PLANETA BUR (1961): A FICÇÃO CIENTÍFICA SOVIÉTICA

PLANETA BUR (1961): SOVIET SCIENCE FICTION

Moisés Wagner Franciscon [1]

Resumo: Planeta Bur, planeta das tempestades, em russo, ganhou esse nome como referência à densa atmosfera que recobre Vênus. Foi dirigido por Pavel Klushantsev (1910-1999). A observação da ficção científica soviética pode revelar alguns aspectos de sua sociedade, como ânsia do contato com o exterior ou a obediência às informações científicas do momento. Para tal tarefa, foi empregada a sócio-história cinematográfica, de Marc Ferro.
Palavras-chave: Cinema; Ficção Científica; União Soviética.

Abstract: Planet Bur, planet of storms, in Russian, got its name as a reference to the dense atmosphere that covers Venus. It was directed by Pavel Klushantsev (1910-1999). Observing Soviet science fiction can reveal some aspects of your society, such as a yearning for contact with the outside or obedience to current scientific information. For this task, Marc Ferro's cinematographic socio-history was employed.
Keywords: Cinema; Science Fiction; Soviet Union.

O GÊNERO DO FILME: A FICÇÃO CIENTÍFICA

A ficção científica é confundida por alguns teóricos como um gênero da literatura de fantasia. Nesse caso, há quem leve suas origens à *Gilgamesh*, na noite dos tempos mesopotâmicos. Aqueles que a percebem como um gênero à parte indicam suas raízes no século XVIII, com os primeiros trabalhos literários que romanceavam as novas descobertas da ciência, ou as conjecturas dos cientistas mais ousados[2].

> *La particularidad más relevante y la única verdaderamente distintiva del cine de CF — en comparación con la literatura — es su forma de dirigirse al público, consistente en una narrativa audiovisual altamente dependiente de los efectos especiales, de la espectacularidad, cuya intención es involucrar por completo al espectador en el disfrute sensorial* (MONROY, 2008, p.85).

Ocorre assim uma inversão: enquanto a narrativa literária de ficção científica busca divulgar novas ideias com

[1] Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Maringá (2003), com pós-graduação em História e Sociedades pela UEM (2013) e Doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná. É Docente concursado da Secretaria de Estado da Educação do Paraná desde 2004.

[2] No campo da vida extraterrestre, chama a atenção a afirmação do polemista Giordano Bruno (1548-1600), ainda nos últimos anos do século XVII. O astrônomo holandês Christiaan Huygens (1629-1695), a partir de suas descobertas, retomou as teses de Bruno e reafirmou a existência de vida em outros planetas. Foi além disso, prevendo que seriam possíveis, num futuro distante, a existência de "navios" capazes de efetuar viagens interplanetárias (JACOB, 2010).

alguma base ou inspiração científica, a narrativa cinematográfica do gênero tente a se concentrar no espetáculo visual e no choque, no inesperado (ainda mais do que essas sensações eram trabalhadas na forma escrita)[3].

Segundo Booker (2006, p.1), a ficção científica, melhor do que qualquer outro gênero cinematográfico, afirma que o cinema não é "uma simples representação fotográfica do mundo", mas sim ilusão e construção de um mundo a parte. Oliveira (2010, p.235) aponta que por mais inverossímil, aparentemente fantasiosa e estereotipada, uma obra jamais é "inofensiva". Como afirma Monroy (2008, p.14), a ficção científica é o avesso da fantasia. Mesmo a literatura (ou o cinema) mais niilista sempre compartilha de elementos e preocupações de sua época, datando-a. Porém, a obra de fantasia tenciona se afastar o máximo da realidade, enquanto a ficção científica procura se inteirar dos mais recentes avanços científicos e de suas tendências para prever ou imaginar um futuro mergulhado em seu próprio presente. Ao pretender antever o futuro, muitas vezes acaba por se tornar uma metáfora do presente de seus autores. Para Wright e Austin (2010, p.1), a ficção científica está mergulhada na cultura popular, e junto a ela, comporta inúmeras mensagens sociais, culturais e políticas. Estudá-la significa abrir mais uma porta para o estudo do passado das sociedades.

> Aquilo que é mostrado nos filmes via de regra não só tem que fazer sentido para a audiência dos cinemas, como também atender a determinados anseios sociais e necessidades psicológicas da coletividade no interior da qual foi realizado, sob pena de vir a se constituir num fracasso comercial. Trata-se de considerações que são válidas tanto para os filmes de ficção quanto para os documentários (OLIVEIRA, 2008, p.6).

A visão inicial sobre o cinema de ficção científica não foi essa[4]. Os filmes, segundo os críticos e pesquisadores dos anos 1950, eram completamente inocentes. A menos que se transpusesse a cortina de ferro. Assim, filmes do Leste Europeu eram vistos com desconfiança no Ocidente. O argumento era o de que fatalmente não seriam mais do que

[3] Outras características do gênero levantadas por Monroy são a fixação em temas envolvendo utopias e distopias, ambientadas no futuro. Porém o gênero pode se confundir com outros, como o filme histórico. É o caso, entre muitos, da série americana *Túnel do tempo*: viajantes do tempo, de um futuro próximo dos anos 1960 (a década em que a série foi produzida – 1966-67), acabam arremessados em diversos momentos históricos, como a defesa de Nova Orleans, as Termópilas, o Álamo, etc. Alguns de seus episódios se passam no futuro ou contra extraterrestes (OLIVEIRA, 2010).

[4] "En su momento, no obstante, el cine de CF no era apreciado críticamente, y muchos de los documentos de la época lo interpretaban como vacío de contenido. Es hasta años más recientes, y, sobre todo, con la expansión de los estudios culturales, que se ha posibilitado el comentario de estos filmes como algo más que mero entretenimiento, observándolos como reflejos de su época" (MONROY, 2008, p.52). Um bom exemplo de como a ficção científica pode demonstrar as aflições de uma época é H. G. Wells e o seu *A guerra dos mundos*. Em 1898, quando foi publicado, fazia dezessete anos que terminara a Primeira Guerra dos Bôeres (1880-81). A Guerra Anglo-Zulu acabara a dezenove anos. O mesmo cenário da imposição de uma civilização muito superior a outra, acarretando um verdadeiro genocídio, pode ser reconhecido em ambos. A vitória não prevista também é parte essencial: a libertação da Inglaterra dos marcianos por obra das bactérias necrófagas ou o fiasco britânico na batalha de Isandhlwana (22 de janeiro de 1879), que quase levou à derrota do bem equipado exército colonial inglês frente aos nativos sul-africanos, munidos quase exclusivamente com suas lanças. Na literatura de ficção científica, os ingleses encontravam-se na situação dos zulus, num futuro não muito distante.

um produto de propaganda comunista, fruto de um regime totalitário – como todo e qualquer filme rodado num sistema de estúdios e financiamentos estatais, como era o caso soviético. Argumentos que sobrevivem hoje ainda entre historiadores e sociólogos conservadores (KENEZ, 2008; PEREIRA, 2012; OVERY, 2009).

"Cada sociedade segrega uma ficção científica que reflete largamente a sua ou as suas visões do futuro social", como afirma Emmanuel Todd (1976, p.149). Sociedades com um menor número de problemas acumulados pode criar narrativas otimistas, confiantes no futuro. Sociedades em crise costumam ser pessimistas[5].

Os filmes americanos deste gênero, especialmente nos anos 1950, permitem apreender a paranoia em torno das ideias de propaganda, infiltração e difusão comunista, as aspirações dos setores sociais e políticos conservadores[6]. Da mesma forma, a ficção científica soviética permite captar o imaginário e as inquietações daquela sociedade, que passava por momentos cruciais em sua história[7]. Após a morte de Stalin, em 1953, Nikita Khrushchev (1953-64) empreendeu reformas econômicas, políticas, sociais e culturais de vulto, desestalinizando o país num processo conhecido como desgelo. Apesar de um retorno às práticas econômicas centralizadoras pelo líder seguinte, Leonid Brezhnev (1964-

[5] "O tipo de relações que humanos e extraterrestres mantem nas obras de ficção cientifica – amizade, invasão, colonização, fusão – dão bem conta da ideia que uma sociedade faz das suas relações com o exterior: os humanos representam os americanos, os russos, os franceses ou categorias mais amplas, os ocidentais, os "povos socialistas"; os extraterrestes representam o Outro, o resto do planeta Terra, o exterior (TODD, 1976, p.150).

[6] O grupo de filmes anticomunistas está ligado ao gênero de ficção científica, que passou a conter mensagens anticomunistas por volta de 1950, quando a ameaça do "inimigo" interno deixou de ser predominante e o "inimigo" externo surgiu como uma preocupação constante [...]. Na retórica anticomunista, o comunismo era frequentemente descrito como uma doença, um germe, ou uma forma de lavagem cerebral. Muitos filmes de ficção científica do período incorporaram esses elementos. As invasões alienígenas, a transformação de pessoas em zumbis sem vontade própria e o controle mental foram artifícios repetidamente utilizados pelo gênero. Todavia, Os filmes de ficção científica relacionados ao comunismo/anticomunismo representaram uma variedade bastante ampla de pontos de vista, dentre os mais enfáticos estão: *Destination Moon* (1950) – batalha entre estadunidenses e soviéticos na lua, um dos primeiros filmes em que o espaço se transforma em um campo de batalha política entre URSS e EUA; *The Flying Saucer* (1950) – Os soviéticos capturam um disco voador inventado pelos estadunidenses; *Red Planet Mars* (1952) – sobre um cientista estadunidense que entra em contato com Marte através de ondas de rádio e recebe a informação de que Marte é uma utopia e o povo terrestre pode ser salvo se retornar para Deus e *Them!* (1954) – Testes nucleares no deserto resultam no crescimento de "formigas gigantes mutantes" que passam a ameaçar cidades estadunidenses [...]. Produções como *The Thing from Another World* (1951) e *Them!* (1954), expressaram o medo da contaminação ideológica de forma alegórica. Para o público, o aspecto mais assustador destes filmes não eram os monstros, canhões lasers, ou naves alienígenas, mas sim a proximidade e invisibilidade com que inimigos "alienígenas" poderiam atingir alvos estadunidenses. Era desse modo, por exemplo, que as vítimas de *Invaders from Mars* (1953), se tornavam "escravos sem opinião da vontade totalitária" impossibilitando distinguir entre "eles" e "nós", enquanto os clones de *The Thing from Another World* (1951) eram desprovidos de instintos sexuais e emocionais. Assim, a vitória do mal, o fim da liberdade, sexualidade e individualidade foram metaforizadas muitas vezes por ataques de insetos, robôs e até mesmo zumbis. Nos filmes de ficção científica da década de 1950, os cenários eram dominados por forças hostis que ansiavam por escravizar os estadunidenses. O imaginário e a linguagem presentes nestes filmes representaram não somente os medos e anseios relacionados à atmosfera da Guerra Fria, mas também reforçaram a convicção de que os EUA precisavam se defender de uma possível invasão. Assim, as ansiedades estimuladas pela possibilidade de um conflito entre o mundo capitalista e o comunista foram fartamente expressadas por filmes de ficção científica como *The Man from Planet X* (1951), *The War of the Worlds* (1953) e *Invaders from Mars* (1953), onde o planeta Terra era repetidamente ameaçado por invasores alienígenas que cruelmente procuravam por novos lugares para colonizar e destruir (VALIM, 2006, p.59-60).

[7] A ficção científica se impõe ainda como um dos gêneros mais buscados pelo público soviético, e dos mais exibidos nas salas de cinema (LAWTON, 1992, p.8).

82), o país não se reestalinizara (DIAS, 1994; LEWIN, 2007). A vida privada conheceu um renascimento com o abandono da construção de *kommunalkas* – casas comuns, repartidas entre várias famílias, com banheiros e cozinhas comunais – por habitações familiares normais. A polícia secreta abandonou as práticas de repressão em massa por práticas modernas de investigação individual. A sociedade tornou-se mais tolerante, como o regime político: os desafetos de Khrushchev, que intentaram um golpe contra ele em 1957, foram enviados para cargos administrativos nas províncias. Na diplomacia, a luta armada contra o capitalismo foi abandonada pela política da coexistência pacífica (MUNHOZ, 2004) e a orientação para os partidos comunistas mudarem seu foco para a vitória eleitoral. Nas artes, o desgelo significou liberdade criativa. Até mesmo exposições de arte moderna, niilista e desengajada, ocorreram no Kremlin. O que não impediu o premiê, camponês alfabetizado aos 22 anos, durante os esforços da Revolução, de injuriar os artistas. Optou elogiar o realismo socialista, com sua temática e técnica tradicionais, apelo popular, simplicidade, objetividade e engajamento político.

Segundo Marc Ferro, o cinema mostra mais do que seus produtores desejam mostrar. Por mais que um filme sofra censura, autocensura ou possua um engajamento e finalidade de propaganda, os hiatos deixados por sua narrativa podem descortinar aspectos da sociedade produtora, dificilmente apreensíveis por outras fontes.

> As autoridades, sejam as representantes do Capital, dos Sovietes ou da Burocracia, desejam tornar submisso o cinema. Este, entretanto, pretende permanecer autônomo, agindo como contrapoder [...]. Esses cineastas, conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. Entretanto, isso não exclui o fato de que haja entre eles resistência e duros combates em defesa de suas próprias ideias [...]. [Os censores] apparatchiks burocráticos – compostos por iletrados da cultura visual – que julgaram a ideologia da obra por seus diálogos, seu roteiro, ou seja, por seus componentes escritos (FERRO, 1992, p.13-14).

Assim, o filme soviético *Chapayev*, de 1934, apesar de pretender ser defesa entusiasmada do stalinismo, acaba por revelá-lo não intencionalmente como uma ideologia conservadora. O mesmo pode ser dito de filmes ocidentais que delimitam novos inimigos a serem combatidos ou mesmo defendem subliminarmente a repressão violenta e a tortura (FERRO, 1976).

> O primeiro e mais óbvio elemento a ser analisado é o conteúdo da própria obra cinematográfica. No que se refere ao conteúdo, referimo-nos aqui à história que é contada no filme, isto é, seu conteúdo diegético. Aquilo que o filme conta é, certamente, o nível mais imediato de apreensão do seu sentido e significado. Trata-se do nível de abstração mais apreensível e imediatamente percebido. No limite, ele pode ser compreendido, ainda que precariamente, a partir apenas da leitura do seu

> argumento ou mesmo da sinopse (OLIVEIRA, 2008, p.8).

Ferro (1976; 1992) criou um método para a análise fílmica, dividido em quatro etapas: a) o conteúdo aparente/imagem da realidade, constituindo a parte visível do filme; b) o uso do contexto histórico para a análise das imagens; c) o conteúdo latente observável por meio do contexto ou da análise minuciosa; d) o estágio final, atingido pela análise minuciosa e a contextualização juntas, é o da realidade não visível, o mais próximo possível do que de fato aconteceu, tanto para a produção quanto a exibição do filme. A contra-análise perseguiria os lapsos deixados pelo filme ligado ou engajado na ideologia e relações de poder dominantes.

É a ficção científica uma difusão científica? Como demonstrou Carl Sagan, Asimov, Clarke e outros, pode cumprir perfeitamente esse papel. Mas o gênero não se prende dentro desses limites estreitos. Não trata de ciência, mas sim faz uso dela[8]. Como literatura-cinema e ficção, apropria-se de elementos científicos – ou pseudocientíficos – para criar uma narrativa própria.

Uma característica importante dos produtores de ficção científica é comumente seguirem a mesma crença e teoria em que baseiam as suas obras ficcionais. Para eles, é algo sério, importante e palpável – ou em vias de sê-lo. Não é comum a dissociação entre o argumento e as convicções pessoais ou trabalho acadêmico. Assim, Isaac Asimov trata prioritariamente de robótica e inteligência artificial; o polonês Stanislaw Lem, sobre a possibilidade de contato com outras formas de vida; Arthur Clarke, colaborador para o desenvolvimento do radar e dos satélites geoestacionários, sobre a exploração espacial; os soviéticos irmãos Strugatsky, sobre alienígenas. Apesar das desconfianças que podem gerar a transformação do tema em um grande negócio, como Erich von Daniken e sua agência de viagens destinadas a localidades que teriam sido visitadas por extraterrestes em épocas remotas. Certamente não são comuns os casos de escritores de obras sobre visitações alienígenas que abertamente reconhecem que tais aparições são o correlato do século XX para o Sabah satânico e as bruxas voadoras dos séculos XVI e XVII – imagens compartilhadas por boa parte de suas respectivas sociedades.

Um ótimo exemplo de como a ficção científica pode estimular ou se servir de pseudociências é o próprio roteiro de *Planeta Bur*. Escrito pelo diretor, Pavel Klushantsev, e pelo escritor e ufologista Alexander Kazantsev (1906-2002), baseia-se na teoria do paleocontacto, ou hipótese do antigo astronauta. Kazantsev propunha que, entre outros

[8] Ao contrário de uma ideia corrente, não é o autor que vislumbra o futuro e cria bases para novas tecnologias. O processo em geral é o contrário. H. G. Wells frequentava círculos acadêmicos vanguardistas. Como o fazia Júlio Verne. Foi com as discussões que o mundo acadêmico e pesquisadores teciam sobre o futuro (muitas vezes de pesquisas inovadoras que ocorriam naquele momento) que Wells escreveu sobre engenharia genética em *A ilha do doutor Moreau* ou sobre a bomba atômica em *The world set free* – ainda em 1896 e 1914, respectivamente.

acontecimentos, o Evento Tunguska[9] fora obra de extraterrestes. O paleocontacto não era algo novo em 1961. Charles Fort já escrevera, em 1919 um livro de pretensões não-ficcionais, *The Book of the Damned*, no qual explica a existência de monumentos, obras e símbolos antigos em meio a povos considerados pela sociedade americana como inferiores (América do Sul, Oriente Médio, entre outros locais) relacionando-os à atividade alienígena (REGAL, 2009, p.71, 81, 160; FORT, 2006, p.159; STEINMEYER, 2007). Pensamento reconfortante para aqueles que não desejavam encarar tais povos como capazes daquelas realizações. O passo seguinte foi dado por H. P. Lovecraft, em seu *The call of Cthulhu*, obra de ficção científica de 1926. Narra a existência de um "deus" extraterrestre adormecido, que teria chegado à Terra em épocas muito remotas e mesmo assim contava com uma seita de seguidores. O paleocontacto foi relançado com a trilogia de livros de Harold Wilkins, em 1954-55 (HERRICK, 2008). Klushantsev e Kazantsev apropriaram-se da ideia bem antes de Erich von Daniken, que escreveria o seu *Eram os deuses astronautas?* apenas em 1968.

Klushantsev se notabilizara com a produção de curtas e filmes de divulgação científica, essencialmente astronomia, pelos estúdios da Lennauchfilm, desde os anos de 1950 O *Leningradskaya Studiya Nauchno-Populyarnykh i Uchebnykh Filmov*, Estúdio de Leningrado de filmes científicos e educacionais populares, na época de *Planeta Bur* rebatizado como *Leningradskaya Kinostudiya Nauchno-Populyarnykh Filmov*, ou Estúdio de Cinema de Filmes Científicos Populares de Leningrado (ROLLBERG, 2010, p.442), foi fundado em 1933 com a finalidade da divulgação científica e técnica para os esforços de alfabetização nacional por meio de filmes, cinejornais, vídeos de treinamento e documentários. O estúdio era especializado em documentários, cinejornais e vídeos técnicos, produzindo mesmo sob o bloqueio de 1941-44. Era o principal estúdio para filmagens subaquáticas (MALOY SOVETSKOY ENTSIKLOPEDII, 1987, p.233). Os cuidados com os efeitos especiais já mostravam a capacidade técnica do diretor. Sua família pertencia à nobreza e seu tio fora oficial do Exército Branco. Seu pai morreu em 1919 vendendo passagens na ártica Murmansk, e sua mãe, durante o cerco à Leningrado. Sua esposa era animadora. A grande maioria das suas obras eram curtas animadas, ou combinações com cenas animadas, sobre exploração espacial e corpos celestes, documentários educacionais ou ficção científica. Seu trabalho com maquetes e efeitos especiais originou-se no conserto de móveis de madeira quando jovem. Chegara a se encontrar com Sergei Korolev, cabeça do programa espacial soviético e participar de um seminário científico em Tallinn sobre a busca por vida inteligente (KLUSHANTSEV, 2015, p.303). Klushantsev contou com o técnico em efeitos especiais Anatoliy

[9] Em 30 de junho de 1908 a Terra chocou-se com, provavelmente, um fragmento de um cometa, constituído por gelo, uma vez que uma área enorme de floresta boreal siberiana foi derrubada, sem que se formasse uma cratera ou zona de impacto. Várias explicações surgiram através do tempo, e a agência de alienígenas não foi esquecida.

Lavrentyev, colaborador de longa data, e o paleontologista e paleoartista (algo interessantíssimo para o diretor) Konstantin Flerov. Kazantsev, membro do Partido, escreveu *Planeta das tempestades* (originalmente *Netos de Marte*) em 1959. Arkadi Klimov foi o diretor de fotografia (não se pode estabelecer um parentesco com o famoso diretor Elem Klimov, de *Vá e veja*, mas o primeiro residia em Leningrado, e o segundo, nasceu em Stalingrado, distantes 1680 quilômetros. *Planeta Bur* foi sua única incursão fora dos documentários), Viacheslav Aleksandrov e Mikhail Tsybasov os diretores de arte, Iogann Admoni (judeu alemão emigrado pra a URSS, então diretor musical do Lennauchfilm) e Aleksandr Chernov os compositores (BEUMERS, 2015, p.137). Na indústria soviética, o diretor comumente ocupava o lugar do produtor. As ações de censura, contratos e de cortes orçamentários (num primeiro nível) provinham de grupos permanentes de acompanhamento formados pelo próprio pessoal do estúdio. O Lennauchfilm contava com produtores, e no caso de Planeta Bur empregaram-se dois: Vladimir Yemelyanov (também ator de relativo sucesso dentro e fora deste estúdio) e L. Presnyakova.

O gênero ficção-científica ganhou novos contornos e um subgênero na URSS: o *nauchpopovskoy*, pop-científico (surgiria também a fantasia científica), no qual a divulgação científica para o grande público encontra um grande destaque (ZALUCKY, 1991). Num período no qual a ciência recebia muita atenção do público era natural que surgissem charlatães e acadêmicos com teorias frágeis, descabidas ou ambiciosas demais. Na URSS, em especial, o agrônomo e pseudocientista lamarckista Trofim Lysenko dera sua contribuição ao desastre do Grande Salto Adiante chinês e estava prestes a se tornar a causa da desgraça de Khrushchev, que conseguiu sobreviver no cargo após a Crise dos Mísseis em 1962, mas não ao desastre da safra de milho de 1963. O mesmo se dava entre alguns astrônomos.

O DESAFIO DE VÊNUS

O *uniformitarismo*, teoria geológica surgida ainda no último quartel do século XVIII em oposição ao *catastrofismo*, estipulava que as mudanças geológicas primavam pelo gradualismo, segundo os mesmos preceitos e leis da época atual (FARIA, 2014, p.104). A concepção de que revoluções catastróficas não se sucediam periodicamente – ou seja, o contrário das suposições do barão Georges Cuvier – permitiu a Lorde Kelvin (William Thomson), em 1897, a estimar a idade da Terra, através do prazo do esfriamento das rochas, em 20 milhões de anos. O desdobramento de tal teoria levava a questão do termo da Terra enquanto planeta habitável. O contínuo resfriamento das rochas de seu interior levaria à Terra a entrar numa era glacial eterna. Era essa a teoria que embasava H. G. Wells a descrever o fim do périplo do "viajante do tempo" em *A máquina do tempo*, de 1895. Outro desdobramento lógico era o de que todos os planetas do sistema solar compartilhavam das mesmas leis gradualistas e uniformitaristas existentes aqui: os gigantes gasosos, mais afastados do Sol, teriam se

formado primeiro. Os planetas rochosos interiores, inversamente, seriam mais recentes. Teriam se formado e resfriado posteriormente. Esse é o argumento de outro livro de Wells, *A guerra dos mundos*, de 1898. Enquanto a Terra estaria no auge dos seus dias, os efeitos da degeneração e do arrefecimento geológico tornavam Marte cada vez mais inóspito. A iminente passagem do planeta vermelho para o campo dos mundos inabitáveis impeliu sua população – surgida muito antes do ser humano e, portanto, muito mais desenvolvida tecnologicamente – a buscar refúgio na Terra, transformando-a numa colônia (WELLS, 2016).

Vênus seria mais jovem que a Terra. Mais quente. Como a própria Terra o fora, conforme se podia verificar com a descoberta de fósseis de plantas e animais típicos das zonas tropicais em plena Escócia, ou sul do Canadá. Ou a crescente consciência de que existiu uma idade dos répteis, no passado, que exigiam temperaturas elevadas. A vida teria aparecido muito depois de sua origem em nosso mundo. A possibilidade de formas de vida mais primitivas permitiu à especulacionistas montar a imagem de uma Vênus talvez habitada por criaturas que também existiram no passado terrestre. O sueco Svante Arrhenius, Nobel de Química de 1903, que desenvolveu, entre outros trabalhos, estudos sobre o efeito estufa, afirmou, em 1918, que Vênus poderia apresentar uma paisagem e formas de vida como as da Terra no período Carbonífero, no fim da Era Paleozoica. Asimov publicara, ainda em 1954, *Lucky Starr and the oceans of Venus*, onde pressupõe uma atmosfera composta por nitrogênio e monóxido de carbono, tornando possível um planeta coberto por oceanos e vida, como anfíbios parecidos com os terrestres. Klushantsev e Kazantsev consideraram a fauna mesozoica, de dinossauros, répteis mamíferos e répteis alados mais interessantes para o expectador e para o enredo do que os anfíbios e artrópodes gigantes do Carbonífero. Marte seria uma janela para o futuro da Terra. Vênus, para seu passado. Em nossos tempos, ocorreu uma inversão. Vênus tornou-se amostra para os adeptos da teoria do aquecimento global de um possível futuro, decorrente da liberalização do CO^2 e do CH^4 na atmosfera (MEADOWS et al, 2020, p.372).

O destino inicial dos sonhos de viagem interplanetária era compartilhado entre Vênus e Marte. Marte atraiu a atenção pelas especulações em torno dos canais marcianos, descobertos em 1877 e desmentidos de vez apenas em 1965. Enquanto sua falta de atmosfera permitia uma visibilidade maior de sua superfície e consequentemente de maiores debates sobre a existência de vida, Vênus permanecia mergulhada em sua densa atmosfera, encerando-se num segrego para a observação à distância. Mas Vênus é muito mais próxima: 41 milhões de quilômetros, contra 60 milhões de Marte. Também se assemelha muito mais a uma segunda Terra do que o planeta vermelho. A diferença entre os diâmetros de ambos é de apenas 500 quilômetros, sendo a Terra apenas ligeiramente maior. Já Marte tem apenas metade do diâmetro da Terra, sendo menos denso também, causando uma força gravitacional que é menos da metade da terrestre. Se Marte praticamente não tem atmosfera, a pressão atmosférica venusiana é 93 vezes maior que a da Terra – o

equivalente a 1000 metros de profundidade no mar (MEADOWS et al, 2020, p.357).

Uma Vênus mesozoica



Fig.1. Acima, animais da Era Mesozoica habitam a Vênus de *Planeta Bur*. À direita, dimetrodons ou edafossauros num pântano. À esquerda, um apatossauro. Os modelos são claramente inspirados nos desenhos do americano Charles R. Knight. Abaixo, Paisagem que remonta às florestas de fetos, cicadáceas, licopódios e samambaias do Carbonífero, ou a falta de relva – que só viria a aparecer no Cretáceo. PLANETA…, 1961.

Em fins de 1961, quando *Planeta Bur* estreou nos cinemas, Vênus ainda estava completamente vedada ao ser humano. O sonho da exploração humana era acalentado pela rápida expansão soviética no espaço e a falta de confirmação dos prognósticos mais pessimistas sobre o ambiente venusiano. A URSS programara duas missões para o início do ano seguinte, Sputnik 7 e Venera 1. O primeiro explodira no lançamento. O segundo perdeu-se pouco antes de impactar-se com Vênus. Os americanos perderam a Mariner 1 no lançamento, mas a Mariner 2 conseguiu atingir a atmosfera venusiana. Antes de ser destruída pela temperatura e pressão atmosféricas inesperadas, transmitiu os primeiros dados colhidos pelo homem. O que confirmou a teoria do efeito estufa venusiano, potencializado pelo ácido sulfúrico de suas nuvens e a composição de sua atmosfera, essencialmente CO^2 (mais de 90%). A primeira venusagem foi feita pela sonda da soviética Venera 3, em 1965, que estava preparada para o calor e pressão da atmosfera. Mas os engenheiros não esperavam situação ainda mais inóspita no solo. A sonda acabou esmagada pela atmosfera e danificada pelo calor (WINTER; PRADO, 2007, p.63, 222).

PLANETA BUR

Planeta Bur se inicia com a cena dos três módulos espaciais soviéticos, Vega, Sirius, Capela, em meio a um cinturão de meteoritos. É narrado um boletim em *off*: "Após uma viagem de 200 milhões de quilômetros, tudo está bem com os cosmonautas". É dada sua fonte: a TASS[10]. Enquanto

[10] *Tyelyegrafnoye agyentstvo Sovyetskogo Soyuza*, ou Agência Telegráfica da União Soviética.

o narrador diz as últimas palavras, Capela choca-se com um fragmento de rocha e é destruída. Uma ambiguidade se instala – uma vez que a notícia só chega ao termo após a morte da terceira equipe, ela foi veiculada antes ou depois do episódio? O diretor procurou aumentar o espanto do gênero com um fato súbito? O público terrestre foi informado da tragédia? O diretor estaria aludindo a tradição de falta de informação por parte do governo soviético? Técnica de arte ou crítica velada? Nada impede de ser ambos. Ao citar a agência de notícias TASS, a intenção pode ser a de realçar o realismo do filme. Entretanto, uma ácida piada soviética dos anos 1960 dizia: "como se toma conhecimento dos últimos acontecimentos? Através dos desmentidos da TASS".

A missão foi planejada para ser executada com três equipes. A nave Arktur chegaria apenas em dois meses. Os cosmonautas, com a ajuda do astronauta americano Alan Kern (Giorge Teyh) e de seu robô e computador John (B. Prudovsky), traçam um plano alternativo: John, Kern e Ivan Szczerba (Yuri Sarancev), tripulantes da Vega, desembarcam inicialmente. Após o reconhecimento, é a vez da tripulação da Sirius, Ilya Vershinin (Vladimir Emelyanov), Roman Bobrov (Giorge Zhzhenov) e Aliocha (Gennady Vernov). Masha Ivanova (Kyunna Ignatova) permanece no foguete, mantendo-o em órbita enquanto espera o regresso de apenas um módulo – que comporta apenas cinco tripulantes. O robô ficaria em Vênus.

Efeitos especiais à Ray Harryhausen



Fig.2. Acima, *Planeta Bur* se notabilizou pela qualidade de seus efeitos especiais, para a época. Como as cenas debaixo d'água. Abaixo, os cosmonautas recolhem material lítico de fluxos de lava e gêiseres para análise. PLANETA…, 1961.

A tripulação da Vega não consegue encontrar um local de pouso e cai perto de um pântano. A transmissão é interrompida. Os membros da Sirius partem com a remota expectativa de encontrar sobreviventes. A 32 quilômetros dali, Ivan e Kern enfrentam dificuldades para sobreviver ao pântano. Ceratossauros do tamanho de um ser humano os ameaçam. A tripulação da Sirius quase é devorada por uma planta carnívora gigante. Uma voz assombrosa os acompanha. As expectativas de Kern, de que Vênus seria um planeta morto, estavam equivocadas. As sondas falharam na

coleta de dados. Aliocha crê que as luzes vermelhas avistadas sejam de uma cidade. O contato de Kern e Ivan com a atmosfera venusiana, devido a buracos em seus trajes, feitos na fuga, os faz cair doentes. *Planeta Bur*, apesar do tom de suspense, é entrecortado por momentos de humor, como o socorro do robô John aos dois tripulantes paralisados pela febre, quase os afogando com a água para os comprimidos, ou o diálogo amalucado travado entre este e o comandante da Sirius, Ilya.

A equipe de resgate flutua sobre um lago com seu veículo espacial, quando é atacada por um pterodáctilo – que, ao invés de um metro de envergadura, é muito maior que um quetzalcoatlus. Após errar o alvo, os tripulantes da Sirius desaparecem do radar de Masha, que crê ter ficado sozinha na órbita de Vênus. Se ela descer para averiguar, não haverá combustível para a volta. Permanecer em órbita parece não fazer sentido sem ter uma tripulação para receber.

A tripulação da Sirius reaparece, no fundo do lago. Deixaram a água entrar no veículo para fazê-lo submergir. Roman pode exultar "que resistência!". Eco à fama dos produtos soviéticos. Mas também uma maior aproximação com um carro, como o célebre quatro por quatro *Lada Niva*. O que gera algumas possíveis insinuações inquietantes[11].

No lago, encontram a uma cidade submersa. Ilya mostra aos companheiros uma cabeça de pterodáctilo esculpida. Existia – ou existe – vida inteligente em Vênus. As suposições recaem sobre que tipo de vida teria deixado aquelas marcas. Aliocha recolhe uma estranha pedra triangular, que guarda consigo. Um ídolo alado parecia ser algo primitivo, digno de "selvagens". Ilya formula a hipótese de que selvagens não poderiam ter chegado a Vênus. Mas poderiam ter se originado de visitantes de outro planeta, que perderam contato com seu mundo. Em seu novo ambiente primitivo, as sucessivas gerações entraram em choque, numa "brutal luta pela sobrevivência e adaptação às condições locais. Não há tempo para a cultura nesse processo. Só os fortes sobrevivem" (PLANETA…, 1961). O que explicaria a coexistência de uma civilização com um mundo habitado por dinossauros. Quem seriam os astronautas antigos? A hipótese de serem os marcianos aparece. A falta de água em seu mundo seria suprida pela abundância da mesma em Vênus. Os cosmonautas se veem na mesma posição que aqueles: sozinhos, num planeta selvagem, com um futuro incerto. Já as hipóteses da tripulação de Vega se esfumam: a possível cidade de luz vermelha era um imenso vulcão em erupção.

Pegos pelo fluxo de lava, sobem sobre a carcaça metálica de John. O calor faz com que seus circuitos entrem

[11] Já existiam esboços conceituais de veículos de exploração lunar ou interplanetária. Mas, quando muito, assemelhavam-se a jipes mais rústicos do que qualquer produto soviético. Nada que se comparasse ao verdadeiro carro usado pelos cosmonautas, com barbatanas, à moda dos carros americanos, já inspirados pelas linhas aerodinâmicas dos foguetes. No futuro, os soviéticos estariam usando carros para flutuar sobre rochas ou lagos. Mas no presente, e até o fim da existência do país, possuíam à sua disposição menos carros particulares do que os satélites do Leste Europeu. Na Alemanha Oriental ou na Hungria dos anos 1970, eram tão comuns quanto no Ocidente (TODD, 1976). Na década de 1980, relativamente menos até mesmo que o Brasil naquele momento.

em pane. Kern, que admira sua obra a ponto não só de conversar, mas tratar a John como um ser humano, se vê a volta com a rebelião da criação. O robô, movido por uma lógica fria, decide retirar os cosmonautas de seus ombros e jogá-los na lava, para assim poder sair do local. Ivan consegue romper seus mecanismos e paralisá-lo. A tripulação de Sirius chega a tempo de recolhê-los com seu veículo *hovercraft* pouco antes de John ser arrastado pela leva. O que provoca lágrimas em Kern.

O debate sobre os astronautas do passado atinge todo o grupo: teriam visitado também a Terra, em épocas remotas? "Uma pintura no deserto do Saara mostra um homem usando um traje espacial", "uma coluna de ferro na Índia foi forjada por um método desconhecido", "Atlântida", "o conhecimento dos astrônomos da Antiguidade"[12]. O sempre cético Kern diz que isso não são provas. A hipótese do astronauta tomado por divindade caída dos céus aparece. "Voos espaciais são o estágio necessário do desenvolvimento da vida em todos os lugares. Os mundos não são isolados". Uma única raça, uma "raça solar", seria a responsável pela civilização em Vênus, na Terra ou em outros lugares. Seriam os astronautas realmente idênticos a eles? E para onde teriam ido os marcianos?

As aventuras dos pesquisadores são tão diversas quanto tirar uma amostra de sangue de um apatossauro e medir sua temperatura – para decepção do público não revelam os dados que encerrariam o eterno mistério sobre seu sangue quente ou frio –, entrar em gêiseres, na caldeira de vulcões ativos, trabalhar como espeleólogos, biólogos marinhos, climatologistas.

Terminada a coleta de dados, os cosmonautas retornam ao módulo da Sirius. Há indícios de que uma inundação está a caminho. Não conseguem contatar Masha, e era por ela que poderiam chamar a Terra e receber instruções. Com o desaparecimento de Masha, sair de Vênus ou pedir socorro eram impossibilidades. Aliocha, ao recolher os últimos engradados com amostras e dados, quebra sua pedra triangular revelando um rosto humano. Masha consegue transmitir sua posição à tripulação – ela não fizera uma venusagem ao entrar em pânico. Partem pouco antes da base do módulo desabar com a inundação. Um reflexo aparece numa poça em seguida: uma mulher em postura de reverência ao ver a subida dos deuses aos céus.

Como Booker afirma (2010), a trilha sonora do filme de ficção científica geralmente é composta por sons que formam uma onomatopeia dos ruídos de aparelhos de alta tecnologia, acentuando o caráter futurista e a imersão nos choques e espantos de utopia/distopia. *Planeta Bur*, além dessa música de fundo, especialmente presente no ambiente confinado dos cosmonautas, conta também com a trilha de Jazz, tema de Ivan e de John, e com uma canção, que leva o nome do filme. Esta tem a letra alterada de acordo com a cena

[12] Argumentos já recorrentes entre ufólogos da época. Erich Von Daniken cita exatamente estes pseudofatos, entre outros, em seu livro escrito oito anos após *Planeta Bur* aparecer nos cinemas.

(pode ser um agradecimento ao planeta das tempestades por possibilitar a pesquisa vulcânica ou uma despedida com o desejo de reencontros). Mais tradicional, faz o gosto popular e está alinhada com os pressupostos da simplicidade do realismo socialista. Iogann Admoni e Alexander Chernov compuseram a trilha. Admoni também compunha óperas e balés. Foi preso e enviado para os campos de trabalho entre 1941 e 1946, se auto-exilando de Leningrado para Tashkent, no Uzbequistão. Com a desestalinização, retorna à cidade natal e torna-se representante local no Sindicato dos Compositores da URSS entre 1960 e 1967.

Vênus, o exterior, é um lugar ameaçador. Não há ninguém que possa ou queira ajudá-los. Pelo contrário, os perigos se sucedem. Toda ação de solidariedade parte do grupo de cosmonautas, que se dispõe a enfrentar esses riscos para salvar os amigos, como o americano Kern. É uma parábola que tem por base o discurso oficial sobre o mundo capitalista e o socialista. Uma crítica ao darwinismo social, defendido de maneira escamoteada pelos setores conservadores do Ocidente. Mas também insere uma crítica ao lamarckismo, na época ainda muito influente no mundo acadêmico soviético, agitado por pseudociências com mais frequência que no Ocidente.

Os irmãos Medvedev (2006) mostram como Yosip Stalin fora um lamarckista convicto. Conhecia não só o trabalho de Charles Darwin como o de August Weissmann. Mesmo assim era cético quanto a existência de genes. Para quem era filho de um sapateiro bêbado que morreu indigente e via-se disputando a primazia mundial com o presidente Harry Truman, conceitos ainda não provados como o DNA e a herança genética eram motivo de galhofa. Elevara o biologista e agrônomo lamarckista Trofim Lysenko à virtual liderança das ciências no país, com ascendência moral e fiscalizatória sobre as academias e comissões científicas. Suas promessas de aclimatar cultivares ao clima inóspito da URSS via hibridismo, invernamento e endodormência, fosse no deserto ou nas planícies enregeladas, chegaram a um decepcionante ápice com a campanha do milho, entre 1960-64. O desastre agrícola que se seguiu à morte das plantas com o frio levou à entrada dos cartões de racionamento alimentar em 1964, o que foi um dos fatores essenciais para o afastamento de Khrushchev do poder. O lamarckismo foi abandonado pelo financiamento do Estado, que passou a optar pela engenharia genética, apenas nessa época. Apesar da crítica do darwinismo levado à sociedade humana pelos liberais e conservadores desde o século XIX, é por meio de Darwin que a proposta do astronauta antigo é formulada. Não há espaço para Lamarck nela.

Qual a razão do robô John ser um produto americano? Sua introdução permite explorar melhor as características do americano Kern, cético, pessimista no ser humano, que parece preferir máquinas a seres humanos – e quase acaba sendo destruído por elas. Uma crítica às propostas de robotização na indústria ocidental, com suas consequências para o proletariado local? É igualmente uma nova crítica ao estado das ciências na URSS. A primeira sonda robótica foi a *Lunakhod*, soviética, que alunissou em 1970. A sonda americana *Pathfinder*, que pousou em Marte

em 1997, seguia um desenho similar. A robótica soviética fora do programa espacial seguia caminho inverso. As preocupações com a política de pleno emprego (além dos problemas da burocratização e do centralismo exagerados e engessantes na condução da econômica planificada e estatizada) eliminaram as pesquisas práticas com robótica industrial. Se há um robô humanoide, faz todo o sentido que seja americano. Os três foguetes podiam ser soviéticos, mas a inteligência artificial e a robótica embarcadas pertenciam aos colaboradores americanos. A ficção científica dialoga com a ciência e a pseudociência, em doses maiores ou menores. O filme contou com o apoio de consultores científicos: o doutor em ciências físico-matemáticas, A. Markov, os professores K. K. Flerov e V. G. Denisov, o engenheiro A. M. Kasatkin. *Planeta Bur* abandona o charlatanismo semioficial (oficial até a morte de Stalin) para se enredar em sua própria via pseudocientífica e de hipóteses acadêmicas consideradas sérias até aquele momento.

Circularidade cultural



Fig.3. Acima, à direita, Mamie Van Doren entronizada como sacerdotisa em *Voyage to the planet of prehistoric women*, 1968. À esquerda, venusianas seminuas adoram seu novo deus. Abaixo, em *O planeta selvagem,* de 1975, Roberto Gómez Bolaños como Chapolin, Florinda Meza e Maria Antonieta de las Nieves como venusianas, Ramón Valdés e Carlos Villagrán comos astronautas. VOYAGE…, 1968; O PLANETA…, 1975.

Planeta Bur, como os filmes americanos da época, ou os filmes da Perestroika, concebe a mulher como fonte de instabilidade emocional, que põe em risco as missões. Masha, ao cumprir as ordens e não se deixar levar por sua intuição feminina, acaba cumprindo um papel positivo. O que

é raro nos filmes ocidentais da época, até o aparecimento de *Barbarella*, em 1968.

Cartmell (1999, p.1) é feliz ao lembrar que o personagem alienígena não é necessariamente sempre "o outro". O tema do estrangeiro varia amplamente na forma como diferentes culturas e tempos determinaram seu próprio senso coletivo e individual da identidade através de uma visão do eu externo, bem como o contraste interno. O estrangeiro pode ser "o outro"; pode ser uma janela para a própria identidade da humanidade; ou mesmo gestar ideias de hibridismo. O alienígena, o aparente inimigo, o desconhecido, o outro, no fim das contas, somos nós mesmos. Algo que extrapola e muito qualquer noção adesionista à nova política oficial de "coexistência pacífica". Constituímos uma mesma espécie. Os americanos são como os soviéticos. Nama (2008, p.123-124) mostra como o cinema perpetua mitos e estereótipos – ou, no limite, produz um revisionismo dos mesmos. A ficção científica americana teria reproduzido as antigas narrativas dos faroestes, com pioneiros intrépidos e individualistas estabelecendo colônias em outros planetas, enfrentando os alienígenas nativos, encarnações dos índios. Assim, daria vazão ao discurso racial anti-indígena. Não seriam os "selvagens" venusianos uma representação dos povos que compunham a URSS ao lado dos eslavos russos, ucranianos e bielorrussos? O primitivo muçulmano da Ásia Central, o feroz mongólico, o enigmático montanhês do Cáucaso? O isolado *chukchi*[13]? Os perigos do estrangeiro não seriam as ameaças que os eslavos enfrentariam na periferia de seu próprio país, como já exposto na comédia contemporânea (1967) *Kavkazskaya plennitsa*, de Leonid Gaidai, que satiriza a tradição do roubo de noivas no Cáucaso? Vários elementos permitem identificar com precisão que os selvagens representam os americanos: o alvo da corrida espacial, travada com os Estados Unidos; as teorias de degeneração formuladas pelos cosmonautas; o desejo destes de contatar o estrangeiro de alguma forma e responder as questões levantadas por sua curiosidade e desconhecimento.

A visão dual de curiosidade/estranhamento com o estrangeiro pode ser explicada em parte pelas raízes classistas dos roteiristas (ou antes, do estrato social, devido a quase ausência de propriedade privada na URSS), como Bould e Miéville (2009, p.2-4) demonstraram no caso da ficção científica dos países anglo-saxônicos. Como membros da *intelligentsia* soviética, podem nutrir admiração por vários elementos do Ocidente, em especial, dos Estados Unidos. A busca pelo contato direto entre cosmonautas e venusianos reflete seus anseios de maior informação sobre o outro lado da Cortina de Ferro. Os estratos menos favorecidos da sociedade soviética, como camponeses e operários, em geral mantinham uma postura de maior distanciamento, preferindo o nacionalismo panrusso ou, no caso das repúblicas periféricas (com exceção do Báltico) o anti-imperialismo. A curiosidade e admiração pelo Ocidente seriam parte

[13] Chukchi eram as tribos nativas da Chukotka, nome popular para as extremidades da Sibéria, em direção ao Polo Norte ou ao Alasca (KERTTULA, 2000, p.132).

importante das aspirações populares apenas a partir do momento que o sistema do socialismo real demonstrou fraqueza econômica, política e ideológica, em fins dos anos 1970. No fim de 1961 as massas ansiavam pela sociedade de consumo, que o premiê Nikita Khrushchev priorizara nos planos quinquenais pós-Stalin, com mais alimentos, mais vestimentas, mais moradias *apenas* para suas famílias. As seguidas vitórias soviéticas sobre os americanos na corrida espacial enfraqueciam a curiosidade sobre um mundo que parecia estar ficando para trás, ao menos em alguns aspectos.

Realismo socialista, experimentalismo e vanguardismo. Influências ocidentais e a tradição soviética. Atração pelo inimigo ideológico, defesa do discurso oficial do regime e crítica velada ao mesmo. Preocupações existentes nas camadas superiores e inferiores da sociedade soviética. Como explicar tantas contradições? Certamente não é possível aplicar a teoria totalitarista. Segundo ela, existe apena adesão total ao regime, ou no máximo, uma dicotomia entre cooptados pelo sistema e dissidentes raivosos[14]. A tese do sociólogo francês Todd, adepto da teoria do totalitarismo, é plausível em obras de financiamento estatal com críticas muito diluídas e sutis. O que não é o caso de *Planeta Bur* – nem de boa parte do que foi produzido no cinema soviético depois de Stalin ou na literatura dos anos Khrushchev. Porém, ela não se adequa ao mundo real da URSS de Stalin. Quanto mais ao período posterior. Ficção científica era um gênero que lotava salas de exibição, como melodramas, musicais e histórias policiais (melhor descritas como histórias de detetives, na URSS), mas não tanto quanto a comédia (LAWTON, 1992, p.8). O diálogo travado por Kern, John e Ivan é revelador: "Pelas leis matemáticas haverá um governo mundial". Pelos elementos de teleologia no marxismo, o mundo se tornaria socialista. Porém, há atenuações: quando esse governo tornar-se mundial, deixará de ser governo. Kern, o americano, inicia o diálogo – os roteiristas poderiam argumentar que se dirigiam as pretensões militares americanas e não ideológicas soviéticas. Ilya, ao ouvi-los pelo comunicador, afirma ser uma conversa de pessoas delirando – o que acontecia de fato, acometidos pela febre.

O apoio ao sistema e a propaganda do regime poderiam ser lembrados pela frase de Ilya, pouco antes de descer em Vênus: "Nós asseguramos à União Soviética, ao Partido Comunista e todo o povo soviético que nós vamos

[14] Num país totalitário, a ficção científica, como o resto da produção cultural, é estreitamente controlada. Cria modelos do Futuro e, por conseguinte, passa muitas vezes por cima da sociologia [dos problemas reais dessa sociedade que poderiam virar tema para a obra]. Na União Soviética, os autores de ficção científica são, no entanto, mais livres do que os sociólogos e dispõem de uma margem de independência nitidamente maior do que os seus colegas especialistas em marxismo-leninismo oficial [...]. A censura dos sistemas totalitários não vigia com igual atenção todos os setores da vida cultural; a história contemporânea, a sociologia, a literatura nobre são vigiadas de muito perto. A história das épocas pré-capitalistas e as literaturas ditas marginais, como a ficção científica, têm possibilidades de crítica simbólica que os domínios mais próximos do contemporâneo, do concreto, do real, numa palavra, do sistema, não têm [...]. Um estudo da ficção científica soviética é portanto muito mais enriquecedor do que a exegese dos textos explicitamente ideológicos publicados pelas edições de Moscou, que descrevem incansavelmente os triunfos passados, presentes e futuros do comunismo. A ficção científica soviética de 1976 hesita cada vez mais em proclamar esse triunfo (TODD, 1976, p.151).

fazer todo o possível para justificar sua confiança em nós". É o único comentário neste estilo em todo o filme. Um observador imparcial pode argumentar que um filme americano não deixaria por menos, com algumas alterações: presidente no lugar de partido.

Ideias como adesão, cooptação ou antagonismo não podem ser aplicados. Os criadores de *Planeta Bur* trabalhavam para um estúdio estatal, num filme financiado por bancos estatais, que deveria ser fiscalizado por comitês e agências da indústria do cinema – que por seu turno poderiam acionar o KGB, quando a autocensura esperada por parte de diretores, roteiristas e atores, a censura promovida pelo próprio estúdio e, por fim, a dos burocratas das agências controladoras e de censura, falhassem. Entretanto, o objetivo de Klushantsev e outros não era fazer apologia do regime ou do país, nem tampouco enfrentar o governo. Mas sim produzir arte, o que necessariamente implica em autonomia. Como afirma Pierre Bourdieu (1996), o capital simbólico no campo artístico se baseia na liberdade criativa. O reconhecimento por seus pares profissionais se dá na medida em que mais avançam nesse objetivo. Por motivos óbvios, o Estado soviético preferia obras laudatórias e engajadas. Porém muitas vezes não as obtinha. Como no conceito da arena dos interesses conflituosos de camponeses apoiados pelos costumes e direitos tradicionais e de burgueses e administradores pautados por uma nova ideologia, formulado por Thompson (1998), Estado soviético, estúdios e cineastas também se viam em conflito. Não existia apenas luta, acomodação e adesão como também negociação, por todas as partes envolvidas. Existiam normas para reger esse choque de interesses distintos. Aqueles que conseguiam se enquadrar melhor a elas obtinham os melhores resultados. A autonomia obtida pelos diretores, por não romper com as regras tácitas impostas pelo regime, permitiu extravasar os diversos temores, angústias, dúvidas e esperanças surgidas ou reemergidas no caldeirão social da desestalinização.

CIRCULARIDADE CULTURAL

Planeta Bur tornou-se um sucesso dentro e fora da órbita soviética. Sua temática com astronautas primitivos e inteligência artificial\robótica, além da fotografia inovadora (de Michael Tsybasov e Vyacheslav Alexandrov), influenciou diversos cineastas. No fim da década seria a vez de Kubrick imergir no gênero. Ocorreram "influências recíprocas" em ambos os lados da Cortina de Ferro. Instalou-se uma "circularidade cultural" (GINZBURG, 1987, p.13) sobre alguns elementos, baseada em reconstruções da película apagando-se qualquer vestígio soviético, o aproveitamento pelo mercado de filmes B sensuais ambientados no espaço sideral, que se alastrava com *Barbarella* e Jane Fonda, e pastiches de humoristas mexicanos. Além das influências do Cinema Novo europeu no vanguardismo da equipe de Klushantsev, o robô John é muito similar a Robby, de *Forbidden Planet*, ou B-9, de *Perdidos no espaço*, filmes americanos.

Um dos 28 países que compraram os direitos de *Planeta Bur* foram os Estados Unidos. É possível que as

teorias do totalitarismo se apliquem melhor à maneira como o filme foi tratado ali. O filme foi censurado não apenas em suas citações sobre o Partido Comunista e o socialismo, como também sobre russos, etnia eslava ou críticas ao capitalismo, como o darwinismo social. A AIP-TV e o diretor Curtis Harrington mutilaram o filme de tal forma que foi necessário inserir novas cenas para ganhar sentido – produzidas nos Estados Unidos (com o célebre intérprete de Sherlock Holmes, Basil Rathbone) ou retiradas de outros filmes soviéticos. Apareceu nos cinemas americanos como *Voyage to the Prehistoric Planet*, em 1965. Os nomes dos atores e produtores soviéticos foram completamente apagados, substituídos por nomes anglo-saxônicos e uma dublagem em inglês, de forma que o público fosse levado a considerar que o filme fosse produto dos Estados Unidos. O filme passou por outro processo de adaptação ao expectador americano em 1968. A AIP escalou o diretor Peter Bogdanovich para *Voyage to the Planet of Prehistoric Women*. As mesmas falsificações foram mantidas. O interesse comercial impeliu que novas cenas fossem rodadas, com os selvagens venusianos transformados na tribo das esculturais amazonas loiras despidas. Estas habitam áreas da cidade do lago que não foram submergidas de todo. Veneravam o ídolo pterossauro, que é apedrejado diante da visão das naves dos pseudo-astronautas. Os restos de John, encrustado de lava, são requisitados como novo ídolo.

O aproveitamento do filme soviético não parou aí. A partir destas duas versões americanas, o comediante mexicano Roberto Gómez Bolaños produziu o episódio *O planeta selvagem,* de 1975 (com a versão inicial de 1973, *Aventuras em Vênus*, e o longa de 1981, *Aventuras em Marte*). No cinema soviético e americano os terráqueos e as venusianas jamais se encontraram. No pastiche mexicano ocorre a perseguição das amazonas pelos astronautas – com o fracassado socorro do Chapolin Colorado – que termina em uniões. Alternativas adaptadas a cada cultura.

CONCLUSÃO

Enquanto filmes americanos, como *Destination Moon*, de 1950, enfatizavam o conflito com um país rival "inescrupuloso" não identificado, mas sem dúvida a URSS, *Planeta Bur* prima pela cooperação. Mesmo em obras concebidas e produzidas durante a fase da distensão, como o livro *2001, uma odisseia no espaço,* de Clarke, levado ao cinema, em 1968, por Stanley Kubrick, o tom de rivalidade se destaca. Apesar da necessidade de uma conexão em uma estação espacial soviética para se chegar à base americana na Lua, os soviéticos são mantidos longe do monólito negro e de qualquer informação a seu respeito. Na continuação de Clarke, *2010, o ano em que faremos contato*, escrito em 1982 e levado ao cinema em 1984, já no ambiente da Segunda Guerra Fria, a tensão entre cosmonautas e astronautas, bem como entre as duas superpotências, quase termina em guerra.

Ocorreu uma circulação cultural, mas não um circuito comunicacional (VALIM, 2006), o apoio e reforço das mensagens da película através da imprensa escrita e outras mídias. O circuito comunicacional permaneceu

fendido em cada local de exibição e elaboração do material de *Planeta Bur*. Na América do Norte e América Latina, sua mensagem ganhou conotação mais pecuniária, com o uso de belas atrizes (ou atrizes com pouca roupa, no caso de Maria Antonieta de las Nieves) e na censura à qualquer crítica sistêmica. No Leste, vozes do desgelo, do discurso oficial, da eslavofilia e da ocidentalização se entrecruzavam.

Circularidade, impressões e mensagens



Fig.4. Acima, a constante absorção de ideias: o robô Robby de *Forbidden Planet* e *Perdidos no espaço* serviu de modelo para o robô John, de *Planeta Bur*. Os efeitos especiais a serviço de uma maior imersão do público na vida do cosmonauta. Abaixo, No centro, "o outro" em *Planeta Bur*: Alan Kern consegue seu contato com os "selvagens" locais. Abaixo, Ivan e Kern quase são mortos pela lógica fria e desumana de John. O "exterior" é um local ameaçador e incompreensível: pequenos ceratossauros e plantas carnívoras atacam os cosmonautas. PLANETA…, 1961.

Planeta Bur não se trata mais do "alvorecer da Guerra Fria", nos primeiros anos da Guerra Fria, mas de sua acomodação. Khrushchev, apesar da Crise dos Mísseis cubanos, deu passos sucessivos para a regularização das relações entre as superpotências, como o fim da Guerra da Coreia. Nos Estados Unidos a paranoia dos setores conservadores avançava junto com o macarthismo e as conquistas espaciais do inimigo ideológico. Enquanto a liberdade criativa conhecia novos horizontes na URSS, ela estava em retração nos EUA.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEUMERS, Birgit. *Directory of World Cinema*: RUSSIA. Bristol: Intellect, 2015.

BOOKER, Keith. *Historical dictionary of science fiction cinema*. Lanham: Scarecrow, 2010.

BOOKER, Keith. *Alternate Americas*: science fiction film and American culture. Westport: Praeger Publishers, 2006.

BOULD, Mark. MIÉVILLE, China (Org.). *Red planets*: Marxism and science fiction. Middletown: Wesleyan University, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras,1996.

CARTMELL, Deborah (Org.). *Alien identities*: exploring difference in film and fiction/edited. Londres: Pluto Press, 1999.

DIAS, Reginaldo. A crise da memória durante a perestroika e a emergência das alternativas derrotadas. *Cadernos de Metodologia e Técnica de Pesquisa*. Maringá, Nº 6, 1995, p. 225-253.

FARIA, Felipe. O Atualismo entre uniformitaristas e catastrofistas. *Revista Brasileira de História da Ciência*. Rio de Janeiro, Nº 1, Vº 7, jan/jun 2014, p. 101-109.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). *História*: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 199-215.

FORT, Charles. *The book of the damned*. San Diego: Book Tree, 2006.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

HERRICK, James. Scientific mythologies: how science and science fiction forge new religious beliefs. Downers Grove: IVP Academic, 2008.

KENEZ, Peter. *Cinema and Society*. London/Nova York: I. B. Tauris, 2008.

KERTTULA, Anna. *Antler on the Sea*. Ithaca: Cornell, 2000.

KLUSHANTSEV, Pavel. *V storone ot bolshikh dorog*. São Petersburg: Seans, 2015.

JACOB, Margaret. *The Scientific Revolution*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2010.

LAWTON, Anna (org.). *The red screen*. Londres: Routledge, 1992.

LEWIN, Moshe. *O século soviético*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MALOY SOVETSKOY ENTSIKLOPEDII: Kino. Moscou: Sovetskaya entsiklopediya, 1987, v. 3.

MEADOWS, Victoria, et al. (org.). *Planetary Astrobiology*. Tucson: University of Arizona Press, 2020.

MUNHOZ, Sidnei. Guerra Fria: Um Debate Interpretativo. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). *O Século Sombrio*. São Paulo: Campos, 2004. p. 261-281.

NAMA, Adilifu. *Black space*: imagining race in science fiction filme. Austin: University of Texas, 2008.

OLIVEIRA, Dennison. O cinema como fonte para a história. In: *Fontes históricas*: métodos e tipologias - III Evento de Extensão em Pesquisa Histórica, 2008, Curitiba. Anais... Curitiba, 2008. p. 1-12.

OLIVEIRA, Dennison (Org.). *O túnel do tempo*: um estudo de história & audiovisual. Curitiba: Juruá, 2010.

OVERY, Richard J. *Os ditadores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O poder das imagens*. São Paulo: Alameda, 2012.

REGAL, Brian. *Pseudoscience: a critical encyclopedia*. Santa Barbara: Greenwood, 2009.

STEINMEYER, Jim. *Inventing the supernatural*: the life of Charles Fort. Nova York: Carroll & Graf, 2007.

TODD, Emmanuel. *A queda final*. Rio de Janeiro: Record, 1976.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas*. Niterói, Tese (Doutorado), UFF, Área de Concentração: Cultura e Sociedade, 2006.

MEDVEDEV, Roy; MEDVEDEV, Zhores. *Um Stalin desconhecido*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MONROY, Noemi Novell. *Literatura y cine de ciencia ficción*: perspectivas teóricas. Barcelona, Tese (Doutorado), UAB, Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada, 2008.

THOMPSON, Edward P. *Costumes em Comum*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

WELLS, H. G. *A guerra dos mundos*. São Paulo: Suma, 2016.

WINTER, Othon; PRADO, Antonio (orgs.). *A Conquista do espaço*. São Paulo: Livraria da Fisica, 2007.

WRIGHT JR, David; AUSTIN, Allan. *Space and time*: essays on visions of History in science fiction and fantasy television. Jefferson: McFarland, 2010.

ZALUCKY, Henry. *Compressed Russian*: Russian-English dictionary of acronyms, semiacronyms and other abbreviations used in contemporary standard Russian, with their pronunciation and explicit correlates in Russian, and equivalents in English. Nova York: Elsevier, 1991.

FONTE

PLANETA Bur. Direção: Pavel Klushantsev. Leningrado: Lennauchfilm/Lenfilm, 1961. 1 DVD (72 min), color.