” O ator Perry passa a raciocinar sobre o assassinato que cometeram. Essa consciência do dever-não-fazer gera a paixão da raiva e do temor em Dick: “Por que é que Perry não podia calar a boca?”. O esquecimento o aliviaria do medo. Conforme diz Fontanille (2004, p. 97) o sujeito atemorizado tem uma postura de rejeição ou de fuga em relação ao objeto.

O sentimento de culpa atormentava Perry que passou do estado de arrependimento (culpa) para uma modulação tensiva concretizada no enunciado: “Ataques de desamparo ocorriam-lhe, momentos em que lembrava coisas” [...] e vozes, algumas palavras especialmente, começavam a importunar-lhe a mente”.

Da culpa, Perry passa ao estado do temor. Não queria ficar sozinho. “Tinha medo de deixar Dick. Só de pensar nisso, ficava meio doente, como se estivesse tentando decidir se pulava ou não de um trem andando”. (Capote, 1980, p. 149). E o estado de temor era tanto que Perry passou a um estado de dor física como vamos verificar no excerto a seguir:

Foi quando Dick deixou seu companheiro (Perry) na Washateria (lavanderia), prometendo voltar para apanhá-lo em uma hora.

Perry não tirava o olho do relógio na parede. Às dez e meia começou a se preocupar. Às onze, as pernas latejavam de dor- sempre um sinal de pânico iminente – seu medo que Dick chamava de cagaço. Mastigou uma aspirina e tentou apagar as idéias que passavam pela sua cabeça.

[...] Mais alguns minutos e de novo estava convencido da prisão de Dick. As dores nas pernas recrudesceram percorrendo pelo seu corpo, e os odores da lavanderia – um vapor fedorento – subitamente lhe causaram náuseas, empurrando pela porta afora. Ficou com ânsias de vômito...

Então Dick veio até ele.

- Ei, Perry! “Ta doente?”

O som da voz de Dick foi como uma injeção de um narcótico potente, uma droga que, invadindo suas veias, produzia um delírio de sensações contraditórias: tensão e alívio, fúria e afeição. Avançou para Dick de punhos cerrados:

- Seu filho da puta!

- Vamos embora- disse Dick sorrindo- hoje, a gente come de novo (CAPOTE, 1980, p.231, 232).

Perry tinha medo de Dick ser preso e esse sentimento provocara em Perry dores físicas como vemos no enunciado “as pernas latejavam de dor”, “náuseas”, “ânsias de vômito”. Logo, com a volta de Dick, passou do estado de medo a uma mistura de paixões como verificamos no próprio enunciado: “O som da voz de Dick foi como uma injeção de um narcótico potente, uma droga que, invadindo suas veias, produzia um delírio de sensações contraditórias: tensão e alívio, fúria e afeição”.

Na cena abaixo, observamos a mudança de estado e uma modulação tensiva em Dick que ainda é questionado por Perry sobre o crime:

- Mas no todo foi perfeito (crime). Isolamos a bola. Tá perdida e vai continuar perdida. Não há uma só relação com a gente- disse Dick.

- Eu te digo uma.

Perry fora longe demais e prosseguiu:

- Floyd. Não é esse o nome dele?

Um golpe baixo, mas Dick o merecia, sua confiança parecia uma pipa de que se precisasse tirar linha. Mesmo assim, Perry observou com algum receio os sintomas de fúria transformando a expressão de Dick: o queixo, os lábios, todo o rosto relaxando. Pequenas bolhas de saliva surgiram no canto da boca. Se saísse briga, Perry sabia que podia se defender (CAPOTE, 1980, p. 108).

Nota-se a mudança no estado de alma de Dick, em seu comportamento passional. Do estado confiante, como verificamos no enunciado “no todo foi perfeito... não há uma só relação com a gente”, ele passa para o estado tensivo provocado pela paixão da fúria que muda o estado físico do ator, como descreve o narrador: “os sintomas de fúria transformando a expressão de Dick: o queixo, os lábios, todo o rosto relaxando. Pequenas bolhas de saliva surgiram no canto da boca”.

Em Dick se destaca a paixão da inveja. E era esse sentimento que o motivava a roubar e até matar, caso fosse necessário. A inveja gerava em Dick a paixão do ódio como vemos, a seguir, na descrição do narrador :

Tivera inveja, quando menino, do filho de um vizinho que fora até a Costa do Golfo nuns feriados e voltara com uma caixa cheia de conchas e esmigalhara, uma por uma, com um martelo. A inveja não o deixava nunca. O inimigo era todo aquele que fosse “alguém” que ele queria ser ou possuísse algo que ele quisesse.

“Por exemplo, o homem que vira na piscina no Fonatinebleau. [...] Tinha sua idade –vinte e oito ou trinta anos-. Talvez fosse “um jogador profissional ou advogado, talvez um gangster de Chicago. Fosse o que

fosse, tinha jeito de quem conhecia as glórias do dinheiro e do poder. Tudo isso lhe pertencia, mas ele, Dick, nunca teria nada. Por que esse filho da puta tinha tudo e ele nada? Por que esse figurão filho da mãe tinha tanta sorte? Com uma faca na mão, ele, Dick, tinha o poder. Figurões filhos da mãe como aquele que tomassem cuidado ou ele “os abriria para que um pouquinho de sua sorte se derramasse pelo chão” (CAPOTE, 1980, p. 238-239).

Na cena acima Dick quer tirar do outro (vizinho), o que ele tem (as conchas). A inveja o levava a destruí-las: “esmigalhara, uma por uma, com um martelo”. De acordo com Ésquilo (2000, p.69), citado por Aristóteles em *Retórica das paixões* “invejam-se os que estão próximos...”.

A carência e a falta também estão presentes em *A sangue frio*. Elas geram paixões como medo, fúria, inveja, ódio entre outras que são marcantes nos atores assassinos. O narrador mostra em várias cenas as necessidades dos criminosos para que o leitor possa entender suas atitudes e ações. É como se ele quisesse dar uma justificativa pelos atos ilícitos que os dois cometem.

A ambição de Dick o tornara mais invejoso. Queria estar em conjunção com o dinheiro e ser igual ao homem que tinha o poder. A falta (privação social) que instala as modalizações ( querer ter / saber não poder ter / crer não poder) gera a paixão da inveja e, conseqüentemente, o sentimento de ódio como vemos no enunciado: “Por que esse filho da puta tinha tudo e ele nada? Por que esse figurão filho da mãe tinha tanta sorte?”. As figuras “glórias”, “poder”, “dinheiro”, “jogador”, “advogado”, “gangster” concretizam a paixão da inveja em Dick e o tema do “poder”, fruto da sociedade capitalista, onde poucos têm muito e muitos não têm nada. No capitalismo, quem tem o objeto valor “dinheiro” ganha o poder. Assim a inveja passa também a ser fruto da diferença existente entre os ricos e os pobres. Aqui reforçamos, nossa análise com o pensamento de Aristóteles (2000, p. 67) que afirma: “Com relação aos objetos de inveja, quase todos dão origem a esse sentimento, principalmente aqueles que nós próprios ou desejamos, ou cremos que devem pertencer-nos, ou aqueles cuja aquisição aumentamos um pouco nossa superioridade ou diminuimos um pouco nossa inferioridade”.

A carência (privação natural) também está presente em *A sangue frio*. Durante as viagens cometiam delitos, passavam fome e até frio. A carência de comida e abrigo, assim como a falta de dinheiro, levam os dois atores a cometer mais delitos, como, por exemplo, passar cheques sem fundo. A modalização



presente na carência é /querer ter/, /saber poder ter/,/sentir não poder-ter/ como verificamos na cena abaixo.

Estava escuro no celeiro.  
 Perry ,encharcado e tremendo, caiu ao de Dick.  
 - Estou morto de frio.  
 Tinha fome também. Morto de fome.  
 - Tem mais chocolate?- perguntou Perry;  
 Não, mas ainda havia goma de mascar. (...) O problema era a falta de dinheiro. A total falta de dinheiro levava Dick a decidir que o próximo passo seria voltar a Kansas City, o único lugar, onde poderiam passar, com sucesso, “uma porção de cheques sem fundo” (CAPOTE, 1980, p. 223-224).

Na cena acima, os atores sentem a carência (necessidade) de um abrigo quente ou algo para comer. “Estou morto de frio”, “Tinha fome também”. Da privação natural (sentir não poder ter) passam para a falta (privação social): “A falta de dinheiro”. As duas privações geram um novo percurso que é o de cometer delito como “passar cheque sem fundo” para buscar o objeto valor, nesse caso, “comida”.

A falta e a carência geram as paixões do ódio, do medo, da culpa, da inveja que concretizam a forma de vida atribulada, aventureira e disfórica dos atores Perry e Dick.

As formas de vida, as paixões demonstram os modos de ser e as identidades dos atores, seus percursos passionais e mudanças de estado respectivamente.

### 7.1.2 OS ESTADOS DE ALMA DOS CLUTTER

Abaixo, vamos demonstrar em alguns trechos, algumas paixões da família Clutter que prezava os eventos religiosos da igreja Metodista, da qual o Sr Clutter era líder:

A Sra Clutter calculava que a casa poderia acumular vinte hóspedes para as festas do Dia de Ação de Graças. Os outros teriam que ficar em motéis ou com os vizinhos. Na família Clutter a reunião do Dia de Ação de Graças era um rodízio anual, e, neste ano, o anfitrião seria o Sr Clutter, Tinha, pois, de ser feito, mas coincidindo, como era o caso, com o casamento de Beverly, uma das filhas, que estudava e vivia em Kansas”. (CAPOTE, 1980, p. 36)

No excerto acima, destaca-se a isotopia da tradicionalidade, concretizada pelas figuras “Dia”, “Ação de Graças”, “reunião”, “rodízio anual”, que

remete ao tema da religiosidade presente na família Clutter. No excerto abaixo, destacamos as paixões da fraternidade e da amizade:

O Sr Clutter presidia o Clube dos 4-H de Finney (4-H significa Head, Heart, Hands, Health= Saber, Sentir, Servir e Saúde) “Aprendemos a fazer, fazendo” é o seu lema. Trata-se de uma organização nacional com filiais em outros países, cujo propósito é ajudar aqueles que habitam as áreas rurais- principalmente as crianças- a desenvolver suas habilidades práticas e seu caráter moral. Nancy e Kenyon eram membros conscienciosos desde os seis anos de idade (CAPOTE, 1980, p.43).

Nota-se na cena acima a preocupação da família em servir e ajudar o próximo. O Sr Clutter e os dois filhos fazem parte do Clube que ajuda os moradores rurais. Destaca-se também a união da família na participação do Clube: “Nancy e Kenyon eram membros conscienciosos desde os seis anos de idade”.

Nancy também era líder da Liga de Jovens Metodistas. Nela se destaca o companheirismo e a amizade: “Sentia como dever seu orientar as moças mais jovens, quando a ela recorriam, em questões de cozinha, de costura, de música, Ou, o que era mais comum, trazer-lhe suas confidências” (CAPOTE, 1980, p. 23). A garota também era romântica, tinha um diário onde anotava algumas ocorrências: “O verão chegou. Para sempre, espero. Sue apareceu e fomos com Babe até o rio. Sue tocou flauta. Vaga Lumes. Amo-o de verdade” (CAPOTE, 1980, p. 70).

Em, Kenyon, observamos a tranquilidade e o espírito aventureiro. Ao contrário dos garotos da escola, não gostava de jogar futebol e sim de caçar nos fins de semana. Não era como a irmã, que vivia rodeada de amigos e nem namorava. Ele era mais parecido com a mãe. A Sra. Clutter é a única da família em que se destaca a tristeza. Sempre depressiva, ficava isolada das demais pessoas e estava sempre “indisposta”.

A construção da dimensão patêmica de cada ator é também uma estratégia de veridicção que configura duas formas de vida que se opõem: as das vítimas e a dos assassinos. Enquanto os Clutter são regrados, bons, estão em conjução com bens materiais e afetivos e têm como objeto valor a felicidade da família e da comunidade, Dick e Perry não são regrados, são maus, são carentes e como a eles tudo falta têm como objeto valor ter o que os outros têm, mesmo que isso custe a vida de uma família.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise do livro, *A sangue frio*, percebemos que utilizando-se de estratégias lingüísticas de veridicção, o autor cria para o leitor uma ilusão de realidade que remete à não-ficção, mas ao simular a narrativa do crime reinterpreta as informações colhidas sobre ele. Tal procedimento torna seu texto um romance e não uma reportagem.

Em *A sangue frio*, a utilização de diferentes estratégias lingüísticas (debreagem, figuratividade, referencialização, formas vida, paixões) criam no romance a ilusão de realidade, "um parecer verdadeiro", imprimindo ao texto o efeito de veridicção. Essas estratégias de veridicção da literatura somadas às técnicas de apuração do jornalismo (entrevistas, apuração dos fatos, investigação) usadas na composição do texto configuram *A sangue frio* como literatura jornalística e constroem para o enunciatário-leitor o simulacro de uma história real.

A produção do texto se fixa nas características literárias: o autor narra cena a cena com diálogos, utiliza os discursos indireto, indireto livre, discursos figurativos e detalhistas, descreve as características e transformações de comportamentos e ainda tem estilo irônico. A literariedade está presente em *A sangue frio* e Bertrand (2003, p.23) afirma que uma das propriedades reconhecidas no texto dito "literário" é que, diferentemente do conto oral, do artigo de imprensa ou outras formas de discurso, ele incorpora seu contexto e contém em si mesmo o seu "código semântico": ele integra assim, atualizado por seu leitor e independente das intenções do seu autor, as condições suficientes para sua legibilidade.

O livro narra pela voz de um enunciador-narrador a história do assassinato da família Clutter. Esse enunciador-narrador onisciente usa várias estratégias lingüísticas de veridicção, como, por exemplo, o mecanismo da debreagem, que distancia o enunciador-narrador do discurso. De acordo com Bertrand (2003, p. 90), a debreagem é a condição primária para que se manifeste o discurso sensato e partilhável: ela permite estabelecer, e assim objetivar, o universo do "ele" (para a pessoa), o universo do "lá" (para o espaço) e o universo do "então" (para o tempo)". O efeito de realidade também é produzido pelas debreagens internas que criam ilusão de situação de "real" do diálogo.

O enunciatário-narrador ainda utiliza o recurso da temporalização com o uso de dois sistemas temporais: um relacionado diretamente ao momento da enunciação (sistema enunciatário) e outro em função de momentos de referência instalados no enunciado (sistema enuncivo). Nessas passagens, predomina o discurso em primeira pessoa, os diálogos. Dessa forma, o enunciatário tem a impressão de que são os próprios atores que estão narrando as cenas. O enunciatário-narrador cria uma ilusão de realidade, um “parecer verdadeiro”.

No livro estão presentes outras estratégias de verificação que tornam as cenas mais próximas do mundo natural, como o uso da figuratividade. As figuras apresentadas no livro, conforme diz Bertrand (2003, p.161), constroem um simulacro da realidade, representando, dessa forma, o mundo dito real.

Mesmo utilizando-se do recurso da debreagem, na construção da narrativa, verificamos um enunciatário-narrador onisciente, que controla o conjunto da cena narrativa, sabe mais que os atores e entra em sua interioridade. A partir das análises, notamos ainda os modos de presença do enunciatário-narrador que deixa marcado no texto seu ponto de vista, muitas vezes irônico. Ele direciona, seleciona e orienta os percursos dos atores.

O mesmo enunciatário-narrador descreve as formas de vida das vítimas e dos assassinos que, além de compor o cotidiano de cada um, individualiza-os, criando intimidade entre o enunciatário e os atores. Cada um deles tem sua característica própria, sua forma de vida e suas paixões que são demonstradas no decorrer do livro.

Esses mecanismos de linguagem utilizados por Capote, que ressignificam o material coletado, atribuindo-lhes novos sentidos, nos possibilitam mostrar que a obra é uma criação literária e não um livro-reportagem, podendo ser classificada como literatura jornalística e não como jornalismo literário. E por unir tão bem as técnicas do jornalismo e da literatura, Capote consegue fazer com que quem lê a obra depare-se com um texto cujo efeito de real nos faz crer na veracidade da história narrada. As cenas tão detalhistas levam o enunciatário a refletir sobre o modo como o enunciatário-narrador produziu um texto que presentifica com tanta precisão a crueldade de dois jovens rapazes que mataram, sem ter nenhuma razão, a sangue frio, uma família inteira.

E por fim retomamos as palavras de Bertrand (2003, p. 162) porque

definem bem o romance *A sangue frio*:

O romance “realista” só o é em virtude de uma certa poética da escrita culturalmente marcada, nele a realidade não é de modo algum legível como uma verdade intrínseca, mas como um efeito específico do discurso e sua organização. [...] as clássicas unidades do discurso como descrição, narração, diálogo, monólogo interior, etc, são estratégias discursivas que, em razão de sua organização, participam da criação das impressões referenciais e criam o efeito de realidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE JORNALISMO LITERÁRIO. Disponível em: <http://www.abjl.org.br>. Visitado em 04 de junho de 2009.

ALMEIDA, S. F. *Livro-reportagem: um gênero de polêmica*. Paper. Grupo de Pesquisa Estudos Culturais Comparados em Jornalismo Literário Brasileiro. s/d.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARROS, D. L. P. de. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. 1. ed. SP: Atual, 1988.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC, 2003.

BOAS, S. V. *Fatos e ficções A sangue frio*. Disponível em (<http://www.textovivo.com.br/>). Acesso em: 26 setembro 2007.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CAPOTE. T. *A sangue frio*. Trad. Ivan Lessa, São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CLARKE, G. *Capote: uma biografia*. Trad. Lya Luft. SP: Globo, 1993.

ERBOLATO, M. L. *Técnicas de codificação em jornalismo: redação, captação e edição no jornal diário*. SP: Ática, 2001.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. SP: Cultrix, 1979.

GREIMAS, A. J. *A busca do medo: reflexões sobre um grupo de contos populares*. In: \_\_\_\_\_. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 217-33

\_\_\_\_\_.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos*

estados de alma. SP: Ática, 1993.

HOLANDA, A. B. *Dicionário Aurélio escolar da língua portuguesa*. 1. ed. RJ: Nova Fronteira, 1988.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 7. ed. SP: Contexto, 1999.

\_\_\_\_\_. FIORIN, J.L. *Semiótica das paixões: o ressentimento*. Disponível em <[www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v51-1/01-Fiorin.pdf](http://www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v51-1/01-Fiorin.pdf)>. Acesso em: 05 maio 2008.

\_\_\_\_\_. FIORIN, J.L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. SP: Ática, 1996.

SANTORO, E. *A lógica da neutralidade: um caso de aspectualização do ator*. Estudos lingüísticos. XVIII Anais de Seminários do GEL. Lorena: Pref. Municipal de Lorena, 1989, p. 348-35.

FONTANILLE, J. ; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

LANDOWSKI, E. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. Tradução de Mary A. L. de Barros. SP: Perspectiva, 2002.

LEONEL, M. C.; NASCIMENTO, E. M. F. S. et al. *Diferentes formas de manifestação do ciúme: uma perspectiva semiótica*. Estudos Lingüísticos, Campinas, Ed. Da UNICAMP, n. 33, p. 1-8, 2004. CD Rom.

LEONEL, M. C. M. ; NASCIMENTO, Edna M. F. S. . *O medo como paixão*. Estudos Lingüísticos (São Paulo), v. 35, p. 627-636, 2006.

LIMA, E. P. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri: Manole, 2004.

NASCIMENTO, E.; LEONEL, M.C. *Vidas secas: o romance e o filme*. In: CARMELINO, A. C.; PERNAMBUCO, J.; FERREIRA, L. A. (orgs.). *Nos caminhos do texto: atos de leitura*. Franca: Unifran, 2007.

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ, Graal, 1977.

SUZUKI, M. *Nem tudo é verdade, apesar de verdadeiro*. Disponível em <[www.ig.com.br/paginas/hotsites/jornalismo\\_cultural/posfacisangue.html](http://www.ig.com.br/paginas/hotsites/jornalismo_cultural/posfacisangue.html)>.



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)