

Narrativas de poder: análise crítica do imaginário extraplanetário de Elon Musk em *De Volta ao Espaço*

Renato Guimarães Furtado¹
ORCID: 0000-0003-3656-9832

Resumo: Este estudo analisa o documentário *De Volta ao Espaço* como um exemplo paradigmático da forma como a mídia e o cinema operam como ferramentas políticas de consolidação de imaginários hegemônicos. Por meio da integração da narratologia com o conceito de imaginários extraplanetários, examinamos como a narrativa do filme reforça os projetos tecno-utópicos de Elon Musk, que promove a colonização do espaço como solução para os desafios existenciais da humanidade. Através da análise narratológica e da figura do meganarrador, investigamos como o cinema pode ser mobilizado como um vetor de poder que naturaliza certas visões de futuro, marginalizando alternativas críticas. Argumenta-se, ao final, que o documentário contribui para legitimar e materializar o imaginário tecnocientífico de Musk, limitando a capacidade coletiva de imaginar futuros alternativos. Conclui-se que é necessário aprofundar a análise crítica, partindo de produções midiáticas, acerca das relações de poder que instituem quais utopias se tornam hegemônicas e quem se beneficia de tais narrativas.

180

Palavras-chave: Narratologia. Elon Musk. Imaginários sociotécnicos. Imaginários extraplanetários. Meganarrador.

¹ Doutorando e Mestre em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Jornalista e crítico de cinema formado pelo Festival Internacional de Cinema de Berlim (Rio de Janeiro, 2016). Estuda temas como espaço sideral, atmosferas, narrativa cinematográfica e geopolítica das comunicações. E-mail: renatogfurtado.34@gmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0622663780279101>

Abstract: This study analyzes the documentary “Return to Space” as a paradigmatic example of how media and cinema operate as political tools for consolidating hegemonic imaginaries. Through the integration of narratology with the concept of extraplanetary imaginaries, we examine how the film’s narrative reinforces Elon Musk’s techno-utopian projects, which promote space colonization as a solution to humanity’s existential challenges. Through narratological analysis and the concept of the meganarrator, we investigate how cinema can be mobilized as a vector of power that naturalizes certain visions of the future while marginalizing critical alternatives. It is ultimately argued that the documentary contributes to legitimizing and materializing Musk’s technoscientific imaginary, thereby constraining the collective capacity to envision alternative futures. The study concludes that a deeper critical analysis of media productions is necessary to address the power relations that institutionalize which utopias become hegemonic and who benefits from such narratives.

181

Keywords: Narratology. Elon Musk. Sociotechnical imaginaries. Extraplanetary imaginaries. Meganarrator.

Resumen: Este estudio analiza el documental “Regreso al espacio” como un ejemplo paradigmático de cómo la medios de comunicación y el cine operan como herramientas políticas para la consolidación de imaginarios hegemónicos. A través de la integración de la narratología con el concepto de imaginarios extraplanetarios, examinamos cómo la narrativa de la película refuerza los proyectos tecnoutópicos de Elon Musk, que promueve la colonización del espacio como solución a los desafíos existenciales de la humanidad. A través del análisis narratológico y la figura del meganarrador, investigamos cómo el cine puede ser movilizado como un vector de poder que naturaliza ciertas visiones del futuro, marginando alternativas críticas. Se argumenta, finalmente, que el documental contribuye a legitimar y materializar el imaginario tecnocientífico de Musk, limitando la capacidad colectiva de imaginar futuros alternativos. Se concluye que es necesario profundizar el análisis crítico, partiendo de producciones mediáticas, sobre las relaciones de poder que instituyen cuáles utopías se vuelven hegemónicas y quién se beneficia de dichas narrativas.

182

Palabras-clave: Narratología. Elon Musk. Imaginarios sociotécnicos. Imaginarios extraplanetarios. Meganarrador.

Introdução

A Terra é o berço da humanidade, mas a humanidade não pode permanecer em seu berço para sempre. É hora de ir adiante, andar pelas estrelas, expandir as dimensões da consciência humana. Assim Elon Musk, bilionário dono da corporação aeroespacial SpaceX, define sua visão utópica e cósmica no documentário *De Volta ao Espaço* (2022). O filme, apesar de narrar o retorno de astronautas estadunidenses ao espaço após 17 anos de fracassos da Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço (NASA), é a materialização do imaginário de Musk.

O objetivo do presente estudo é demonstrar de que maneira *De Volta ao Espaço*, enquanto documentário, é mobilizado para concretizar os planos do astrobilionário, evidenciando como sua utopia tecnológica conduz e modula a narrativa do longa. Através da análise narratológica segundo as indicações de André Gaudreault e François Jost (2017), examinaremos como se articula a instância do meganarrador em *De Volta ao Espaço* – o enunciador invisível que, não obstante, é o emissor principal dos sentidos de uma narrativa cinematográfica.

Em primeiro lugar, explicitaremos a teoria narratológica conforme Gaudreault e Jost. Esta abordagem será uma das principais ferramentas analíticas do estudo, à medida que investigaremos como Elon Musk, além de personagem do filme, também opera como meganarrador de modo a representar materialmente seu imaginário extraplanetário. Este conceito, proposto por Richard Tutton (2020), expande a ideia de imaginários sociotécnicos desenvolvida por Sheila Jasanoff (2015a; 2015b), que observa os modos como conjuntos vanguardistas de práticas e discursos projetam a imagem da sociedade que se tornará possível a partir da inovação tecnológica – bem como a imagem da sociedade que é necessária para que tal visão de futuro, sempre teoricamente pautada pelo benefício de todos, seja tornada viável.

A intenção é iluminar as relações estabelecidas entre produtos fílmicos com os imaginários mais amplos que tanto informam a criação cinematográfica, quanto são impulsionados e/ou reforçados. Operaremos na intersecção entre a narratologia e os estudos sociais de ciência e tecnologia, de modo a expandir o estudo crítico do cinema como um vetor de determinação sociotécnica por meio da produção de obras que endossam imaginários tecnológicos hegemônicos. Neste caso, explicitaremos como *De Volta ao Espaço* é, de fato, uma nar-

rativa estrategicamente construída para consolidar o imaginário extraplanetário de Elon Musk. Ao naturalizar os projetos tecnocientíficos do bilionário como horizontes inevitáveis para o futuro da humanidade, o documentário mobiliza recursos audiovisuais e estratégias emocionais para legitimar uma visão de mundo baseada na colonização espacial e no protagonismo de corporações privadas. Demonstraremos, então, que Musk, enquanto meganarrador da obra, não só reforça seu projeto específico de futuro, como também silencia o surgimento de possibilidades alternativas no que diz respeito ao expansionismo espacial e à tecnociência, por extensão.

Referencial teórico-metodológico

Campo heterogêneo de pesquisa, descendente dos estudos literários, a narratologia no cinema é a disciplina que estuda cientificamente as estruturas da narração, explicando, através de conceitos próprios, como ocorre tal processo na sétima arte. A narratologia cinematográfica se interessa pelos modos como o cinema narra uma história; pela figura do narrador e pelo ponto de vista desde o qual a narrativa é transmitida; e pelas relações audiovisuais entre palavras, sons e imagens que alicerçam a narração cinematográfica. Dentre as modalidades narratológicas, destaca-se na sétima arte a narratologia modal, ou seja, aquela que embasa investigações acerca dos modos como as relações entre palavras, imagens e sons, permitem a narração e a produção de significado (Gaudreault & Jost, 2017).

Mas o que é uma narrativa? André Gaudreault e François Jost (2017) caracterizam-na como uma sequência fechada de eventos, que possui uma unidade temporal com começo, meio e fim – exatamente porque as narrativas são configuradas como conjuntos de enunciados a partir dos quais as informações e fatos narrados são organizados. É também por isto que as narrativas se opõem ao mundo real, já que a realidade não se desenrola como elas, desdobradas por meio de uma sequência lógica, em maior ou menor grau, que se encerra ao fim da narração.

A análise narratológica é o estudo das relações da narrativa com a história e com a narração – com os acontecimentos e com o modo de expressão. Nisto, se toda narrativa está ligada a um discurso, então o papel do enunciador é indispensável. No cinema, esta instância que narra é a responsável por congre-

gar os efeitos produzidos por uma variedade de modalidades – da imagem ao som, do cenário à fotografia, das atuações à montagem, dentre os outros vetores da criação fílmica. Este enunciador é o meganarrador, aquele que organiza a comunicação fílmica e possibilita sua transmissão ao espectador. Dada a dimensão icônica, verbal e musical do cinema, o meganarrador é dividido em dois: o mostrador fílmico que, em geral, equivale ao diretor; e o montador, que articula os planos (Cardoso, 2003; Gaudreault & Jost, 2017).

Mesmo que o meganarrador opere incógnito – dissolvendo-se em narradores delegados e secundários, como os personagens, por exemplo – sua figura e influência são necessariamente presentes, principalmente porque imagens, ruídos, diálogos, textos e músicas são articulados e congregados para expressar modalmente a narração. A análise do narrador cinematográfico torna-se central na narratologia justamente por atuar como uma força estrutural e organizadora; sem a instância extradiegética do meganarrador, a narrativa cinematográfica perde seu esteio (Cardoso, 2003; Ossanes, 2017; Gaudreault & Jost, 2017).

O meganarrador deve ser compreendido como um controlador dos discursos e das ações que alicerçam a narrativa de uma dada película, um agente que, no entanto, não reivindica sua posição fundamental. Trata-se de uma entidade que tende à abstração, uma figura cuja concretude em nada se assemelha à concretude dos personagens, sensível e cognitivamente perceptíveis pela audiência, mas que age e estrutura sem forma física. No cinema, diferentemente da literatura, este enunciador pode não ser um “eu”, mas é, não obstante, uma instância cuja voz modula, controla e produz todas as outras vozes presentes na narrativa (Gaudreault, 1989; Ossanes, 2017).

Para além do referencial teórico, é importante também que delimitemos o foco e o escopo desta investigação. Em primeiro lugar, optamos por trabalhar com *De Volta ao Espaço* por conta da influência de Elon Musk, um dos principais nomes da era NewSpace, atual etapa do expansionismo espacial estadunidense em que as fronteiras entre as ações dos Estados Unidos e corporações transnacionais se tornam cada vez menos discerníveis (Rubenstein, 2022). Nos concentraremos apenas na atuação aeroespacial de Musk, não observando seus atos políticos nem aqueles relativos às suas outras empresas, como X/Twitter e Tesla.

Além disso, também é necessário salientar que não tencionamos produzir uma interpretação definitiva sobre o documentário ora analisado, mas

expandir possibilidades de pesquisa. Um estudo mais amplo demandaria, por exemplo, considerar a posição da Netflix enquanto produtora da obra, tendo em vista todas as complexidades colocadas pela posição da gigante do *streaming* no ecossistema de produção e exibição cinematográfico mundial. Seria possível também avaliar como o público e a crítica especializada receberam a obra, avaliando se e como as ideias propagadas por *De Volta ao Espaço* foram acolhidas e/ou rechaçadas. Neste momento, no entanto, não exploraremos estes caminhos, dados o foco e o escopo de nossa pesquisa.

Também não intentamos estipular que a abordagem narratológica eleita é a correta. Conforme Cardoso (2003), é preciso reconhecer que não existe uma teoria homogênea nem hegemônica da narratologia no cinema. Há uma oscilação de perspectivas que fornecem abordagens e arcabouços teóricos distintos – e, por vezes, conflitantes – para debater a problemática do narrador. Optamos por trabalhar a partir de André Gaudreault e François Jost por conta do conceito de meganarrador que, a nosso ver, permite conectar preocupações com a enunciação fílmica e a questão do imaginário tal qual analisado pelos sociólogos da ciência e da tecnologia.

186

Ainda que os autores se concentrem mais sobre ficções em sua análise sobre a narrativa cinematográfica, acreditamos que os princípios identificados pelos autores podem ser operacionalizados tanto em exames de obras ficcionais, quanto de produtos não-ficcionais. Segundo Gaudreault e Jost (2017), ficções são diferenciadas de não-ficções a partir da análise intrínseca da obra; ou seja, a chave se encontra na identificação dos modos como o material profílmico é organizado. No caso, como demonstraremos, a articulação dos fatos em *De Volta ao Espaço*, evidencia que a abordagem de Gaudreault e Jost viabiliza analisar documentários em sua estrutura fílmica enquanto construtora de significados e moduladora da recepção do espectador.

Imaginários extraplanetários

De Volta ao Espaço reconta a missão estadunidense para retomar as viagens rumo ao cosmos desde seu solo nacional. A parceria entre a NASA e a iniciativa privada permitiu que os EUA recuperassem sua capacidade de lançar missões espaciais independentes, perdida após o fim do dispendioso e perigoso programa

de ônibus espaciais e dos cortes no orçamento aeroespacial estadunidense. Estes fatores forçaram o país a depender da Rússia para enviar astronautas à Estação Espacial Internacional (EEI), o que representou um revés significativo para a potência norte-americana ao precisar recorrer às infraestruturas russas.

Em termos narratológicos, *De Volta ao Espaço* é minimamente organizado, aproximando-se da estrutura não-ficcional reconhecida por Gaudreault e Jost, mas também incorpora elementos de suspense. Os diretores, Elizabeth Chai Vasarhelyi e Jimmy Chin (*Free Solo*), têm experiência em documentar missões intensas e complexas, com subtons heroicos, de forma que *De Volta ao Espaço* segue a mesma linha. Aqui, a organização do material profílmico gira em torno de uma pergunta central: os astronautas conseguirão cumprir sua missão?

Para isto, o filme apresenta os personagens de forma a incrementar a empatia do público. Através de entrevistas para a câmera e cenas de suas vidas familiares, Bob e Doug – cujas esposas também são astronautas da NASA – são introduzidos como uma dupla de amigos de longa data cujas habilidades e personalidades os complementam como equipe. Paralelamente, utilizando depoimentos de especialistas, cenas gravadas para o documentário e imagens de arquivo, os realizadores demonstram quais são todos os passos necessários para realizar o lançamento do foguete que carregará os astronautas até a EEI (Estação Espacial Internacional) – desde os testes às possibilidades de falha da primeira tentativa estadunidense em 17 anos em retornar ao espaço, em uma missão que só teria uma chance de dar certo.

Assim, a tensão é construída pela forma como *De Volta ao Espaço* gera identificação entre os personagens e o espectador. A trilha sonora, ora heroica, ora elegíaca, complementa o estado de tensão à medida que os realizadores também exploram as experiências e as memórias dos funcionários da NASA acerca da explosão do ônibus espacial Challenger, em 1986. A decolagem da aeronave, amplamente televisionada ao público e assistida por inúmeros presentes no sítio de lançamento, culminou com a destruição do veículo em pleno ar, veiculada em rede nacional. Vemos, então, as reações das pessoas à época à explosão, bem como as sensações de pânico, terror, tristeza e desespero que tomaram conta da população diante da catástrofe, estampadas nos rostos dos espectadores e dos âncoras dos telejornais. Isto aumenta e muito o drama e demonstra que a orga-

nização do material profílmico empreendida pelos cineastas excede o terreno da (supostamente) pura e simples reprodução da realidade.

Esta sequência é sucedida por um segmento que também é articulado para incrementar o suspense, conforme Bob e Doug explicitam os perigos do voo espacial; seria como pilotar uma bomba a 28 mil km/h. A banda sonora, assemelhada ao gênero da música eletrônica, opera tanto de modo a reforçar a tensão, quanto para incensar o fascínio diante do lançamento de um foguete e as expectativas provocadas por tal manobra técnica. Então, antes da decolagem oficial, o longa exibe conversas entre a NASA e os responsáveis pelo comando do foguete acerca de condições climáticas perigosas que adicionam uma camada a mais de risco à missão. Além disso, também precisa haver um cuidado extremo no momento do abastecimento dos foguetes, já que um vazamento dos materiais ou um aumento de pressão no tanque pode causar a explosão do veículo, já tripulado no momento do abastecimento.

A forma como os acontecimentos são encadeados e expressos expõem os recursos através dos quais os realizadores de *De Volta ao Espaço* compõem sua narrativa, estabelecendo uma relação dramática entre o espectador e o material organizado, embora este tenda mais ao regime não-ficcional. Ou seja, o documentário equilibra-se entre estimular posturas de recepção de obras de ficção e de não-ficção em sua audiência, uma vez que tanto se concentra em relatar uma história que realmente ocorreu no mundo real; quanto construir antecipação pelo destino dos personagens. Na cena imediatamente anterior ao lançamento, vemos os astronautas se despedirem de suas famílias; pode ser a última vez que o fazem, como o longa faz questão de enfatizar. A trilha sonora retoma o tom de heroísmo e, logo, o de tensão.

Após uma primeira tentativa precisar ser abortada, Bob e Doug retornam ao foguete três dias depois – fato que confere aos cineastas uma nova chance para construir tensão e drama. Os heroicos funcionários da NASA finalmente partem. O primeiro estágio do voo é bem-sucedido, mas logo surge um novo obstáculo em potencial: a cápsula Endeavour, que leva Bob e Doug, precisa acoplar exitosamente às docas espaciais da EEI e, posteriormente, retornar com segurança à Terra. A montagem paralela da sequência da acoplagem, onde observamos os pontos de vista dos astronautas, dos responsáveis pela manobra no

centro de comando na Terra e a perspectiva da câmera acoplada externamente à nave, cria um momento de tensão e expectativa pelo que virá a acontecer.

A manobra, enfim, é bem-sucedida e os dois embarcam na estação espacial tranquilamente; a partir daí, vemos parte de suas rotinas na EEI por meio de entrevistas concedidas por Bob e Doug a veículos de imprensa internacionais. Vemos como os astronautas se alimentam, atendem às suas necessidades fisiológicas, se exercitam e mantêm a saúde em gravidade zero, a bordo de uma estação espacial, mas rapidamente o filme retoma a tensão: é hora de voltar ao planeta.

Esse equilíbrio entre o banal e o tenso adiciona empolgação ao testemunho da rotina de um astronauta. A reentrada dos astronautas é contraposta às cenas de arquivo da reentrada malsucedida do ônibus espacial Columbia, em 2003, que explodiu no ar. As animações e as explicações científicas, acompanhadas pela trilha sonora que sempre faz as vezes de comentário musical das cenas, acerca do que é necessário para fazer um objeto reentrar intencionalmente na atmosfera terrestre, também incrementam a tensão. Mas, por fim, Bob e Doug retornam com segurança à Terra, auxiliando a NASA a atingir seu grande objetivo. O clímax de *De Volta ao Espaço*, no entanto, logo deixa de ser sobre os astronautas à medida que o longa vira os holofotes para o seu verdadeiro protagonista, Elon Musk, que discursa acerca da façanha de Bob e Doug da seguinte maneira:

Isso é uma conquista da humanidade, e acho que o mundo inteiro pode olhar para isso como uma nova era. Teremos uma base na Lua, vamos mandar gente para Marte. E tornar a vida multiplanetária. Acho que este dia é o prenúncio de uma nova era da exploração espacial.

O fato de ser Musk o responsável por sumarizar o impacto da missão, não os astronautas que a empreenderam, não o centraliza em *De Volta ao Espaço* só porque a SpaceX construiu a cápsula e o foguete que levaram Bob e Doug à EEI. Na prática, seu protagonismo é estabelecido tanto no que se refere ao interior da narrativa do longa, ou seja, ao conteúdo do material profílmico; quanto porque seus ideais compõem uma instância meganarradora que excede o controle e a capacidade de organização dos meios de expressão detidos pelos realizadores do filme.

Ao recontar os modos através dos quais a parceria entre NASA e SpaceX foi solidificada, *De Volta ao Espaço* torna-se também uma espécie de relato biográfico da companhia e de seu fundador, explorando os altos e baixos da SpaceX

e de Musk até o êxito da missão Endeavour. Ainda que parte considerável do longa seja devotada aos projetos da NASA, a imbricação da agência governamental com os planos e práticas de Musk – como veremos adiante – reforça a ideia de que o filme é, no fim das contas, sobre o bilionário e sua corporação. Por um lado, *De Volta ao Espaço* retrata o magnata aeroespacial como uma figura excêntrica, que não cede às autoridades e aos poderes estabelecidos. É claro que ele comete seus erros – a menção às controvérsias nas quais Musk se envolveu é brevíssima, ocupando menos de 120 segundos da duração total de 128 minutos do filme –, mas como declara um dos astronautas da NASA: quem é que não tem seus pontos positivos e negativos?

Por outro, *De Volta ao Espaço* se concentra em apresentar a visão de Musk para o futuro do planeta e da sociedade – algo que permite que nos aproximemos da hipótese defendida neste estudo: a de que o imaginário extraplanetário de Musk opera como instância meganarradora que modula a expressão fílmica, organiza o encadeamento dos acontecimentos e determina a conduta dos realizadores e montadores da película.

Imaginários extraplanetários promovem a colonização espacial como destino inevitável. Para instituir hegemonicamente que a única saída para o humano é ocupar o espaço sideral, imaginários extraplanetários são erguidos sobre construções narrativas e performances midiáticas espetaculares. Estas operam de modo a ocultar o fato de que os futuros projetados por imaginários extraplanetários ou por imaginários sociotécnicos mais amplos, dos quais aqueles são derivados, não são naturais ou inevitáveis. O mesmo vale para os imaginários em si, uma vez que são intencionalmente consolidados em uma dada sociedade por intermédio de práticas e narrativas específicas. Isto quer dizer que também são passíveis de rearticulações e desarticulações, de forma que investigar imaginários sociotécnicos abre espaço para que possamos pensar em futuros alternativos de modo a apreender que as realidades visadas para o futuro não são as únicas realidades passíveis de serem sonhadas e projetadas (Jasanoff, 2015b; Tutton, 2020).

Por isto, um filme como *De Volta ao Espaço* reduz a capacidade de imaginar alternativamente. A materialização dos discursos, de fato, é um aspecto basilar de imaginários sociotécnicos. Como demonstrado por Jasanoff (2015a; 2015b), tais projetos, apesar de serem imediatamente compreendidos como potentes construções simbólicas, só podem ser verdadeiramente impostos e

normalizados a nível público quando materializados em práticas e tecnologias. Por isto, imaginários sociotécnicos frequentemente são produtos de projetos individuais e/ou de pequenos grupos, mas que produzem amplos efeitos coletivos conforme sedimentam e capilarizam socialmente visões de como deve ser o futuro e do que precisa ser realizado para alcançar os cenários desejados. Imaginários sociotécnicos, a despeito de visarem um certo tipo de futuro, são indissociáveis da realidade concreta e presente dos contextos nos quais emergem e nos quais se espraiam.

Dentre as práticas e os discursos que sustentam imaginários sociotécnicos, podemos citar, por exemplo, discursos estatais que adotam a linguagem tecnocientífica para justificar ações governamentais; legislações e disputas jurídicas, embasadas pelo que é entendido como desejado ou não ao nível dos futuros projetados; e produções culturais midiáticas, provenientes dos meios de comunicação de massa, da publicidade e das mídias digitais (Jasanoff, 2015a). O mesmo, como postula Tutton (2020), vale para os imaginários extraplanetários, onde as práticas que concretizam a abstração da imaginação de astrobilionários adquirem papel fulcral.

191

Em estudo anterior (Autor, 2024), analisamos como Jeff Bezos, fundador da Blue Origin e principal concorrente de Musk, materializa suas próprias visões utópicas de expansionismo espacial por meio de estratégias midiáticas, destacando-se o vídeo “For the Benefit of the Earth”. O material promocional, divulgado via YouTube, mescla entrevistas com funcionários da corporação e elementos visuais e sonoros – imagens de ecossistemas terrestres, animações de habitats espaciais e trilhas heroicas – para construir uma narrativa persuasiva. A estratégia visa defender a ideia de que a colonização orbital da Terra e a preservação do planeta são essenciais para garantir a continuidade humana diante de crises climáticas e escassez de recursos. O material opera não só em um registro simbólico, mas também afetivo, à medida que estimula emoções específicas – a esperança, medo, empolgação – para naturalizar a expansão espacial como inevitável, marginalizando alternativas críticas à dependência de corporações privadas para a sobrevivência humana.

A mesma tática, em sua essência, é empregada em *De Volta ao Espaço*, como demonstra a sequência que relata como Musk foi responsável por incentivar, financiar e sustentar a criação de foguetes reutilizáveis. São mais de 7 mi-

nutos que organizam os fracassos iniciais da SpaceX como pedras fundamentais do atual patamar atingido pela corporação. A sequência culmina com o primeiro retorno de um foguete reutilizável à Terra e com a posterior repetição da façanha; as imagens são musicalmente comentadas pela valsa “Danúbio Azul”, de Johann Strauss. O pouso dos foguetes é exposto ao espectador como se fosse um balé, incensando a façanha de engenharia da SpaceX.

Simultaneamente, o longa reforça a genialidade de Musk, retratando-o como um indivíduo inovador que teria lutado praticamente sozinho para que as *startups* do setor aeroespacial disputassem o espaço com as companhias mais tradicionais do ramo, como Lockheed Martin e Boeing. Em *De Volta ao Espaço*, Musk e a SpaceX são representados como *underdogs*, cuja coragem e disposição para se arriscar e tentar ao máximo atingir o sucesso através de quantas tentativas forem necessárias, conferem um caráter heroico às suas atividades. Colocá-lo nessa posição, em que o trabalho duro é reconhecido e recompensado em uma sociedade meritocrática, é uma estratégia empreendida pelo documentário para que o espectador venha a torcer por seu sucesso no decorrer da narrativa diante dos oponentes que enfrenta.

192

Para isto são fundamentais os depoimentos de presidentes e vice-presidentes da SpaceX que recontam como conheceram Musk, reforçando a admiração por sua coragem, capacidade de liderança e genialidade, e relatam como a companhia, repleta de funcionários talentosos e comprometidos com o sucesso, rapidamente começou a perturbar uma indústria já estabelecida. Isto faz com que Musk e a SpaceX surjam como os salvadores inovadores que utilizam a tecnologia e a persistência como contraponto às ultrapassadas práticas de seus predecessores – incluindo as estratégias da própria NASA. A propósito, os depoimentos de pessoas ligadas ao órgão estatal estadunidense, bem como de especialistas externos, corroboram a ideia de que não ter retornado ao espaço após os avanços das décadas de 1960 e 1970 alcançados pela potência norte-americana, deve ser considerado como um fracasso estadunidense. Neste contexto, o papel heroico de Musk se consolida, à medida que se posiciona como aquele que pode remediar os problemas da NASA, oferecendo os serviços da SpaceX.

De Volta ao Espaço busca convencer seu espectador do valor das empreitadas de Musk através do apelo emocional. O filme coloca em prática uma característica comum a muitos documentários, segundo Bill Nichols (2005): o

objetivo de exercer um impacto no mundo real persuadindo o público de que um determinado ponto de vista é preferível em relação a outros. Ora, quando a missão Endeavour é retratada em todo seu êxito, *De Volta ao Espaço* intenta cativar sua audiência por meio da evocação de um sentimento de admiração e fascínio diante da engenhosidade e do esforço envolvidos no projeto. Imagens, sons e palavras compõem uma narrativa onde a exploração do espaço não só é apresentada como desejável, como também indispensável.

Portanto, *De Volta ao Espaço* justifica visual, prática e materialmente o imaginário extraplanetário do astrobilionário sul-africano. O fato de que Musk tome a palavra para celebrar a missão Endeavour, no encerramento do longa, dá a medida de como o documentário enquadra o esforço para levar os astronautas estadunidenses até a EEI, como uma demonstração de que os projetos do fundador da SpaceX devem ser almejados e alcançados. E qual é o seu principal objetivo? Colonizar Marte, algo brevemente explorado pelo filme, a considerar que a ocupação do planeta vermelho é a joia da coroa do imaginário extraplanetário muskiano.

Logo nas sequências iniciais do filme, em entrevista direta à câmera, concedida em um hangar da SpaceX, Musk proclama, conforme seu testemunho é entremeadado por imagens que retratam o poderio tecnocientífico de sua corporação:

Há uma pequena chama de consciência. Ela não existe há muito tempo e pode facilmente se extinguir. Pode ser um meteoro, a mudança climática extrema. Quem sabe? A Terceira Guerra Mundial. Precisamos preservar a luz da consciência para o futuro nos tornando uma espécie multiplanetária, expandindo a vida além da Terra.

Para Musk (2017), o futuro é binário: ou a humanidade permanece na Terra e perece ou deixa o planeta rumo ao cosmos. Marte seria, então, um plano/planeta B viável, na concepção do astrobilionário sul-africano, porque, por exemplo, os dias marcianos são apenas 30 minutos mais longos que os dias terráqueos – o que facilitaria a adaptação – e a atmosfera de Marte possui gases também encontrados em nossa atmosfera, como gás carbônico, o nitrogênio e o argônio. Além disso, não haveria ausência de demanda por mão de obra, o que significaria dizer que todos que optassem por ir à Marte estariam automaticamente empregados (Musk, 2017).

De saída, é possível perceber como o imaginário extraplanetário encerra a imaginação de outras possibilidades, narrativas e materialidades. Seria viável imaginar, por exemplo, uma solução para a regeneração da Terra, o que dispensaria a necessidade de colonizar Marte – que, na verdade, é um péssimo candidato para abrigar a vida humana, diferente do que Musk prega. O planeta vermelho não possui campos magnéticos que poderiam proteger a superfície planetária de radiações; não possui oxigênio em sua atmosfera; e permanece em uma temperatura média de aproximadamente 60 graus negativos. Para remediar o frio, Musk propõe lançar bombas nucleares sobre Marte para aquecer rapidamente sua atmosfera. Entretanto, o plano é virtualmente impossível e inútil, já que aquecer a atmosfera de Marte não garantiria chuvas, dada a secura do planeta, além de aumentar os níveis de toxicidade locais, insustentáveis para qualquer forma de vida (Rubenstein, 2022).

Nenhum destes aspectos é mencionado em *De Volta ao Espaço*, no entanto. Enquanto é verdade que o longa se concentra mais especificamente na missão Endeavour, a mesma é indissociável do imaginário extraplanetário de Musk – que se tornou também o imaginário hegemônico no cerne da NASA, como demonstra a filósofa Mary-Jane Rubenstein (2022). O longa se constitui como um documento audiovisual orientado a solidificar o discurso do astrobilionário e sua argumentação em prol da improvável colonização de Marte, ao mesmo tempo em que recursos imagéticos e sonoros, lado a lado ao conteúdo expresso em palavras, engendram uma resposta afetiva específica que justifica e materializa o imaginário muskiano. A narrativa serve à organização do material profílmico de acordo com o que prega a cartilha simbólica e prática do fundador da SpaceX.

A lógica de organização de um documentário sempre visa a sustentação de um argumento ou de uma afirmação sobre o mundo histórico, de modo a envolver o espectador à medida que o próprio filme se envolve com e no mundo. Interessa ao documentário, sobretudo, as ligações entre eventos e personagens reais, históricas. A montagem documental, diferentemente do que ocorre no filme de ficção clássico, onde os cortes são realizados como que invisivelmente para construir a ilusão da continuidade, gera a continuidade a partir da demonstração das ligações supracitadas (Nichols, 2005). Ora, o que ocorre em *De Volta ao Espaço* é precisamente que a organização lógica dos testemunhos do filme e das

formas de expressão visual e sonora articulam uma lógica que não corresponde ao argumento sustentado pelos cineastas, mas sim pelo protagonista do filme. Até mesmo quando depoimentos de especialistas tratam de temas paralelos aos projetos de Musk, seus testemunhos operam de modo a suscitar o fascínio pelas façanhas tecnológicas alcançadas por corporações como a SpaceX. Isto, consequentemente, torna mais palatáveis imaginários sociotécnicos e extraplanetários.

No encerramento do documentário, quando são apresentadas as imagens do segundo voo da SpaceX/NASA para a EEI, ouvimos novamente a voz de Musk em *off*, corroborando o que foi argumentado no decorrer do documentário:

Devemos pensar mais no futuro que queremos. Qual é o final feliz? Para mim, é garantir que nos tornemos uma civilização espacial. É importante entender que isso não é inevitável. As pessoas se enganam quando pensam que a tecnologia melhora automaticamente. Não melhora automaticamente. Se olhar para as grandes civilizações como o Egito antigo, eles fizeram as pirâmides e esqueceram como fazê-las. Os romanos construíram aquedutos incríveis, e aí esqueceram. Em 1969, conseguimos mandar alguém à Lua, e esquecemos como fazer isso. A janela de oportunidade está aberta para tornar a vida multiplanetária. Não dá para esperar que fique aberta por muito tempo. Temos que aproveitar essa janela enquanto está aberta.

195

Por fim, *De Volta ao Espaço*, ainda que seja um filme muito mais próximo de um registro de menor organização deliberada do material profílmico, é, em uma escala mais profunda, uma narrativa cuidadosamente orquestrada para sedimentar o imaginário de seu protagonista – o verdadeiro meganarrador desta película.

Conclusão

Através da integração entre os estudos narratológicos e o arsenal teórico proporcionado pelos estudos sociais de ciência e tecnologia, buscamos demonstrar no presente estudo que as produções midiáticas são uma fonte de consolidação de determinados imaginários por meio das técnicas narrativas. Analisamos como o filme *De Volta ao Espaço* é organizado e articulado para sustentar e sedimentar o discurso endossado por um astrobilionário como Elon Musk, cujas construções simbólicas e práticas tecnocientíficas influenciam o modo como o material profílmico é – ou não – organizado pelos realizadores e montadores da película. Entendendo que a instância narradora e enunciativa invisível que rege as relações entre

imagem, palavras e sons no cinema é a responsável por comandar os modos como a narrativa é expressa, propomos compreender que o verdadeiro meganarrador de *De Volta ao Espaço* não é uma figura que se divide entre os diretores e editores, como na formulação original de André Gaudreault e François Jost (2017), mas o próprio Elon Musk como corporificação de seu imaginário extraplanetário.

Para isto, foi essencial considerar a questão dos imaginários sociotécnicos e extraplanetários segundo autores como Sheila Jasanoff (2015a; 2015b) e Richard Tutton (2020). Suas pesquisas nos permitem compreender como imaginários hegemônicos orientados a defender o potencial utópico da tecnociência não são produtos apenas de seus enunciadores, derivando também das ações de entes associados, como o cinema e a produção cultural como um todo. Com isto, não foi nossa intenção esgotar o debate, mas sim apresentar caminhos analíticos para melhor compreender as intersecções entre mídia e política – sobretudo quando se tratam de materiais de aspiração não-ficcional, ou seja, de produções que intervêm sobre o mundo concreto em relação ao qual manifestamente se integram, conforme as formulações de Bill Nichols (2005). Esperamos ter contribuído para este objetivo a partir da análise fílmica e narratológica mobilizada de acordo com os estudos sociais de ciência e tecnologia, principalmente salientando que os futuros desejados por imaginários sociotécnicos não são inevitáveis.

Examinar um longa como *De Volta ao Espaço*, neste enquadramento, significa ressaltar como práticas e narrativas trabalham para reforçar ou desmantelar a articulação de um imaginário específico; é neste ponto que nos tornamos capazes de iniciar um questionamento vital acerca dos modos através dos quais certos imaginários são naturalizados, enquanto outros não. Conforme Tutton (2020), os futuros projetados por imaginários sociotécnicos são apenas alternativas, nunca imagens imutáveis, pois são alicerçados sobre preceitos e valores econômicos, morais, políticos e culturais específicos, particularmente provenientes daqueles que os endossam. Analisar imaginários sociotécnicos e extraplanetários é indagar criticamente o que significa o progresso e o futuro – e, acima de tudo, desvelar as estruturas de poder que reclamam para si a prerrogativa de definir tais significados.

A aceitação e a naturalização coletivas de um dado imaginário sociotécnico possibilitam e restringem, simultaneamente, perspectivas de mundo – impedindo o particular florescimento de visadas de mundo que tornariam palpáveis e

visíveis modos de produção de injustiça, por exemplo, que são contra-hegêmicas (Jasanoff, 2015a). Abrir a caixa-preta dos imaginários sociotécnicos significa navegar para além de sua normalização e indagar: progresso ou futuro para quem, por quais meios, para atender quais interesses e onde, por quais motivos, sobre quais bases?

São estes os questionamentos que esperamos ter endereçado a partir do exame narratológico do documentário *De Volta ao Espaço*.

Referências

AUTOR, 2024.

CARDOSO, Luís Miguel. “A Problemática do Narrador: Da Literatura ao Cinema”. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 6, n. 1-2, pp. 57-72, jan./dez. 2003.

GAUDREAULT, André. **From Plato to Lumière**: Narration and Mostration in Literature and Cinema. Toronto: University of Toronto Press, 1989.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **Le récit cinématographique**. Paris: Armand Colin, 2017.

JASANOFF, Sheila. “Future Imperfect: Science, Technology, and the Imaginations of Modernity”. In: JASANOFF, Sheila; KIM, Sang-Hyun (Eds.). **Dreamscapes of Modernity**: Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power. Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 2015a, pp. 1-33.

JASANOFF, Sheila. “Imagined and Invented Worlds”. In: JASANOFF, Sheila; KIM, Sang-Hyun (Eds.). **Dreamscapes of Modernity**: Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power. Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 2015b, pp. 321-341.

OSSANES, Carlos. “A entidade meganarradora em *Mais Estranho que a Ficção*: Aproximações entre a narração literária e a cinematográfica”. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, v. 19, pp. 131-140, 2017.

MUSK, Elon. “Making Humans a Multi-Planetary Species”. **New Space**, Illkirch-Graffenstaden, v. 5, n. 2, pp. 46-61, 2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

RUBENSTEIN, Mary-Jane. **Astrotopia**: The Dangerous Religion of the Corporate Space Race. Chicago: The University of Chicago Press, 2022.

TUTTON, Richard. “Sociotechnical Imaginaries and Techno-Optimism: Examining Outer Space Utopias of Silicon Valley”. **Science as Culture**, Londres, pp. 1-24, 2020.