

LITERATURA, RÁDIO E CINEMA: TRÊS MOMENTOS DA *GUERRA DOS MUNDOS*

LITERATURE, RADIO AND CINEMA: THREE TIMES OF *WAR OF THE WORLDS*

Roberta do Carmo Ribeiro (PG-UFG)

RESUMO: O objetivo desse trabalho é identificar os aspectos cognitivos da imagem tendo o cinema como foco de abordagem, a partir de sua relação com outras formas de expressão, marcadamente o rádio (novela) e a literatura. Para isso, será feito uma análise dos filmes *A Era do Rádio* (1987), de Woody Allen, e *A Guerra dos Mundos* (1952); além do romance de ficção científica do século XIX *A Guerra dos Mundos* (1898) do escritor britânico Herbert George Wells. A relação existente entre as três obras nos permite pensar o imaginário dos norte-americanos diante de uma ameaça e o caos provocado por tal transmissão realizada em 1938 em pleno entre guerras. No decorrer do trabalho é possível observar a aproximação dos campos da História, Cinema e Literatura, além de pensar o papel da imagem na contemporaneidade.

Palavras-chaves: História; imagem; cinema e literatura.

ABSTRACT: The aim of this study is identifying the cognitive aspects of image taking film focused approach, from its relation to other forms of expression, markedly radio (novel) and literature. Therefore an analysis will be done of the films *Radio Days* (1987), Woody Allen, and *The War of the Worlds* (1952); beyond the science fiction novel of the nineteenth century, *War of the Worlds* (1898), by the British writer Herbert George Wells. The existing relationship between the three works allows us to think the ideal of Americans face of a threat and the chaos caused by such transmission made in 1938 in the interwar period. During the work it is possible to observe the approach of the fields of History, Cinema and Literature, beyond thinking the role of the image in the contemporary society.

Keywords: History; image; cinema and literature.

“Todos nós sabemos que a ‘palavra’, a ‘palavra falada’ ou a ‘palavra escrita’, pertencem à cultura do passado. E que o futuro de nossa cultura é a ‘imagem’. E este futuro... recém começou.”

Wim Wenders, *De Volta ao Quarto 666*

Segundo uma controversa tese do crítico literário norte-americano Harold Bloom, a História da Literatura, e de certo modo, por extensão, a História da Arte, é uma sucessão de criadores que, para ganhar seu lugar no panteão, precisam derrotar seus mestres. Os “novos poetas” devem duelar com os chamados “poetas fortes” para merecerem seu lugar ao sol. Os que se salvam do esquecimento e se transformam

também em poetas fortes são a minoria, e são os artistas lembrados. Trata-se, obviamente, de uma interpretação calcada na teoria freudiana do complexo de Édipo. Concordando ou não com Bloom é fato que artistas jovens são influenciados por artistas de gerações anteriores. Muitas vezes essa influência transparece em suas criações. São adaptadas, citadas ou simplesmente inspiram criações novas.

Um caso bastante interessante nesse sentido é a cadeia de manifestações artísticas geradas pela confluência dos nomes do escritor H. G. Wells e dos cineastas Orson Welles e Woody Allen. Todos trabalharam de diferentes modos com a noção de guerra interplanetária, a partir de uma criação original de Wells. Em certo sentido Wells recrutou os jovens Welles e Woody para as fileiras do exército que criou para combater os “marcianos” que, em sua imaginação fértil, invadiram nosso planeta. Podemos afirmar que o recrutamento se deu mediante as ondas do rádio.

As décadas de 1930 e 1940 foram os momentos áureos do rádio nos EUA. Foi nesse período que Woody Allen cresceu e se formou na condição de membro de uma família judia de Nova Iorque. O filme *A Era do Rádio* (1987) pode ser definido como uma obra autobiográfica. O cineasta narra suas lembranças de infância. Não por acaso, o próprio Woody Allen é o narrador.

Existem produções que marcaram de alguma forma um determinado período histórico. A fase da história que mais rendeu produções e discussões até os dias atuais é o período entre guerras, sejam elas escritas ou visuais.

Como afirma Marc Ferro,

Ainda que a crise de 1929-1932 seja um alimento para os roteiros dos filmes dos anos 1930, os historiadores e os cineastas que criticam fundamentalmente o funcionamento da sociedade norte-americana são poucos, durante a época que vai de 1917 até o fim dos anos 1940, tanto entre os de espírito “populista”, como quanto entre os *New Deal*. Todavia, a crítica aparece, irônica ou perversa, através das grandes obras cômicas do cinema americano, que vão de Chaplin aos irmãos Marx. (2010, p. 193)

Em *A Era do Rádio* Woody Allen presta seu tributo a esse período. Sem uma narrativa linear, o filme costura antigas histórias do mundo artístico nova-iorquino com comentários sarcásticos sobre o cotidiano de uma típica família suburbana durante os anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial e como essas mesmas pessoas receberam a notícia da eclosão do conflito.

O rádio era o principal veículo de comunicação da época. As famílias se reuniam ao redor do rádio para ouvirem seus programas prediletos. Dessa forma, se divertiam e ao mesmo tempo se mantinham informados dos acontecimentos que percorriam suas cidades e o mundo. Como demonstrado no filme, o ataque à base de Pearl Harbor foi acompanhada pelos ouvintes norte-americanos apreensivamente. O filme é bem humorado e ao mesmo tempo nostálgico. Ao demonstrar a força do rádio enquanto principal veículo de comunicação de massa é importante destacar que logo na década seguinte ele perde sua força quando a televisão entra em cena.

Em uma entrevista, Woody Allen relata como foi fazer o filme *A Era do Rádio*. Para ele era uma história sobre o poder da imaginação e da memória, tendo o rádio como parte central de sua infância.

As noites eram daquele jeito. Ficavam ouvindo as notícias da guerra no rádio, e o meu tio e o meu pai, ou as minhas tias e o meu pai jogavam *gin rummy*, minha mãe ficava tricotando, e o rádio ligado, a gente ouvia reportagens sobre o andamento da guerra no noticiário das sete da noite ou no das nove. Entre um e outro eles ouviam todos aqueles programas, que na minha lembrança eram incrivelmente maravilhosos, mas não são. Volta e meia eu me reúno com gente da minha idade e alguém diz: “O rádio era um meio muito melhor que a televisão, porque a televisão é muito insípida, e no rádio você tinha de usar a imaginação”. Então aparece alguém com gravações daqueles programas e eu escuto *The Shadow* e outros velhos programas de rádio, e eles são *completamente* horrendos. A não ser o Jack Benny, que resiste brilhantemente. Que texto cômico ele tinha, e que *performer* ele era! (ALLEN, 2009, p. 62)

Woody Allen tenta enfatizar a criatividade do rádio. Diferente da televisão, que tem cor, som e imagem em movimento, o rádio se utiliza apenas do som. Era preciso mais atenção para compreender e interpretar quando necessário. Ouvir o rádio era uma tarefa que exigia também muita criatividade, pois cada um construía em seu imaginário o que estava sendo transmitido. Essa perspectiva se aproxima da concepção do erudito italiano Giovanni Sartori, autor do livro *Homo Videns*, que defende que a cultura audiovisual que domina a sociedade contemporânea transformou o *homo sapiens* em *homo videns*. Em outras palavras, transformou o grande público, que até então lia ou assistia espetáculos ao vivo, em seres videntes, videntes no sentido de ver, mas pouco preparados para interpretar o que veem, pois, para Sartori, a cultura audiovisual elimina o sentido simbólico do olhar (SARTORI, 2001. p. 07). O espectador olha, mas não vê. É temerário acreditar que Woody Allen compartilha dessa tese tão alarmista, considerando

que ele mesmo escolheu o cinema para expressar boa parte de sua arte, mas a declaração citada acima parece demonstrar que o cineasta acredita que as plateias já foram mais atentas. Ele mesmo, segundo a crítica, representa o papel de um homem da imagem que procura dar uma visão adulta e intelectualizada ao cinema, diferente do que costumeiramente se produz na indústria de Hollywood.

Ao mesmo tempo, aproximando-se de Sartori, em *A Era do Rádio*, Woody Allen procura demonstrar que mesmo essa mídia de massa potencialmente mais sofisticada, também era movida pelo fascínio da celebridade instantânea. Essa faceta do fascínio pelo rádio é demonstrado pela personagem Sally White (Mia Farrow) que deseja muito fazer parte de um programa de transmissão radiofônica. Após várias tentativas frustradas, ela finalmente consegue melhorar sua dicção, já que no rádio a voz é fator fundamental para uma boa performance¹, uma vez que se utiliza exclusivamente do uso do som para dialogar com seu público. Outra comparação interessante que é retratada no filme é o personagem “O Vingador”, uma espécie de Super-Herói. O artista que o interpreta é careca e baixinho, teoricamente sem grandes atrativos físicos. Nenhuma característica recorrente de um grande Super-Herói. Mas nada disso importa, considerando a máscara performática representada pelo rádio. Para o rádio sua aparência não era importante. A voz ficava em primeiro lugar. A voz criava empatias e sonhos. Para a ouvinte, o ator sem atributos seria um galã formidável. O rádio estava presente no cotidiano das pessoas e logo foi se transformando em algo especial tornando-se parte das vidas e memórias de quem ouvia os programas jornalísticos e de lazer.

Em *A Era do Rádio* é possível perceber a forte influência que o rádio tinha na sociedade norte-americana em meados dos anos 1930-1940. O filme relata um fato real ocorrido em 1938, quando o então jovem artista de teatro Orson Welles, com pouco mais de vinte anos de idade, fez história. Welles, considerado um menino prodígio das artes, já havia ganhado alguma fama ao montar o texto clássico do teatro elizabetano *MacBeth* (1948), de Shakespeare, só com atores negros. Seu nome já chamava atenção e sua companhia de teatro, o grupo Mercury, foi convidado para realizar radionovelas numa estação de rádio relativamente importante de Nova Iorque. Após alguns programas sem muita audiência ou expressão, Welles resolveu ousar. Decidiu adaptar *A Guerra dos Mundos* (1898), do escritor britânico H. G. Wells.

¹ Uma boa performance aqui está sendo entendida como algo que foi executado no formato de alto padrão, que obteve bom desempenho ou que foi bem feito.

A despeito das muitas lendas em torno da escolha do tema, segundo André Bazin, crítico de cinema e primeiro biógrafo de Welles,

o programa quase não foi ao ar, porque o material do livro pareceu decepcionante, que acharam aquela história de marcianos completamente idiotas. Mas Orson estava dirigindo os ensaios de Danton, devia cumprir seu contrato radiofônico e não tinha tempo de alterar o programa de uma hora para outra (Bazin, 2005, p. 66).

O fato é que Welles fez uma transmissão radiofônica que ficou famosa mundialmente por causar pânico nos ouvintes que acreditavam estar vivendo uma legítima invasão de marcianos. A história narrada no programa de rádio é uma citação ao romance do escritor britânico Herbert George Wells (21/09/1866-13/08/1946). Conhecido por escrever romances de ficção científica como *A Máquina do Tempo* (1895) e *O Homem Invisível* (1897), em *A Guerra dos Mundos* (1898) ele descreve uma história de invasão de marcianos na Terra, uma espécie de apocalipse que provoca medo e desordem no mundo inteiro.

O programa foi ao ar na noite da comemoração do Dia das Bruxas em 30 de outubro. Aproveitando o clima sombrio da data, Welles adaptou a narrativa-catástrofe de Wells na forma de uma reportagem ao vivo. Ou seja, o ator incorporava um repórter que estava acompanhando em tempo real o desembarque de tropas invasoras de Marte, matando, mutilando e capturando pessoas. O ator gritava demonstrando apreensão, o som de fundo reproduzia uma multidão em pânico.

Efeitos sonoros reproduziam a onda de destruição gerada pelos raios das naves alienígenas. O talento do grupo Mercury, capitaneado por Welles, foi usado ao máximo e conseguiu resultados dramáticos fantásticos. Tão esteticamente fantásticos como socialmente desastrosos. As pessoas ficaram apavoradas com a “notícia” que se espalhou boca a boca, causando caos na cidade.

Os relatos não são muito precisos, mas fala-se de ouvintes que se suicidaram, mulheres que sofreram aborto espontâneo e senhores que enfartaram. Talvez seja exagero, mas é certo que toda a cidade de Nova Iorque, e parte considerável, da Costa Leste dos Estados Unidos, entrou em pânico.

O programa comandado por Orson Welles – *Mercury Theatre on the air* – estava no ar há quatro meses. Ninguém imaginaria que a dramatização feita do romance de H. G. Wells fosse causar tanto reboliço. Orson Welles relata que o tamanho da reação foi

espantoso. A rede de telefonia ficou congestionada, as casas foram se esvaziando, partos prematuros aconteceram, gente chorando pelas ruas e se desfazendo de muitas coisas materiais para fugir da invasão de marcianos. Por meio da interpretação do elenco de Orson Welles o caos se instala e da noite para o dia ele acaba se tornando no Wonder boy americano transmitindo o mais célebre programa de rádio já feito.

O pânico causado foi tão grande que segundo algumas fontes de jornais e revistas da época dizem que Orson Welles sofreu processos judiciais de quase um milhão de dólares.

A histeria provocou congestionamentos-monstro, pessoas tentaram se matar, mulheres sofreram abortos espontâneos, houve pernas quebradas e prejuízos a granel, entre os quais o de um cidadão recém-curado de gagueira que voltou imediatamente a gaguejar. Os processos contra Orson e contra a CBS chegaram a quase um milhão de dólares – mas nenhum deles foi adiante, porque não havia um precedente para o caso e porque o programa deixava claro, desde o princípio, que era faz-de-conta. Então, por que acreditaram que era de verdade? Porque, logo depois de anunciado que se tratava de *Mercury Theatre on the air*, o programa tornou-se a transmissão “ao vivo” de uma orquestra de danças, como se fosse um programa musical - que, de repente, começou a ser “interrompido” por boletins realistas, dando conta de que algo estranho estava acontecendo: uma invasão de marcianos! Os que se deixaram enganar foram os que o sintonizaram depois de começado e, pelo visto, não lhes ocorreu mudar de estação, para certificar-se de que outra rádio também estava dando a notícia. Muitos nem esperaram o programa terminar. Com menos de meia hora de transmissão, já estavam enfiando as malas nos carros e fugindo para salvar a vida. (CASTRO, 1994, p. 112)

É bem verdade que Orson Welles avisou do que se tratava no início da transmissão, mas a imensa maioria dos ouvintes pegou o programa no meio e não foi avisado que se tratava de uma dramatização. Essa foi a defesa do Welles quando a polícia chegou a estação de rádio e deu ordens para que o programa fosse interrompido. Welles e a equipe teve que prestar esclarecimentos e pedir desculpas públicas. As desculpas foram dadas, mas o fato é que se tratava de uma “doce travessura” de Welles e essa brincadeira de dia das bruxas lhe rendeu fama internacional. No dia seguinte todos ficaram curiosos para saber quem foi o autor do transtorno causado nos Estados Unidos. George Orson Welles (06/05/1915 – 10/10/1985) foi capa da revista Times, a mais importante e de maior circulação no país, e ganhou um contrato com a produtora de cinema RKO, que lhe permitiu fazer o que é quase que de forma unânime o melhor filme de todos os tempos: *Cidadão Kane*, de 1941.

O livro de Wells era uma obra cultuada por admiradores de ficção científica, mas relativamente obscuro junto ao grande público quando foi adaptado por Welles.

Após aquele dia das bruxas tornou-se um clássico. Da mesma forma que Welles ganhou o cinema com sua adaptação para o rádio, o livro em si também ganhou. Mais tarde viria a ser adaptado para o cinema ganhando nas telonas uma estética bastante realista acerca da invasão de extraterrestres no planeta Terra.

Woody Allen, em *A Era do Rádio*, inclui o programa de rádio de Welles em suas memórias de infância. Inclui o episódio em um dos capítulos do filme. Insere-o nas tentativas da tia solteira de conseguir um namorado. Tudo começa como um encontro tradicional. O homem vai buscar a dama em casa de carro. A partir daí tudo é uma comédia de erros. O contexto em que ocorrem os fatos contribui bastante para a imaginação dos dois. Inesperadamente, o carro enguiça e começa uma forte chuva com trovoadas caindo do céu. O rádio está ligado. O locutor faz o anúncio terrível: a Terra está sendo invadida. Quando o casal escuta a transmissão feita através do programa de Orson Welles, saem correndo no meio da chuva, histéricos. Sem pensar duas vezes ambos fogem desesperadamente em busca de um lugar seguro.

A ironia da situação é fina. Em momento algum Woody Allen explica para o espectador do que se trata. Apenas acena com a situação absurda, contando com o conhecimento prévio do público acerca do episódio. Se, por acaso, o espectador não conhecer a história pode sofrer a mesma perplexidade dos personagens ou simplesmente não entender a piada. Woody Allen, ao trabalhar situações que dependem de contexto histórico, jamais é explícito. Sua didática é a da ironia. Espera-se que seu público alvo, sendo potencialmente mais sofisticado do que a média do público frequentador de cinema, reconheça a situação humorística dentro de um cenário mais amplo ou apenas sugerido. Nesses casos, o espectador sabe mais do que os personagens. No livro *Teoria e Prática do Roteiro*, os autores David Howard e Edward Mabley, no capítulo dedicado ao roteiro de *Annie Hall* (1977) discutem essa característica da narrativa cinematográfica de Woody Allen.

Em todos esses momentos, somos postos a par de algo que alguém na tela desconhece, ficamos sabendo do passado e do presente, somos levados a refletir sobre ambos os lados ao mesmo tempo. Em certo sentido, tornamos parte da ironia, nós participamos, e é esse, justamente, um dos principais objetivos de se usar a ironia, o de envolver o público mais profundamente na história (HOWARD; MABLEY, 2002. p. 378 – 379)

O espectador, ciente do que se passava realmente com o casal, é levado a imaginar o desenrolar dos acontecimentos a partir da cena que testemunham. O homem,

que se quer galante e com postura máscula, entra em pânico e abandona a “mocinha” ao primeiro sinal de perigo, ainda que um perigo hipotético e ainda distante. Como reagia pela manhã ao descobrir que tudo não passou de uma dramatização promovida por um ator? Sua honra de macho estaria preservada? Contaria para os amigos? E a decepção da tia de Woody Allen ao descobrir que seu “príncipe valente” estaria mais para bobo da corte? Culpariam Welles ou perceberiam que os nervos de ambos foram os verdadeiros culpados pelo fiasco romântico?

Em todo caso, a reação histórica do casal foi resignificada tendo em vista a sátira que Woody Allen faz do sentido que a noção de “guerra dos mundos” passou a ter nos Estados Unidos décadas depois do incidente radiofônico de Orson Welles. Os “alienígenas” passaram a ser interpretados como sendo “estrangeiros” e mais especificamente comunistas durante a Guerra Fria, vivenciada entre as décadas de 1950 e 1980.

No ano de 1952 o livro de H. G. Wells recebeu uma muito bem produzida adaptação cinematográfica, dirigida por Brian Haskin. A história é a mesma: a invasão do planeta por alienígenas. Porém, desta vez, a compreensão é outra. A corrida espacial ainda engatinhava, só tomaria força na década de 1960, mas os olhos tanto da URSS quanto dos EUA já estavam voltados para o espaço. Nada mais natural que esse “espaço” simbólico se tornasse o elemento em disputa. Dessa forma, os alienígenas, que veem para Terra destruir a democracia e o modo de vida americano, representa o perigo comunista que rondava o mundo naquele momento. As relações são claras: os alienígenas são marcianos. Marte é o Planeta Vermelho, vermelho do comunismo. Ao mesmo tempo, o nome do planeta é uma homenagem ao deus da Guerra dos romanos (o Ares dos gregos). A correlação é clara: trata-se de um inimigo belicoso por natureza. Fazem a guerra, trazem a morte, promovem a destruição sem pudores. Não possuem sentimentos humanos. Esses “invasores” não são como os terráqueos.

Curiosamente, passada a Guerra Fria, o filme sobreviveu. Não se tornou uma mera relíquia dos anos 1950. Chegou a ser refilmado por Steven Spielberg, mas sem obter a mesma força do original. Talvez pela simplicidade de sua proposta, que podia ser politicamente questionável, mas representava um sentimento dominante na América de então. Esse filme é um pequeno e, em certo sentido, inocente retrato desse sentimento primitivo de medo. Conforme observou Roger Ebert, primeiro e único crítico até então a ganhar o Prêmio Pulitzer:

Os filmes que parecem ficar para sempre aparentam ser os mais simples. Eles têm pontos profundos, embora a superfície seja tão clara para o público como uma velha história da qual se gosta. A razão por que afirmo isso se deve ao fato de que histórias que parecem imortais – *A Odisséia*, *A História de Genji*, *Dom Quixote*, *David Copperfield*, *Huckleberry Finn* - são todas parecidas: um herói corajoso, porém imperfeito, uma procura, gente e lugares cheios de cores, ajudantes, e a descoberta de verdades fundamentais da vida (EBERT, 2004. p. 251)

Sintomaticamente, dentro da narrativa, não é o ser humano que derrota o inimigo, mas as bactérias que infectam e destroem o sistema imunológico dos alienígenas. É um reconhecimento da fragilidade do sistema de defesa dos EUA, mas ao mesmo tempo indica que os norte-americanos possuem uma proteção natural contra o vírus do comunismo. Se suas armas não conseguirem derrotá-los, o próprio organismo dos americanos vai fazer.

Também é mais ou menos essa a mensagem que os partidários do macarthismo pretendiam passar. A chamada “caça as bruxas” (ou aos comunistas) promovida pelo senador Joseph McCarthy nas mais diversas instituições dos EUA, indo da indústria do cinema até órgãos públicos, tratava o comunismo como uma doença que deveria ser extirpada. Até hoje esse episódio é considerado um dos mais graves momentos da história política americana, onde liberdades individuais foram desrespeitadas em nome de um pretense dever patriótico. Woody Allen ironiza esse cenário no filme *Testa-de-Ferro por Acaso* (1976), onde vive um cidadão comum que passa a ser perseguido pelo fanatismo macarthista. Woody Allen que sempre se mostrou cético quanto a quaisquer soluções advindas de discursos políticos, usa a tragédia nacional para fazer comédia pessoal. O homem é vítima do sistema que ele mesmo ajudou a construir. A propaganda democrática norte-americana transforma-se em alibi para perseguir e prender. O cidadão que até ontem era considerado trabalhador e bom pagador de impostos torna-se um alienígena que deve ser expulso, como se fosse um vírus. A luta nos tribunais de *Testa-de-Ferro por Acaso* faz eco *A Guerra dos Mundos*.

Ulpiano Meneses (2003) destaca a importância do valor da disciplina de História Visual para o conhecimento histórico na sociedade no processo de seu funcionamento e transformação. O mesmo enfatiza a utilização da cultura visual como elemento a ser explorado no âmbito da História. Os historiadores não definiram uma problemática visual específica, no entanto, a imagem como documento discursivo fornece um amplo referencial teórico e metodológico. Esse sistema de comunicação visual é, antes de tudo, um conjunto de imagens-guia de um grupo social que se caracteriza pelo contexto e o

mundo com a qual dialoga e interage. Isso é perceptível nas obras que foram abordadas no decorrer do trabalho. Ao analisar as obras cinematográficas é possível perceber a influência das imagens na sociedade. Em especial, o cinema, ganha cada vez mais a atenção de pesquisadores, sobretudo no que se refere a uma das principais mídias de massa principalmente quando o que está sendo representando traz consigo uma historicidade, ou seja, elementos fundamentais que marcaram uma época. Compartilhando das palavras do cineasta alemão Wim Wenders em seu filme *De Volta ao Quarto 666*, “o futuro de nossa cultura é a imagem”.

Referências bibliográficas

- BAZIN, André. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BOGDANOVICH, Peter. *Este é Orson Welles*. São Paulo: Globo, 1995.
- CASTRO, Ruy. *Saudades do século 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EBERT, Roger. *A Magia do Cinema*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Globo, 2002.
- LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes Visuais, Cultura Visual. Balanço Provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, V. 23, n. 45, PP. 11-36, 2003.
- SARTORI, Giovanni. *Homo Videns: televisão e pós-pensamento*. Bauru / SP: Edusp, 2001.
- SGANZERLA, Rogério. (Org.) *O pensamento vivo de Orson Welles*. São Paulo: Martin Claret, 1986.
- WELLS, H. G. *A Guerra dos Mundos*. São Paulo: Alfaguara, 2007.

Referências fílmicas

- A Era do Rádio* (1987). Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins e Charles H. Joffe. Editora: Susan E. Morese. Diretor de fotografia: Carlo Di Palma. Produzido por: Robert Greenhut. Elenco: Cor, som, 87 minutos.
- A Guerra dos Mundos* (1952). Direção: Byron Haskin. Ficção científica. Cor, som, 1h 25 minutos.
- Testa-de-Ferro por Acaso* (1976). Direção: Martin Ritt. Drama. Cor, som, 1h 35 minutos.