

## A PENA DE MORTE E UM NOVO GÊNERO

Rildo COSSON

Universidade Federal de Pelotas

Lançado em 1966 na forma de livro, após ter sido serializado pela revista *The New Yorker* no final do ano anterior, *In Cold Blood*, de Truman Capote, relata o assassinato de uma família inteira, ocorrido numa cidadezinha do meio-oeste norte-americano, a perseguição e a prisão dos assassinos e a posterior condenação deles à morte. O livro, que consumiu seis anos de pesquisa, obteve um extraordinário sucesso de vendas<sup>1</sup> e dividiu a crítica em muitas e diversas polêmicas<sup>2</sup>. A maior delas era consequência das declarações do autor de que havia criado uma nova forma artística, o *nonfiction novel*, na qual se unia a artisticidade da literatura à factualidade do jornalismo.

Em 1998, após realizar um extensa pesquisa, Carlos Marchi publica *Fera de Macabu – A história e o romance de um condenado à morte*. A obra narra os eventos que cercaram o assassinato de uma família de

---

<sup>1</sup> *In Cold Blood* permaneceu por mais de um ano na lista dos *best-sellers*, cf. Helen S. GARSON, *Truman Capote*, New York: Frederick Ungar, 1980, p. 142. Até 1975, o livro já havia vendido 4.243.338 cópias apenas nos Estados Unidos, cf. Alice P. HACKETT and James Henry BURKE, *80 years of best-sellers- 1895-1975*. New York: R.R. Bowker Co., 1977, p. 12. No Brasil, onde foi publicado no mesmo ano de lançamento nos Estados Unidos, o livro também bateu recorde de vendas com 600.000 cópias, Cf. Arns, P. E. A Sangue-Frio. *Revista Vozes*, Petrópolis, ano 61, n. 2, p. 173-174, fev. 1967.

<sup>2</sup> Robert J. Stanton, em *Truman Capote: a primary and secondary bibliography*. Boston: G. K. Hall & Co, 1980, registra 259 entradas para o ano de 1966 contra apenas 26 de 1965. O número é relevante mesmo quando se compara com as 54 referências de 1958, ano da publicação de *Breakfast at Tiffany's* [Bonequinha de Luxo], outro grande sucesso comercial e literário de Capote. Uma visão selecionada da recepção de *In Cold*

colonos e o julgamento do suposto mandante do crime, o rico fazendeiro Motta Coqueiro, fatos ocorridos em meados do século XIX, no Brasil. Como bem diz o subtítulo, não se trata apenas de uma reportagem, pois, como adverte o autor em nota introdutória, ele entremeou os fatos com criações suas. Também não é um romance, uma vez que é uma narrativa orientada para a reconstituição verdadeira dos acontecimentos.

Como se pode perceber, essas duas obras dialogam entre si de diversas maneiras. Neste estudo, mais que determinar os vários termos desse diálogo, interessa-nos perscrutar a questão moral, que envolve a história do crime e a pena de morte, e a questão artística, que se refere à condição de gênero e ao estatuto discursivo que essas narrativas anunciam.

### *1. Aproximação Temática*

A questão moral do assassinato rendeu a Capote a posição de especialista em assuntos que envolvessem assassinos e o sistema legal destinado a puni-los. Durante os anos que se seguiram à publicação de *In Cold Blood*, Capote participou de inúmeros talk-shows, programas de rádio, palestras e até mesmo de uma subcomissão do Senado americano, falando de sua experiência com os dois assassinos da família Clutter e do que chamava de "institutionalized sadism" – a pena de morte.

---

*Blood* pode ser lida em Irving Malin, *Truman Capote's In Cold Blood: a critical handbook*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1968.

Os críticos, por sua vez, debatiam o distanciamento adotado pelo narrador de Capote e reclamavam ora da ausência de uma posição moral do autor, ora de sua excessiva identificação com um dos assassinos, Perry Smith. Com efeito, a cuidadosa caracterização do protagonista, a posposição do relato do crime ao relato de sua descoberta e o enquadramento dos fatos na corrente do American Dream indicam que *In Cold Blood* não é apenas “a true account of a multiple murder and its consequences”, como diz o seu subtítulo, mas também, e principalmente, nas palavras de seu narrador a história de “four shotgun blasts that, all told, ended six human lives”. (p. 15)<sup>3</sup>

Conforme vários críticos chamaram a atenção, Perry Smith não só se assemelha em muitos aspectos com as personagens anteriores de Capote, como também é um retrato em negativo do próprio autor. Se tal semelhança é fruto do acaso ou da inventividade do escritor nunca se saberá ao certo, mas os cuidados tomados com a caracterização de Perry como um criminoso diferenciado dos demais são inegáveis. Já na introdução da personagem, o narrador lhe nega o nome e o trata como “the young man”. Mais tarde, o leitor é conduzido a participar das inquietações e fantasias de Perry, com ênfase sobre sua puerilidade – ele sonha de olhos abertos em ser cantor em Las Vegas, compra mapas de tesouro enterrados em ilhas desertas e planeja mergulhar em busca do ouro de galeões espanhóis. A vida adversa e cruel que Perry enfrentou desde a infância – a mãe alcoólatra, o pai violento, os orfanatos, as prisões e o suicídio dos irmãos – também serve para despertar a simpatia do leitor. Ao final, preso e condenado à morte, Perry parece decidido a

---

<sup>3</sup>CAPOTE, Truman. *In cold blood. A true account of a multiple murder and its consequences*. New York: Signet Book, s.d. Todas as citações do texto serão dessa edição.  
LETRAS - Revista do Mestrado em Letras da UFSM (RS) janeiro/junho/1998. 227

cumprir seu destino, aceitando a punição imposta. Ao contrário do companheiro, ele não planeja fugir, nem luta para transformar sua pena, nem deixa de assumir a sua condição de assassino. Nada disso faz com que seu crime seja esquecido, mas torna significativa a catarse final de sua vida. Antes de ser enforcado, ele murmura: "It would be meaningless to apologize for what I did. Even inappropriate. But I do. I apologize"(p. 381).

A crítica também destacou que a ordem adotada na narrativa em muito beneficia a contrição final de Perry Smith. Ao pospor o relato do crime à sua descoberta, Capote cria um hiato na história que é preenchido com a vida miserável de Perry. O horror da descoberta dos corpos é, assim, suavizado pelo reconhecimento de que Perry, "as a child, poor and meanly treated, as a foot-loose youth, as an imprisoned man" (p. 299), teve poucas oportunidades de realização. Quando, quase ao final da narrativa, os assassinos são presos e Perry confessa o crime, relatando com detalhes como matou a família Clutter, o leitor está pronto se não a perdoar, mas a compreender que o ato de violência extrema de Perry é também uma resposta à violência a que foi submetido em toda a sua vida. Nessa perspectiva, o crime é quase impessoal, como Perry confessa ao amigo Sullivan: "it wasn't because of anything the Clutter did. They never hurt me. Like other people. Like people have all my life. Maybe it's just that the Clutter were the ones who had to pay for it" (p. 326).

Tudo isso ganha um novo significado, como não tardaram a perceber os críticos, quando o texto de Capote, inserido dentro da literatura americana, recebe uma forte carga simbólica. Ainda na primeira parte da narrativa, a apresentação em contraponto das vítimas e de seus

assassinos e as ironias do contraste daí advindo, que o narrador explora com maestria, podem ser lidas como as duas faces do American Dream. A primeira, representada pela família Clutter, é a daqueles pioneiros que se assentaram e venceram a região inóspita com fé, disciplina e razão. Tanto que o sentimento da comunidade, traduzido por um dos detetives do caso, é de que: "Of all the people in all the world, the Clutters were the least likely to be murdered" (p. 102). A segunda face, representada pelos criminosos, é a daqueles que perderam a oportunidade de ganhar a terra, dos que foram enganados pelo sonho da conquista e que vagueiam miseráveis, violentos e selvagens. Aqui a figura de Herbert Clutter como um homem saudável, proprietário bem assentado, admirado pela comunidade, devotado aos seus deveres religiosos e generoso com todos, é o exemplo do sucesso. Andy Erhart, um dos amigos íntimos de Mr. Clutter, sintetiza isso ao dizer que: "Everything Herb had, he earned -- with the help of God. He was a modest man but a proud man, as he had a right to be. He raised a fine family. He made something of his life" (p. 95). Do mesmo modo, o retrato de Perry Smith corresponde ao fracasso. Ele é um aleijado física e mentalmente, "an incessant conceiver of voyages". (p. 25), um sonhador, um vagabundo que carrega todos os seus parques pertences consigo, um mestiço de índia cherokee e irlandês que desde pequeno é "an urchin dependent, so to say, on stolen coins" (p. 220).

Ao final da leitura de *In Cold Blood* não se tem apenas a história de um crime violento ocorrido numa cidadezinha perdida em Kansas. Trata-se, na verdade, do retrato de uma sociedade exclusionária, que não tem mais para onde expulsar os novos nômades que continua a produzir. Sem destino, sem horizonte social, sem alternativas de alcançar o sucesso

prometido no American Dream senão através do crime, esses nômades são, nas palavras de Perry Smith, "like animals" (p. 325). Por isso, a pena de morte adotada por essa sociedade não é uma punição, mas sim uma vingança autorizada pelo Estado. Uma compensação psicológica que faz desaparecer o crime pela eliminação física do criminoso. Ao contar o assassinato da família Clutter em paralelo com a vida dos assassinos, assinalando a individualidade de Perry Smith e a violência contida no *American Dream*, Capote desmonta essa lógica compensatória e demonstra que a violência não é uma ameaça externa, algo distante da vida normal, mas parte da constituição da sociedade americana.

Se a publicação de *Fera de Macabu* não trouxe a Carlos Marchi a mesma ruidosa atenção que Truman Capote recebeu dos mass media, nem por isso a "história e o romance de um condenado à morte" deixa de ser uma obra que inspira reflexões. Entre as várias questões que o texto suscita, dois pontos são particularmente atraentes para o nosso estudo. O primeiro deles é a presença de D. Pedro II como personagem na história de um assassinato. O segundo é um certo descompasso entre a documentalidade explícita e, algumas vezes até excessiva, da narrativa e os apaixonados comentários do narrador.

A presença de D. Pedro II em *Fera de Macabu* não se destaca pela transformação da pessoa em personagem. Afinal, por um lado, trata-se de uma narrativa documental e, por outro, a utilização de figuras históricas em narrativas ficcionais é uma prática que acompanha a literatura desde a sua instituição como arte. No romantismo, o romance histórico foi, em larga medida, uma cristalização dessa prática. Esse mesmo artifício documental é um dos pontos centrais da metaficção e

da ficção historiográfica pós-modernas. O traço que merece análise é a relação estabelecida pelo narrador entre o monarca brasileiro e o fazendeiro condenado à morte. Em termos históricos, Motta Coqueiro esteve próximo ao Imperador apenas uma única vez durante a festa do casamento do filho do Visconde Araruama e da filha do futuro Barão de Muriahé. O fazendeiro compareceu como convidado. O Imperador como padrinho dos noivos. Em termos narrativos, entretanto, essa breve proximidade física será o ponto de partida para o entrelaçamento das duas personagens. Segundo o narrador, a condenação de Motta Coqueiro e os posteriores rumores de sua inocência, levaram D. Pedro II a abolir na prática a pena de morte no Brasil. Divisor de águas, o caso do fazendeiro mostrou ao monarca a desumanidade de uma punição irreparável. A consciência humanista do Imperador, entretanto, não se iluminou apenas pelo possível erro judiciário envolvendo Coqueiro. Entre a graça imperial negada ao fazendeiro e a concessão que a partir dele foi dada a todo homem livre interveio Victor Hugo e a sua campanha contra a pena de morte. A admiração que o monarca brasileiro mantinha pelo escritor francês faz com que as idéias defendidas por este sejam prontamente aceitas por aquele. Essa presença de Victor Hugo mostra que o Brasil do Imperador não é o Brasil do fazendeiro. No mundo de D. Pedro II valem as idéias, os debates intelectuais e a imagem que ele construiu para si mesmo. No mundo de Coqueiro contam a força, as decisões pragmáticas e o poder dos inimigos. É por habitar mundos diferentes que a desumanidade da condenação à morte do fazendeiro precisa ser subscrita pela campanha de Victor Hugo, isto é, para transitar do Brasil real de Coqueiro para o Brasil ideal do Imperador é preciso ser reconhecida como causa intelectual. Por isso, a fortuita proximidade física

entre as duas personagens narrada com ênfase na abertura da obra é tanto mais irreal porque acontecida.

Outro ponto importante em *Fera de Macabu* é a participação intensa do narrador no desenvolvimento da história. Ora irônica, ora indignada com os rumos do processo penal de Coqueiro, a voz do narrador não deixa dúvidas a respeito do compromisso moral assumido pelo autor. Essa necessidade permanente de afirmar a inocência de Coqueiro e o absurdo da pena de morte parece conflitante com a minuciosa e extensa documentação apresentada que indica o desejo de ser fiel aos fatos narrados. Tal conflito pode ser explicado pela dupla articulação com que é encenada a narrativa. Num primeiro nível, a narrativa se aproxima de um roman noir, entrelaçando adultérios, vinganças, o assassinato de praticamente toda uma família, o enforcamento de um inocente, a loucura da verdadeira culpada. Tudo isso pareceria folhetinesco ao leitor se não contasse com um espantoso esforço de documentação tanto em relação aos fatos do julgamento e da condenação de Coqueiro, quanto a outros dados que compõem o público e o privado da vida no interior da província do Rio de Janeiro no século XIX. Num segundo nível, o passado é objetivado com os olhos perscrutadores do presente. É assim que irrompe a cada instante a interpretação direta do narrador que parece não se contentar em selecionar e ordenar os fatos, ele precisa defender a tese de que a condenação de Coqueiro resultou mais de uma conspiração política de seus inimigos do que da cegueira da justiça.

Aproximando tematicamente as duas narrativas, percebe-se que elas adotam uma mesma estratégia em relação à questão moral da pena de



morte. Para mostrar a desumanidade dessa punição, ambos os autores reescrevem a história do crime e do julgamento, evidenciando os descaminhos da justiça. Na perspectiva de Truman Capote, o crime foi cometido num ato de loucura, por isso as razões psicológicas são fundamentais e a recusa delas no julgamento de Perry e Dick mostra a cegueira do sistema legal norte-americano. Por essa razão, a questão central de *In Cold Blood* não é o assassinato, mas sim o que conduz um ser humano a se tornar um assassino. Na perspectiva de Carlos Marchi, o desejo de vingança e a manipulação política da justiça transformam um inocente em culpado. A pena de morte torna esse erro judiciário irreparável. Em consequência, Fera de Macabu excede-se em documentos e argumentos que desvelam a trama incriminadora do caso Motta Coqueiro.

## 2. Aproximação Teórica

A questão da artisticidade de *In Cold Blood* recebeu, compreensivelmente, uma grande atenção da crítica. Para aqueles que seguiam a posição do autor, tratava-se de um novo gênero que combinava de forma única literatura e jornalismo, por isso estava plenamente justificada a denominação de nonfiction novel. Para alguns críticos, era um excelente trabalho de documentação jornalística, uma retomada do jornalismo literário, cujas raízes em língua inglesa remontavam a Daniel Defoe, com o seu *The Journal of The Plague Year*. Para outros críticos, tudo não passava de uma bem arquitetada

campanha publicitária, sendo o livro apenas um romance baseado em fatos acontecidos, como muitos outros registrados na história literária.

A polêmica ganhou novos contornos quando a *In Cold Blood* foram associadas outras obras como *The Armies of the Night*, de Norman Mailer, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, de Tom Wolfe, e *The Kingdom and the Power*, de Gay Talese, entre várias outras. Compreendida como parte de um conjunto maior de obras, a narrativa de Capote adquire um outro valor, principalmente quando se reconhece que tais obras realizam uma leitura mais concreta e mais profunda da realidade contemporânea americana. A legitimidade de *In Cold Blood* e de narrativas semelhantes passa, então, a depender da conquista de um lugar específico para elas. Por essa razão, todo o esforço dos críticos volta-se para a construção de origens e definições que levam em consideração as características singulares dessas obras enquanto uma prática cultural determinada. Olhado a partir do campo jornalístico, essa prática cultural é identificada como *New Journalism*, quer seja numa concepção ampla de recusa do padrões jornalísticos convencionais, quer seja como um gênero ou como um tipo de jornalismo especial, chegando, inclusive, a receber a nova/recuperada denominação de *Literary nonfiction*, numa intensa disputa entre pares opositivos de novo versus velho, pessoal versus impessoal, criativo versus factual. Olhado a partir do campo literário, o *New Journalism* transveste-se em *nonfiction novel*, passando a ser considerado como um modo narrativo pós-moderno que emerge na década de 60 ao lado da metaficção. Alternativamente, como supera e ao mesmo tempo estende ao máximo o realismo tradicional, o *nonfiction novel* é também tomado como a quintessência de uma tradição naturalista-realista americana.

Ambos os olhares coincidem em argumentos e estratégias de legitimação. Um desses vários pontos de contato é a ligação do gênero com as transformações sociais da década de 60. Com elas, ou sendo parte delas, vêm a crise da objetividade jornalística, o questionamento dos relatos factuais e a falência de uma crítica literária imanente. Também vêm as mudanças de gosto do público leitor, a diversidade dos meios de comunicação e o poder de entretenimento da televisão. A esses elementos devem ser somados, ainda, as disputas do mercado publicitário, a ampliação da classe média americana e os apelos dos movimentos contraculturais. Enfim, o estranhamento de uma realidade mais irreal que a própria ficção. Todos esses aspectos têm sua razão de ser na explicação básica do surgimento e das características do gênero como uma resposta às transformações de 60. Mesmo concordando com a consistência deles, porém, não se pode deixar de indagar porque, a despeito de seu caráter muitas vezes radical, essas transformações sociais demandaram novos tipos de narrativas, mas mantiveram nesses textos a mesma e tradicional função de organizar e interpretar o mundo para o leitor seja como literatura, seja como jornalismo.

Se o contexto imediato da década de 60 não é suficiente para explicar o fenômeno, os críticos também providenciaram precursores e tradições que naturalizam o gênero assimilando-o a um corpo de textos bem conhecido. Nesse caso, se a linha dos precursores iniciada com Daniel Defoe e o seu *Journal of the Plague Year* se confunde ora como jornalística, ora como literária, as tradições são bem distintas. No caso jornalístico, contam principalmente os muckrakers e os repórteres documentais da Depression Era como pontos incidentais na história e uma longa convivência com a literatura que agora se recupera com o

---

nome respeitável e distinto de Literary Journalism. No caso literário, o realismo e o naturalismo servem de base para perspectivas histórico-evolucionistas e o romance realista, considerado como uma espécie de padrão narrativo, funciona ainda como contraponto para a localização do nonfiction novel, ao lado da metaficção, como parte da literatura pós-moderna.

No passado distante ou no presente imediato, em um ou outro olhar, o fenômeno é definido a partir do encontro do jornalismo com a literatura, quer seja compreendido tal encontro em termos de empréstimos de técnicas narrativas, quer seja como apropriações da artificeidade ou da factuality de um discurso a outro. É assim que o gênero pode ser visto como um tipo determinado de jornalismo (literary journalism ou creative journalism)<sup>4</sup>; um modo narrativo jornalístico (New Journalism)<sup>5</sup> ou literário (documentary realism)<sup>6</sup>; um novo gênero literário (nonfiction novel)<sup>7</sup>; um tipo de romance novo (nonfiction fiction)<sup>8</sup> ou velho

---

<sup>4</sup> Cf. CONNERY, Thomas B. (Ed.). *A soucerbook of American literary journalism -- representative writers in an emerging genre*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1992; LOUNSBERRY, Barbara. *The art of fact: contemporary artists of nonfiction*. New York: Greenwood Press, 1990.

<sup>5</sup> Cf. DENNIS, Everette E. and RIVERS, William L. *Other voices: the New Journalism in America*. San Francisco: Canfield Press, 1974; FLIPPEN, Charles C. (Ed.). *Liberating the media: the New Journalism*. New York: Acropolis Books, 1974; GOUTKIND, Lee. *The art of creative nonfiction: writing and selling the literature of reality*. New York: John Wiley & Sons, 1997.

<sup>6</sup> SAUERBERG, Lars Ole. *Fact into fiction: documentary realism in the contemporary novel*. New York: St. Martin's Press, 1991.

<sup>7</sup> Hollowell, John. *Fact and fiction: the New Journalism and the nonfiction novel*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1977; SMART, Robert Augustin. *The nonfiction novel*. Lanham, MD: University Press of America, 1985; e HEYNE, Eric. Toward a theory of literary nonfiction. *Modern fiction studies*, v. 33, n. 3, p. 479-490, Autumn 1987. ZAVARZADEH, Mas'ud. *Mythopoeic reality: the postwar American nonfiction novel*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.

<sup>8</sup> HELLMANN, John. *Fables of fact. The New Journalism as new fiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1981; HEYNE, Eric. Toward a theory of literary nonfiction. *Modern fiction studies*, v. 33, n. 3, p. 479-490, Autumn 1987; TONN, Horst. Making sense of contemporary reality: the construction of meaning in the nonfiction novel. In: ENGLER, 236

(true-crime novel)<sup>9</sup>; ou mesmo ignorar o estatuto discursivo, pois que a noção tem pouco valor quando se considera que todas as narrativas são ficcionais ou que o jornalismo é nada mais nada menos que uma das modalidades da literatura<sup>10</sup>.

Qualquer que seja o nome utilizado, ao final da leitura da recepção crítica, Todas essas leituras de *In Cold Blood* e do gênero que ele representa comprovam a vitalidade desse tipo de narrativa e sua permanência no contexto cultural norte-americano. Mais de trinta anos depois do lançamento da controvertida e ambiciosa obra de Truman Capote e após muitas resenhas, artigos, monografias, ensaios e teses, o nonfiction novel manifesta-se na literatura como prática literária pós-moderna e no jornalismo como um revigoramento do jornalismo literário.

A questão do nonfiction novel ocupou breve e secundariamente a crítica brasileira nos anos 70, quando o sucesso de público do romance-reportagem levou muitos críticos a identificarem os textos de José Louzeiro, Aguinaldo Silva e Valério Meinel, entre outros, como tributários do modelo narrativo colocado em circulação internacional pela obra de Capote. Ao propor tal relação, entretanto, os críticos brasileiros preferem ignorar o intenso debate em torno do novo gênero e assumem que Capote e seus seguidores brasileiros são produtos da literatura de massa.

---

Bernd e MÜLLER, Kurt. (Orgs.) *Historiographic metafiction in modern American and Canadian literature*. Zürich: Ferdinand Schöningh, 1994.

<sup>9</sup> WHITED, Lana Ann. *Naturalism, the New Journalism, and the tradition of the modern American fact-based homicide novel*. Tese de doutorado. The University of North Carolina at Greensboro, 1993.

<sup>10</sup> RUSSELL, John. 'No guides need apply': locating the nonfiction novel. *University of Toronto quarterly*, Toronto, v. 59, n. 3, p. 413-432, Spring 1990; SIEGLE, Robert. Capote's Handcarved coffins and the nonfiction novel. *Contemporary literature*, Wisconsin, v. 25, n. 4, p. 437-451, 1984; WINTEROWD, W. Ross. *The rhetoric of the 'other' literature*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1990.

Nessa perspectiva, o fenômeno seria um caso de influência e dependência cultural.

O romance-reportagem é também visto como um produto de época. Ele seria resultado da censura que impedia os jornalistas de publicarem livremente as notícias. Assim, os jornalistas buscariam na forma do livro e na literatura um espaço de atuação que lhes era negado em lugar próprio. Não seria à toa, portanto, que o romance-reportagem tem como característica básica a denúncia social, a exposição de crimes e injustiças, a crítica da ditadura e do seu sistema repressor<sup>11</sup>.

Tanto a leitura do romance-reportagem como um subproduto americano, quanto a sua estreita identificação com a censura e a repressão ditatorial são montados em torno de vários equívocos. O principal deles é o apagamento da condição de gênero autônomo do romance-reportagem, levando esse tipo de narrativa a ser integrado, sem problematização de sua ligação com o discurso jornalístico, ao discurso literário, no qual entra como romance naturalista.

O resultado final de tudo isso é a efetiva transformação do romance-reportagem em um fenômeno da década de 70, não obstante várias obras, que podem ser assim denominadas, tenham sido publicadas nos anos 80 e 90, a exemplo de *A Máfia no Brasil*, de Edson Magalhães; *A*

---

<sup>11</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de e Gonçalves, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (Coord.) *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980; SANTIAGO, Silvano. Uma década de onze anos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1980, Folhefilm, Literatura, Anos 70, p. 2. e *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre, São Carlos: UFRGS, UFSCar, 1995; Simpson, Amelia. True crime stories during the dictatorship: Brazil's *romance-reportagem* (nonfiction novel). *Studies in Latin American*

*Menina que Comeu César*, de Fernando Pinto; *Avestruz, Águia e...* *Cocaína*, de Valério Meinel; *A Prisioneira do Castelinho*, de Juremir Machado. Até mesmo a expressão romance-reportagem passa a ser usada esporadicamente, ainda que as apresentações e os subtítulos teimem em indicar que os textos que se seguem não são apenas reportagem, nem apenas romances.

A publicação de *Fera de Macabu* retoma o romance-reportagem mostrando que o gênero, que nos Estados Unidos é chamado de nonfiction novel, assume novas feições entre nós. Se na década de 70, quando foi identificado como peça de resistência à ditadura, o romance-reportagem era mais voltado para a literatura, como bem mostram os livros de Louzeiro, *Lúcio Flávio*, *o Passageiro da Agonia* e *Infância dos Mortos*, agora na década de 90, a preocupação é ser documental. A extensa pesquisa realizada por Marchi indica a importância da factualidade assumida não mais como garantia do autor, o jornalista que tinha suas fontes privilegiadas, mas sim como aquele que pesquisa os fatos em sua complexidade histórica. Com isso, a verdade factual do romance-reportagem ganha maior confiabilidade do leitor e a sua denúncia social é beneficiada. Mesmo assim, como mostram o entrelaçamento da história do Imperador D. Pedro II com a história do julgamento de Motta Coqueiro e as inúmeras reflexões do autor ao longo do texto, não se pode esquecer que essa verdade é também uma interpretação do acontecido, uma tradução do vivido que sustenta toda a rede de significação da narrativa.

Ao final dessa breve aproximação entre as duas obras via questão moral – o repúdio da pena de morte – e questão artística – o reconhecimento da legitimidade de um novo gênero – que intentamos realizar aqui, nossas considerações se resumem a três pontos. O primeiro deles é que a ambigüidade entre (re)criação e testemunho, entre literatura e jornalismo faz com que o romance-reportagem tenha o seu estatuto discursivo apagado no Brasil e dividido em dois nos Estados Unidos. O segundo é que a pena de morte é um dos temas preferenciais do gênero ou que permite uma maior exploração das suas convenções narrativas, a exemplo das obras de Truman Capote e Carlos Marchi, citadas aqui, além de *The Executioner's Song*, de Norman Mailer. O terceiro é que essa ligação entre o tema e o novo gênero não quer dizer que a pena de morte demande uma forma narrativa especial para ser abordada, mas sim que há diferentes maneiras de narrar a vida para além do jornalismo e da literatura. O romance-reportagem, como um gênero de fronteira, uma contaminação entre o império dos fatos e o jardim da imaginação, é uma delas. O tema da pena de morte apenas torna mais evidente a condição dual do estatuto dessas narrativas e a necessidade de reconhecer a sua legitimidade.