

As Faces de Hécate:

Literatura, Mídia e História – formas narrativas na produção do acontecimento na sociedade contemporânea.

Sônia Maria de Meneses Silva
Doutoranda de História pela UFF
Bolsista FUNCAP

Em fins do século XIX, vivia-se o último grande movimento das invasões modernas desencadeado pelas potências européias. O retorno aos continentes, anteriormente conquistados, explicava-se principalmente pelas novas necessidades da economia capitalista em plena expansão. O final do século XIX era também a ocasião na qual concorriam várias temporalidades: o tempo rápido da racionalidade científica; a busca incessante pelas novidades na consolidação dos grandes espaços urbanos. A corrida por novas tecnologias de comunicação com a modernização dos sistemas postais e ferrovias ligando vários continentes; tempo do capital, do relógio e do apito da fábrica. Uma temporalidade frenética segunda a qual o futuro era o lugar do progresso, da civilização e da superação das limitações humanas frente à natureza.

É neste mundo atormentado e inquieto que Herbert George Wells lança, em 1898, *A Guerra dos Mundos* romance de ficção científica que se tornou um marco nesse gênero narrativo para as gerações posteriores. Nele o autor narra a fantástica história de uma invasão de marcianos sobre a terra, mais precisamente na Inglaterra. O mundo configurado na obra de Wells é a Europa o que, partindo de uma visão eurocêntrica, podia representar a própria humanidade e sua civilização.

Ao situar a invasão na nação econômica e belicamente mais poderosa do mundo, naquele momento, Wells acaba por nos oferecer também um lugar no qual se misturavam vivamente essas várias temporalidades. Por outro lado, aproveita para realizar uma crítica ácida ao próprio lugar imperialista de seu país frente aos outros povos.

Contudo, *A Guerra dos Mundos* questiona também a própria condição humana e a fragilidade de sua civilização em plena época moderna uma vez que leva os homens de sua obra, a um retorno primitivo em busca pela sobrevivência e a liberdade o que, para aquela sociedade, eram condições, inquestionavelmente, adquiridas no curso do processo civilizador (ELIAS; 1997). Chega a ser desconcertante forma rápida como Londres é sobrepujada:

“Era como um estouro de boiada, gigantesco e terrível, sem ordem nem direção; seis milhões de pessoas, desarmadas e desprovidas, avançando cegamente. Era o começo do fim da civilização, do massacre da espécie humana.” (WELLS; Op. cit. p.148)

Wells finaliza sua obra com uma solução simples, porém embaraçosa, nenhuma moderna arma, tão pouco os avanços tecnológicos da humanidade, conseguiram representar qualquer empecilho à caminhada dos invasores; os marcianos são derrotados por bactérias.

O texto literário de H. G. Wells se tornou sucesso de vendas ainda em fins do século XIX, mas, foi no século XX que apresentou seu potencial de adaptação à diversas linguagens, a exemplo do rádio, televisão, cinema, teatro, dentre outras. Contudo, antes de mergulharmos no mundo do texto construído por Wells, é preciso que percebamos que mundo do próprio autor é o espaço de pré-compreensão de sua obra, impregnado-a de códigos e significados. Como nos lembra Ricoeur, é o mundo das experiências temporais no qual concorrem vários signos e símbolos e é, partindo dessa compressão, que a intriga ampara sua textura; na ação, na densidade complexa da vivência humana em seus aspectos e riqueza. É o mundo no qual o autor busca referências para sua obra, sem ele, a tessitura de sua intriga dificilmente poderia se tornar um todo coeso e inteligível.

O mundo tecido por Wells, aquele que Ricoeur denomina como o espaço da Mimese II, por mais fantástico que possa nos parecer, busca seus fundadores de sentido em uma gramática da ação viva cheia de significados. Antes chegarem ao mundo configurado da obra, os marcianos de Wells estavam, enquanto possibilidade, em seu próprio mundo. A especulação sobre outros planetas e outras civilizações já era uma recorrência no imaginário, não somente do Europeu, mas de vários outros povos. Embora ficcional, estruturas mentais faziam de sua história um evento possível, verossímil, para Ricoeur (1997; p. 88) graças “*as mediações simbólicas da ação*” presente naquele contexto.

Na primeira mimese da trama, o mundo do autor se manifesta em de três traços fundamentais: estruturais, simbólicos e temporais. Isso faz com que cada obra esteja inserida em um dado contexto cultural e simbólico de mediações. O mundo que antecede a intriga é parte fundamental de sua própria tessitura por sua vez é rico também em narrativas e ações, fazendo com que autor e seus futuros leitores estejam imersos em um conjunto de relações e intersignificações que permitem a cada membro envolvido nessa rede ter uma competência prática para compreender a intriga.

Várias ordens e temporalidade podem engendrar uma mesma trama competindo em jogos narrativos que tornam a intriga o espaço de uma liberdade elástica, porém, presa em uma relação dialética entre uma imaginação regrada e outra criadora. O caráter de mediação da narrativa não se manifesta somente na organização de um mundo próprio da obra, ela efetiva também uma, ou várias temporalidades. Torna o tempo mais do que um conceito e o faz existir como categoria compreensível a partir do ato narrativo. Mesmo que o autor não especifique precisamente o recorte temporal no qual se passa sua obra, há inúmeras referências dando possibilidade para que o leitor, a partir de suas próprias categorias de reflexão, consiga se situar em termos de uma temporalidade coerente:

“Ninguém, teria acreditado, nos últimos anos do século XIX, que este mundo era atenta e minuciosamente observado (...) E, no início do século XX, veio a grande desilusão” (31) Ou ainda: “O problema toma forma nas primeiras décadas do século XIX...”. (WELLS, op. cit. p. 33)

Nestes breves trechos percebemos que ele joga com a ordem temporal fora do texto. O evento todo se passa no espaço de quinze dias, mas as categorias de passado e futuro são pilares fortes de expectativa e referências, estabelecendo assim, marcos entre uma temporalidade fora do texto e o tempo configurado da obra. Tal formulação permite ao leitor compreender que a história se passa em um tempo diferente do seu, mas próximo a ele. Guerra dos Mundos efetiva também o tempo do padecer a da espera ansiosa ao cria uma sensação temporal que é concomitantemente tensa e angustiante e que oscila entre pessimismo e esperança.

*“Nossa visão do futuro humano **deverá ser** radicalmente modificada por esses eventos (...) Essa invasão (...) livrou-nos da serena confiança no futuro que é a mais pródiga crença de decadência. Antes da queda do cilindro, a crença geral **era** de que em toda a amplitude do espaço não **existia** vida além da superfície de nossa esfera (...) Se os marcianos **podem chegar** a Vênus, não há razão para supor que a humanidade não consiga o mesmo feito (...) Por outro lado, pode ser que a destruição dos marcianos **tenha sido** apenas um adiantamento da sentença. Talvez a eles, e não a nós, o futuro **esteja** reservado” (grifos nossos). (WELLS, op. cit. p. 235)*

A utilização de múltiplos tempos verbais (passado, presente e futuro), efetivada na citação acima, torna o texto uma ação de esquematização temporal que transforma categorias abstratas em objetos de uma compreensão prática. O passado caracterizado como o tempo das certezas, o presente o momento da destruição das convicções e o futuro o tempo da

desconfiança, da insegurança e da dúvida. A obra torna possível uma percepção temporal inteligível porque faz uma articulação entre o mundo do texto e o mundo fora dele.

Para Ricoeur a mediação se faz em três aspectos: primeiro porque ela constrói uma história coerente de uma sucessão de eventos diversos, estabelecendo uma ordenação lógica de maneira a fazer da narrativa mais que um mero encadeamento de acontecimentos. Segundo, partindo da práxis humana que, cheia de acontecimentos notáveis, extraordinário, lamentáveis, felizes, necessita de um enredamento para torná-los inteligíveis. Há, por conseguinte, uma necessidade humana pelo ato de narrar, pois, de certo modo, contar histórias, é produzir uma tentativa de compreensão da própria vida.

Ao nos reportamos novamente a Wells, podemos perceber que há um desejo implícito de compreender as ações de seu tempo. Nesse movimento de ação e compreensão, organiza-se a composição de uma teatralidade de eventos que articula um movimento concordante/discordante.

Por fim, estabelece-se na obra um terceiro elemento de mediação quando ela efetiva uma outra temporalidade como demonstramos anteriormente. Mas há também um diálogo entre dois outros tempos: o episódico e cronológico que acaba por articular acontecimentos de rompimento e continuidade em uma ordem dialética, porém coerente. Não somente a efetivação de uma ação, mas a estruturação de um discurso que permite ao leitor, compreendê-la como tendo um tema.

O livro é impregnado de citações científicas e de episódios surpreendentes que, a todo o momento, parecem prestes a fincar um problema incontornável para a história, entretanto, por sua dimensão configurante “graças a qual a intriga transforma os acontecimentos em história” (RICOEUR, op. cit. p. 104) sua trama efetiva uma totalidade.

É dessa configuração que a trama extrai sua unicidade temporal na discordância concordante de suas partes, afinal, como bem nos lembrar Ricoeur (idem, p. 105) “seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontre sua realização na conclusão”.

A chegada dos marcianos é a primeira grande peripécia da história de Wells. É o episódio que representa, ao mesmo tempo, o início da sua intriga e também o marco temporal de uma sucessão de vários outros eventos extraordinários que vão efetuando um movimento de distensão que estimula a expectativa pra o final.

Gostaríamos de destacar um último aspecto na obra de Wells que, a nosso ver, acaba por ligar mimese I a III e realizar o círculo hermenêutico de sua obra. Além de todos os componentes que discutimos até aqui, desde as estruturas mentais e culturais que informaram sua obra e que possibilitaram a composição de sua fantástica história, bem como, os pressupostos reais extraídos de seu próprio contexto como guerras, invasões, há, em *A Guerra dos Mundos*, uma recorrência marcante; a invasão é narrada por um recurso midiático: a imprensa.

Wells constrói uma experiência bastante singular em sua obra: a composição de um acontecimento midiático ficcional. Progressivamente, vamos acompanhando como vários jornais e informativos, que circulam em seu mundo configurado, espalham a fantástica história dos invasores na terra.

A imprensa funciona então como um elo de verossimilhança entre o mundo do autor, o mundo de sua obra e o mundo do leitor. Wells joga, por conseguinte, com o lugar de legitimidade da imprensa de lidar com o real, para dar à sua obra ficcional o caráter de uma história crível, tanto interna como externamente.

Ao se utilizar dos jornais em seu jogo narrativo, Wells lança mão de funções e artifícios legítimos atribuídos aquele veículo em seu cotidiano. Desta forma, temos uma idéia de como se dava o trabalho de mediação dos recursos midiáticos, demonstrando-nos que uma obra ficcional pode ser lida como um instrumento revelador do contexto na qual foi elaborada.

Importante notar que o próprio romance saiu em capítulos em uma revista popular em 1897, para ser lançado na íntegra em 1898. Em sua obra há citações a jornais ou à imprensa, do primeiro ao último capítulo, narrando desde os primeiros contatos com marcianos até o melancólico fim em uma Londres desolada. Vejamos a seleção de trechos abaixo:

“Lembro da alegria de Markham ao conseguir uma nova fotografia do planeta para o jornal ilustrado que editava na época. As pessoas hoje mal imaginam a abundância e o espírito empreendedor dos jornais oitocentistas” (37).

“À tarde, a aparência do campo já se havia alterado muito. As primeiras edições dos jornais vespertinos haviam sacudido Londres com enormes manchetes” (46).

“Por volta das onze, segundo relataram os jornais da manhã seguinte (...) cerca de 400 homens do regimento de Cardigan... partiram...” (71).

“Deixei-os ainda discutindo, e fui até a estação de trem para comprar todos os jornais matinais que eu pudesse encontrar” (75).

“Aqueles que ouviram demoraram para entender todo o significado dos telegramas escritos às pressas e publicados nos jornais de domingo. A maioria dos londrinos não lê as folhas dominicais” (114).

*“Um grande temor tomou conta de West Surrey, e fortificações de terra estão sendo erguidas para deter o avanço em direção à Londres. Foi assim que o **Sun** de domingo deu a notícia” (115).*

*“Na Rua Wellington, meu irmão encontrou dois tipos truculentos que haviam acabado de sair da Rua Fllet com jornais ainda molhados e cartazes chamativos. **‘Terrível catástrofe!’**, berravam enquanto desciam a Rua Wellington. **‘Batalha em Weybridge! Veja todos os detalhes! Marcianos retaliam! Londres em Perigo!’**” (117)*

“Em todas as esquinas as pessoas liam jornais, discutiam apaixonadamente ou olhavam para os estranhos visitantes dominicais” (120).

*“Não demorou para que homens com edições extraordinárias dos jornais chegassem à rua aos gritos: **‘- Londres pode ser esmagada!’** (...)” (122)*

*“Nesse jornal, meu irmão leu: (...) **É impossível detê-los. A única proteção contra a Fumaça Negra é a fuga imediata**” (123).*

Podemos vislumbrar como as próprias notícias ficcionais constroem uma história que nos possibilita entender a trama em seus sobressaltos e peripécias, assim como, o caminho pra sua conclusão:

“No canto da ponte vi também um dos contrastes (...) uma folha de jornal exposta (...) Era o cartaz do primeiro jornal que voltou a ser publicado, O Daily Mail (...) Estava quase todo em branco, mas o tipógrafo solitário que o diagrama divertia-se fazendo uma grotesca distribuição de clichês na última página. O material publicado era emocional, a organização das notícias ainda não voltou a ser o que era” (229)

A atuação da imprensa, enquanto mecanismo de mediação é, na verdade, um dos aspectos mais importantes na obra de Wells e, talvez, o menos percebido porque há uma tendência à naturalização de seu papel. Contudo, é através dela que a invasão dos extraterrestres se torna conhecida no mundo do texto, por outro lado, representa as expectativas do autor e seus leitores sobre o papel que deveriam ter os jornais e informativos naquele contexto. Ao construir um acontecimento midiático ficcional, Wells nos chama atenção para o lugar que os meios de comunicação assumiriam naquela sociedade em transformação, assim como seu papel na mediação do real.

2. A Guerra dos Mundos: a construção do acontecimento real na tessitura midiática

“In the thirty-ninth year of the twentieth century came the great disillusionment. It was near the end of October. Business was better. The war scare was over. More men were back at work. Sales were picking up. On this particular evening, October 30th, the Crosley service estimated that thirty-two million people were listening in on radios.” (WELLES: 1938)

Passados 40 anos do lançamento do livro de H. G. Wells, outubro de 1938, em uma transmissão radiofônica, o apresentador Orson Welles, dava notícia de uma suposta invasão de extraterrestres sobre a terra. Welles caprichou nos efeitos sonoros, na gritaria das pessoas e colocou uma boa dose de nervosismo em sua dramatização. Evidentemente, a terra não estava sofrendo qualquer invasão o que, portanto, não era um acontecimento “verdadeiro”. Entretanto, a adaptação¹ do texto ficcional de H. G. Wells, passada para as pessoas que escutavam o programa naquele momento, produziu um acontecimento real, que foi o convencimento dos ouvintes sobre a veracidade da notícia.

Apesar de Welles ter avisado antecipadamente que se trataria de uma dramatização, muitos acreditaram na veracidade dos fatos narrados e seu programa se tornou um dos maiores fenômenos da produção midiática do século XX. Inaugurou uma nova linguagem e efetivou de forma decisiva a transmissão do acontecimento em tempo real. O rádio quebrou a última fronteira de simultaneidade que separava pessoas em lugares distintos e distantes. Mais tarde tentaremos demonstrar como este fator servirá de maneira crucial na difusão de acontecimentos no mundo contemporâneo.

Ao nos determos ao feito de Orson Welles, inverteremos o círculo hermenêutico proposto por Ricoeur e consideraremos a transmissão radiofônica como o espaço de mimese III, mas que, ao mesmo tempo, representa a feitura de um novo círculo que enseja, necessariamente, uma nova tríplice mimese, nesse caso, tentaremos demonstrar que enquanto tal, esse círculo se apresenta sempre renovado, uma vez que “a narrativa tem seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer (...) mimese III marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor”. (RICOEUR: op. cit. p. 110)

Enfrentamos aqui uma das principais críticas feitas às proposições de Ricoeur, segundo a qual o círculo mimético seria vicioso, pois, partindo do mundo e retornando a ele a narrativa realizaria, através da violência da interpretação ou da redundância, um efeito meramente concordante sobre as discordâncias, tanto na semântica da ação como do tempo. Isso equivaleria dizer que uma obra seria sempre apropriada da mesma maneira em um evento circular contínuo e não renovado, uma vez que a configuração seria inteligível em qualquer

¹ “A peça radiofônica é de autoria de Howard Koch com a colaboração de Paul Stewart, baseada na obra de H.G. Wells (1866-1946), e ficou conhecida como “rádio do pânico”. O roteiro foi reescrito pelo próprio Orson Welles.” In ORTRIWANO, Gisela Swetlana. A invasão dos marcianos: *A Guerra dos Mundos que o rádio venceu*. Boletim N°. 24 Série eletrônica Janeiro-Fevereiro, 1999 Capturado no endereço do site <http://www.igutenberg.org/guerra124.html>.

contexto e temporalidade. Nessa linha de raciocínio a narrativa funcionaria como um grande mediador universal em um processo de eterno retorno.

Contudo, ao observarmos dessa forma o processo narrativo estaremos estabelecendo um olhar unilateral sobre a dialética de sua construção, uma vez que priorizaremos ora a discordância temporal para qual o texto retorna, ora a concordância narrativa que a obra poderia impor. Ricoeur (pág. 112) nos adverte que, “enquanto colocarmos de modo unilateral a consonância apenas do lado da narrativa e a dissonância apenas do lado da temporalidade, como o argumento sugere, faltaremos ao caráter propriamente dialético da relação”.

O primeiro argumento que Ricoeur utiliza para contrapor tal perspectiva é lembrar, recorrendo a Santo Agostinho, que a própria temporalidade nunca é somente discordância, mas um processo de *distentio* e *intentio* que se apresenta intrinsecamente no espaço da ação, do vivido. Isto significa que, compreender uma dada temporalidade, é considerar que ela carrega elementos de rupturas e permanências temporais em um jogo nem sempre lógico de configurações.

O tempo no qual a peça radiofônica de Orson Welles é encenada certamente estabelece referenciais dissonantes entre o tempo em que Wells lança sua obra, embora, cronologicamente, o espaço entre ambas seja relativamente curto. Com a primeira Grande Guerra, o que antes era apenas um receio no universo de Wells, tornou-se realidade. As grandes nações européias tiveram seus territórios e suas economias praticamente devastadas com o conflito. Enquanto isso, do outro lado do mundo, os EUA se firmavam como nova potência, mesmo com a crise econômica.

Em uma dada temporalidade, efetivam-se, constantemente, elementos concordante/discordantes. Nestes termos, as sensações sobre o passado, presente e futuro somente podem ser percebidas se entendemos o tempo histórico, como o tempo da experiência humana que pode ser captadas através das gerações, construções materiais, instituições, como bem nos lembra Koselleck (2006).

Este complexo amálgama de referenciais simbólicos e culturais torna possível a apropriação de uma obra em diversos momentos com sobreposições de sentidos que oscilam entre a tradição, inovação e a sedimentação de antigos novos paradigmas. Por conseguinte, sua configuração temporal engendra um complexo movimento dialético que nunca se esgota em si.

Mas, se a narrativa livra-se da acusação de realizar uma violência interpretativa, na qual impor-se-ia uma temporalidade estática ao mundo fora do texto, realizar-se-ia em Mimese III o mesmo efeito de sentido produzido em Mimese I, haveria, por conseguinte, uma redundância interpretativa presente na obra? Pensando nos dois momentos narrativos com os quais trabalhamos aqui, A Guerra do Mundo de H. G. Wells e a peça radiofônica de Orson Welles efetivariam uma mesma semântica da ação?

Neste ponto Ricoeur é categórico ao afirmar que não é a obra que impõe uma dada narração sobre a vida, mas é a necessidade humana de narrar e contar histórias que constrói enquanto tal, sendo a obra seu produto. Cada sociedade, grupo humano ou indivíduo está imerso em um emaranhado de histórias não contadas, não sistematizadas, “a consequência principal dessa análise existencial do homem como ser emaranhado em histórias é que narrar é um processo secundário, o do tornar-se conhecido da história (...). Narrar, seguir compreender histórias é só a continuação dessas histórias não ditas” (RICOEUR; 1997; 116).

O programa do jovem apresentador Orson Welles trouxe à tona um emaranhado de várias histórias presentes naquele contexto, além de uma compreensão sobre a estrutura de ação de um recurso midiático como o rádio. Welles joga com um conjunto de informações que sobejavam em seu universo. Não somente em termos de imaginários sobre especulações científicas, mas, principalmente, com a expectativa que as pessoas tinham sobre o papel do rádio, na verdade ele negocia com o lugar de legitimação de produtor de notícias e faz com que seu texto ficcional torne-se um evento crível e verossímil para seus espectadores.

No retorno da obra H. G. Wells ao mundo, ou seja, o espaço de Mimese III vemos um novo arranjo de sentido, mas que ao mesmo tempo consegue dialogar com elementos presentes desde Mimese I, o lugar de onde a obra parte. O texto adaptado por Orson Welles para o rádio consegue ser compreendido não porque a obra literária de H. G. Wells traz valores intrínsecos imutáveis entendidos em todos os contextos humanos, ao contrário, ela efetiva um novo contrato de verossimilhança no contexto ao qual se apresenta.

Na medida em que a obra desencadeia componentes concordantes/discordantes, a cada novo círculo articula-se uma possibilidade de constante leitura, todavia, nunca da mesma maneira, muito menos, há uma quebra total de seus fundadores de sentido iniciais, dessa forma “o círculo hermenêutico entre narrativa e tempo não cessa assim de renascer do círculo que os estágios de mimese formam” (RICOEUR; op. cit p. 117).

Há, conseqüentemente, sempre uma configuração e uma reconfiguração que se dá em um processo de leitura da obra. O roteiro de Orson Welles representa uma leitura da obra de H. G. Wells, mas que nos serve como rastro deixado por dois mundos. Por sua vez sua própria adaptação se constitui o início de um novo círculo mimético da obra. Entre a dialética da esquematização e do tradicionalismo a obra trabalha com paradigmas que estruturam as expectativas do leitor/ouvinte.

No script produzido para ir ao ar em 1938, A Guerra dos Mundos ganha uma nova configuração adequada tanto ao novo recurso de mediação, não mais um livro, mas um programa de rádio, como também evidencia um novo mundo para o qual a obra retorna, dessa maneira, o conteúdo comunicado, para além do sentido da obra, coloca em relevo um mundo que é projetado como horizonte. “Nesse sentido, o ouvinte ou o leitor recebem segundo sua própria capacidade de acolhimento que, também ela, define-se por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta ao um horizonte de mundo” (idem, p. 117).

O que torna, portanto, um acontecimento tão extraordinário e inverossímil, ser aceito como fato verdadeiro, transpõe o próprio universo da obra e situa-se novamente no mundo fora dela. Assim como em Mimese I é o mundo que empresta todos os fundadores de sentido presente para o texto, o mesmo ocorre em Mimese III, quando a obra se dá ao mundo.

Todas as características com as quais os ouvintes estavam acostumados em programas radiofônicos foram utilizadas por Orson Welles. Entrevistas, depoimentos. Um aspecto importante sustenta o potencial de verossimilhança do evento, a constante presença de “especialistas” que são, a todo o momento, chamados para explicar o que ocorria.

“We are ready now to take you to the Princeton Observatory at Princeton where Carl Phillips, our commentator, will interview Professor Richard Pierson, famous astronomer. (...)Professor, would you please tell our radio audience exactly what you see as you observe the planet Mars through your telescope? (Welles, 1938).

O processo de tessitura do programa radiofônico efetiva-se sobre um horizonte de possibilidades tanto internas, quanto externas. Interna porque se constrói com referências de significações que o estruturam em um todo que embora seja marcado por um movimento dialético, enseja uma coerência organizativa. Externa porque estabelece uma ligação com o mundo que jamais pode ser tomado como mero objeto de discurso, uma vez que, “as obras de ficção só pintam a realidade aumentando-a com todos os significados que elas próprias devem às suas virtudes” (RICOEUR, op. cit. p. 123).

3. A Guerra dos Mundos: a construção do acontecimento histórico entre dois mundos: o real e o ficcional.

*“Ouvintes de rádio em pânico tomam drama de guerra como verdade
Manchete do jornal New York Times de 01.11.38”. (ORTRIWANO, Op. Cit)*

O programa de rádio, narrando a invasão dos extraterrestres, durou apenas uma hora na noite do dia 30 de outubro de 1938, mas foi escutado por cerca de seis milhões, das quais 1.2 milhão acreditaram ser a “notícia” um fato real. Tal como no texto literário de H. G. Wells, quando os habitantes das pequenas cidades da Inglaterra fugiam de suas casas ao serem informados pelos jornais matutinos sobre os invasores, os moradores de Newark, Nova Jersey e Nova York, nos Estados Unidos, fugiram, tumultuosamente, de suas casa para não serem exterminados.

Nesse episódio há dois aspectos fundamentais a serem considerados: o primeiro deles nos demonstra que o poder de mediação de uma narrativa transpõe a mera textualidade e atua como objeto de ação no mundo, por outro lado, nos faz perceber que, partido dele, ela realiza um movimento dialético de adaptações. Em segundo lugar, destacamos o papel de um recurso midiático como veículo nessa mediação e na estruturação de um acontecimento. Guerra dos Mundos se tornou um acontecimento emblemático para a história dos meios de comunicação no século XX que colocou em xeque as fronteiras entre realidade e ficção na divulgação de notícias e chamou atenção para o papel que estes meios podem exercer.

Entre a obra literária de H. G. Wells e o texto midiático de Orson Welles uma grande e complexa rede de significações sociais e culturais foi colocada em movimento para que as duas se tornassem histórias aceitas e inteligíveis entre grupos e sociedades que comungavam de recursos semânticos e temporais com os quais puderam operar com cada um dos textos.

Pudemos perceber ainda a profunda aproximação entre realidade e ficção fazendo dos textos um emaranhado de estruturas simbólicas que ajudaram a compor estatutos de verossimilhança, coerência, imaginação e ação. Por outro lado, ambas colocaram em cena também um tumultuoso movimento de concordância/discordância sem o qual a narrativa jamais poderia efetivar seu círculo hermenêutico.

Partimos deste ponto para discutir de que maneira se relacionam realidade e ficção na produção de informações e formas de conhecimento na atualidade. Ressaltamos,

sobretudo, dois campos discursivos: a mídia e a história. Uma vez que ambos produzem suas narrativas assentadas em duas grandes pilastras: verdade e fato.

Atualmente, os meios de comunicação ajudam a elaborar uma idéia de acontecimento que é pensado no momento de sua efetivação como histórico. Imprensa, rádio, televisão e Internet, são suas próprias condições de existência. Aqui é importante chamarmos atenção que “a publicidade forma sua própria produção. Acontecimentos capitais podem ter lugar sem que se fale deles” (NORA, 1993). O fato de terem acontecido não os torna histórico, para tanto, é necessário que eles sejam reconhecidos enquanto tal e isso implica a informação que se elabora sobre eles.

Compreender uma obra histórica é considerar que o produto elaborado (ou seja, o texto histórico) é bastante diferente daquilo de que ele fala (ou seja, o passado). Da mesma forma na produção midiática, a notícia sobre algum evento é diferente da realidade em si. Se a história “reconstrói” o passado fazendo sobre ele uma leitura possível ligada a um conjunto de registros, teorias e visões de mundo, a mídia constrói no presente uma informação pressionada pela incessante marcha do devir que também coloca em jogo uma série de conformações sociais.

Nos dois casos a busca pelo acontecimento a ser relatado é fundamental. Para o historiador, procura-se principalmente a formação de uma dada memória história, já no caso do jornalista, tais eventos se estruturam tendo em vista a formação de uma opinião pública. A percepção de que havia um público a ser atingido, tornou-se fundamental na abrangência das mídias modernas, sobretudo, naquilo que Bourdieu define como mercantilização das formas simbólicas. A preocupação com uma opinião pública partia do pressuposto de que era possível estabelecer uma comunicação em larga escala para um grande número de pessoas, informando, mas, sobretudo, formando opiniões.

Hoje, nos acostumamos a assistir ao acontecimento espetáculo elaborado pela palavra, o som e a imagem, o que estimulou em nossa sociedade uma verdadeira fome por novidades fazendo com que alguns meios de comunicação se tornassem verdadeiras fábricas de produção de acontecimentos.

Os fatos, apresentados como históricos, são colocados ao historiador vindos de uma exterioridade desvinculada dos percursos epistemológicos e metodológicos do fazer historiográfico. É o vivido que se impõe à escrita da história. Um presente que se torna

histórico em seu próprio tempo, uma vez que o imediato é quase alçado à categoria de história no momento de sua constituição.

Recaem sobre nós, múltiplos esquemas de produção de acontecimentos e, mais ainda, complexos construtores de sentido, nos quais a própria sensação de inexistência de sentido histórico faz parte. A percepção sobre a realidade parece está saturada por um sem número de mecanismos mediadores, dentre os quais, os recursos midiáticos assumem um papel capital.

O acontecimento moderno emerge, então, com toda força, amparado por uma grande rede de comunicação, que coloca em evidência algo muito parecido com o ideário do fato positivista. Este acontecimento midiático apresenta-se como o evento indomável “porque a redundância intrínseca ao sistema tende a produzir o sensacional, fabrica permanentemente o novo, alimenta uma fome de acontecimento” que agora, se oferece ao historiador com a força de um “dado”. (NORA: 1995, 183)

A narrativa histórica evidencia um elo entre os acontecimentos e a experiência passada humana, “de maneira que o passado torna-se presente no quadro cultural de orientação da vida prática contemporânea” (155). Assim, não são tantos os conteúdos que nos interessam no primeiro plano de uma reflexão teórica sobre tais textos mas, especialmente, as formas pelas quais elas se apresentam e a maneira como organizam uma explicação sobre os acontecimentos dentro de uma perspectiva temporal.

É necessário identificar arquétipos na organização dessa comunicação, tornando possível estipular maior precisão sobre em “que sentido símbolos, imagens, palavras isoladas, alusões e semelhantes podem ser considerados ‘históricos’”. (idem)

Um componente, entretanto, parece querer resistir no coração do monstro acontecimental contemporâneo: a imagem de uma verdade objetiva quase absoluta que ainda tenta efetivar a radical separação entre realidade e imaginação. A despeito disso, a elaboração da informação e do conhecimento histórico só é possível com a intermediação de diversas visões de mundo, estruturas culturais e mentais.

Percepções que modificam significados ao mesmo tempo em que estabelecem outros e que são suficientemente fortes para transformar eventos em acontecimentos históricos, sociais, políticos e etc. Assim como os eventos passados podem ser representados de várias maneiras pelos historiadores, os acontecimentos apresentados pela mídia são fruto de uma série de conformações políticas, sociais, econômicas que os fazem ser o que são.

Num esforço de compreensão e explicação de tais elementos entram em cena conjecturas, interrogações, problemas e conclusões que são muito diferentes do acontecimento em si. Assistimos à metamorfose do evento em acontecimento memorial e histórico, num processo de reatualização do passado pelo presente que lhe acrescenta elementos subjetivos e simbólicos de outra temporalidade.

Ao nos depararmos com tais proposições percebemos a fragilidade de uma epistemologia que imaginava ser o acontecimento um dado quase constituído de materialidade. Um pensamento que colocava em evidência a dicotomia radical entre subjetividade e objetividade, real e imaginação, numa criação de espaços cognitivos distintos, pares quase totalmente antagônicos. Dois mundos em guerra na compreensão e na representação da realidade e das relações humanas.

Ao vislumbrarmos estas formas narrativas (literatura, mídia e história) pudemos compreender como, em suas feitura, dialogam várias categorias de percepção do real num jogo dinâmico e tumultuoso de signos e referenciais. Nas três um agente é essencial: a ação narrativa. Para além das formas sob as quais um conhecimento ou uma informação se organizam: um romance, uma notícia ou um texto histórico, é somente no ato de narrar que seus conteúdos adquirem sentido e explicação. Isso não significa dizer que a textualidade se sobrepõe à vivência ou às práticas humanas, mas sim, que o próprio ato de narrar é uma ação puramente humana. É pela necessidade de tecer narrativas numa busca compreensão sobre suas próprias ações no tempo que os vários grupos contam histórias.

Ao nos debruçarmos sobre os acontecimentos contemporâneos devemos levar em consideração que estes são escolhas, elaborações sociais carregadas de interesses e visões de mundo. Diferentemente de seccioná-los em categorias conceituais fechadas, vê-los somente em termos da separação radical entre realidade e ficção devemos levar em consideração que todo e qualquer acontecimento é elaborado em uma rede na qual há um cruzamento desses vários fatores. São eles que corroboram para sua efetivação e, para compreendê-los, devemos partir, não de dimensões dicotômicas, ou mundos em guerra, mas sim considerar que todos esses elementos servem na construção dos seus significados, tecer uma narrativa é por fim, uma busca de compreensão sobre a própria vida.

Bibliografia

- AGOSTINHO, Santo. Confissões in Os Pensadores. Nova Cultura. São Paulo 2000.
- BODEI, Remo. *A História tem um Sentido?*. Bauru - São Paulo: Edusc, 2001.
- _____. *Livro da Memória e da Esperança*. Bauru - São Paulo: Edusc, 2004.

- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- _____. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BURKE, Peter & Briggs, Asa. *Uma História Social da Mídia – de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BURKE, Peter. *A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa* in A Escrita da História – novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação*. Campinas, Revista Opinião Pública, vol. VIII, no. 1, 2002. pp. 40-53.
- CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem. Introdução a uma filosofia da cultura*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CHAUVEAU, A e TÉTARD, Ph. *Questões para a História do tempo presente*. São Paulo: Edusc, 1999.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – Uma História dos Costumes* Trad. Rui Jungmann. VOL.I. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- FALCON, Francisco J. C. *A Identidade do Historiador*. Rev. Estudos Históricos – Historiografia, no. 17; Rio de Janeiro. 1996.1.
- GEERTZ, Clifford, *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1978.
- HARTOG, François. *Regime de Historicidade*. Capturado da Internet em 8/05/2006 no endereço: <http://www.fflch.usp.br/dl/heros/excerpta/hartog.html>.
- NORA, Pierre. *O Retorno do Fato* in NORA & LÊ GOFF. *Novos Problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *Entre Memória e História – a problemática dos lugares*. São Paulo, Rev. Projeto História/PUC vol. 10, 1993.
- ORTRIWANO, Gisela Swetlana *A invasão dos marcianos: A Guerra dos Mundos que o rádio venceu* in Instituto Gutenberg Boletim N.º 24 Série eletrônica Janeiro-Fevereiro, 1999. Capturado de endereço na Internet: <http://www.igutenberg.org/guerra124.html> em 25 de maio de 2007.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomos I, II, III, São Paulo: Papyrus Editora, 1997.
- _____. *História e Verdade*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica – Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora UNB, 2001.
- _____. *Historiografia Comparativa Intercultural* in MALERBA. *A História Escrita*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- THOMPSON, John B. *Mídia e Modernidade: uma teoria social da mídia*. São Paulo: Vozes, 2004.
- VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Brasília: Editora UNB, 1998.
- WHITE, Hayden. *Teoria literária e escrita da História*. Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, vol. 7, no. 13. 1991, p. 21-48.
- WEHLING, Arno. *Fundamentos e Virtualidades da Epistemologia da História: algumas questões*. Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, vol. 5, No. 10. 1992, p. 21-48.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- WELLS, H. Georg. *A Guerra dos Mundos*. Alfaguara/Objetiva. 2007.
- WELLES, Orson. Scrip – "The War of the Worlds" by H. G. Wells as performed by Orson Welles & the Mercury Theatre on the Air and broadcast on the Columbia Broadcasting System on Sunday, October 30, 1938. Capturado da Internet no endereço <http://members.aol.com/jeff1070/script.html> em 31/ de março de 2007.